

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

- ◆ Tanulmányok a fantasztikumról
- ◆ Írások a fordításról
- ◆ Dobos István tanulmánya Ottlikről

2013/1



Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem
Közép-európai Tanulmányok Kara,
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

2013/1

VIII. évfolyam

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők
BÁRCZI ZSÓFIA, KESERŰ JÓZSEF, H. NAGY PÉTER

Szerkesztőbizottság
Bényei Tamás (Debrecen), Csányi Erzsébet (Novi Sad), Csehy Zoltán (Pozsony), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä), Mészáros András (Pozsony), Németh Zoltán (Nyitra), Polgár Anikó (Pozsony), Sánta Szilárd (Komárom), Thomka Beáta (Pécs), Töttössy Beatrice (Firenze), L. Varga Péter (Budapest)

Tartalom

KOVÁCS Árpád: <i>A fantasztikum mint heurézis</i>	3
SELMECZI János: <i>A fantasztikum mint orosz irodalmi jelenség</i>	33
RIGÓ Gyula: <i>A fantasztikum alaktana. Jiří Šrámek fantasztikumelméletéről</i>	61
HEGEDŰS Norbert: <i>Fantasztikum Neil Gaiman műveiben</i>	75
BÁRCZI Zsófia: <i>A fantasztikum Grendel Lajos Szemeremes beszámoló egy álom közepéről című novellájában</i>	85
JÓZAN Ildikó: <i>A közvetítés kulisszái. Megjegyzések fordításról és kultúrpolitikáról</i>	93
JENEY Éva: <i>A gyógyító fordítás</i>	103

DOBOS István: <i>A teremtő jelenlét poétikája. A jelentés meghaladása (?)</i>	113
ONDREJČÁK Eszter: <i>A két út. Csáth Géza: A magány történetei</i>	125

Támogatta a Szlovák Köztársaság Kormányhivatala



Realizované s finančnou podporou Úradu vlády SR
program Kultúra národnostných menšín 2013

A szerkesztőség címe: Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, Dražovská 4, 94974 Nitra. email: benyokri@yahoo.it ♦ Kiadja a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara és a Sambucus Irodalomtudományi Társaság ♦ Borítóterv: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kalligram Typography Kft., Érsekújvár ♦ Nyomta: Štatistické a evidenčné vydavateľstvo tlačív, a.s. (ŠEVT a.s.), Plynárenská 6, 821 09 Bratislava ♦ Regisztrációs szám: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307

Adresa redakcie: Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy, Dražovská 4, 94974 Nitra. email: benyokri@yahoo.it ♦ Vydáva Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre a Literárnovedná spoločnosť Sambucus ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač: Štatistické a evidenčné vydavateľstvo tlačív, a.s. (ŠEVT a.s.), Plynárenská 6, 821 09 Bratislava ♦ Technická príprava: Kalligram Typography kft., Nové Zámky ♦ EV 3519/09 ♦ ISSN 1336-7307

A fantasztikus mint heurézis

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

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

3

Nyikolaj Gogol, *Az orr*

Az elméleti megközelítés problémái

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Amit Mihail Bahtyin prózapoétikájának szellemében vizsgál.

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

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

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

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

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

5 СМІРНОВ, *I. m.*, 131–133.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8

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

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

Materiális, formális és ideális fantasztikum

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

Fjodor Dosztojevszkij

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

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

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

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

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

13 *Уо.*, 61.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Uo., 217.

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

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

12

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

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

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

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

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

A hűpallagé

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

József Attila

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18

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

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

A szép és a gyilkos nevetés

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

Fjodor Dosztojevszkij

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25 *Munkák és napok*, 171. sor.

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ Saját fordításom – K. Á.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26

A fantasztikus semmítés

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

Voltaire

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

28

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

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

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

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

39 A magyar fordításból kimaradt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The Fantastic as Heuresis

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

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

Kovács Árpád

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

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 „ezüstkorbán” 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 „ezüstkorbán” 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? Hlebnikov 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 Hlebnikov 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.¹

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«,² 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,³ 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.⁴ 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.⁵

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.⁶ 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.⁷

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.⁸ 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.⁹

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.¹⁰ 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.¹¹ 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 léteire egy irodalmi műben.¹² Rabkin azonban nemcsak az időre alkalmazza, hanem kiterjeszti a fantasztikus reverz fogalmát általánosan a szüzséképzés rendező elveinek, az elbeszélői konstrukciók, a diegézis ökölszabályainak felforgatására.¹³

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.¹⁴

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 leirt 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.¹⁵

Az orosz irodalmi fantasztikum történetében Gogol volt az, aki nemcsak befogadta a hoffmanni hagyományt, de meg is haladta, s merőben átfórmálva 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.¹⁶ 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* = Uő, *В школе рэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*, Москва, Просвещение, 1988, 251–292.

tőnek a morális szerepét keresi Gogol *Az arckép* című elbeszélésében.¹⁷ 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.¹⁸ 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 hétköznapióság 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.¹⁹ *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.²⁰

Gogol fantasztkumát 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 fantasztkum 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 fantasztkum a maga *hétköznapi*ságában láttatja – ez a groteszk és az abszurd modern irodalmi formulája.

Hogyan él tovább a gogoli fantasztkum az orosz irodalomban? Hogyan öröklődik át a fantasztkum által táplált gogoli groteszk vagy az abszurd a 20. századra? Gogol hatása elsöprő erejű volt későbbi korok irodalmi jelenségeiben, különösképp a fantasztkum, 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.²¹ 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.²²

A gogoli groteszk és fantasztkum 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 fantasztkus 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.²³ 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 БАХТИН, *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,²⁴ 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.

42

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”²⁵ – írja levelében Turgenyev a *Klara Milics* (*A halál után*) című elbeszélésének 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.²⁶ 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”,²⁷ 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.²⁸ 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.²⁹ 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.”³⁰

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 akaratunktól 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.³¹ 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.³²

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.³³ 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.³⁴ Poe szerint a halál témája az, amely leginkább megragadható a számára legproduktívabb tonalitással, a *melankóliával*, amely – Babits fordításában – „a költészet legjogosultabb tónusa”,³⁵ 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 nyomon követhetjük a sajátos fonikus ekvivalenciákat a szerző lírizáló prózájában, például a *Látomások* ismétlődő hangszekvenciáiban, vagy a *Klara Milics* repetitív intertextuális *inzer*tjeiben.³⁶

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*”³⁷ –, 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.³⁸

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 Turgenyev = 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.³⁹ 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,⁴⁰ 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.”⁴¹

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

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.”⁴³ 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.⁴⁴

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.”⁴⁵ *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!”⁴⁶ 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 egérlukból* 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.⁴⁷

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”.⁴⁸ 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”.⁴⁹ 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-
pasztálásának, 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.”⁵⁰ Todorov tehát ezt nem fejt ki kellő alaposággal, de hangsúlyozza, hogy nem a szöveg mindenkori 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.”⁵¹ 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.⁵²

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.⁵³ 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.⁵⁴ 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 elbeszél világ valamennyi tematikus eleme fiktív – a szereplők, idő, tér, cselekvés, beszéd, gondolat, konfliktus stb.

Az *elbeszél 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 elbeszél 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 *elbeszél 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 *elbeszél 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 elbeszél 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* – *elbeszél én*.⁵⁵ 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 elbeszélt világra is irányul, úgy a narrátor diegetikus.⁵⁶

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”⁵⁷. 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.”⁵⁸ A *Különös történet* elbeszélője H. úr, de szolgája, 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.”⁵⁹ 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...”⁶⁰

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”.⁶¹ 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!”⁶²).

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.⁶³

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.”⁶⁴

Puskin *A pikk dáma* című elbeszélésében a *kettős* olvashatóság szokatlan alakzata jelentkezik, amire Hermann Zoltán hívja föl a figyelmet: „A lineáris olvashatóságban feltáruló 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.⁶⁵ 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.”⁶⁶

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.⁶⁷ 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.⁶⁸

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*.⁶⁹ 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.⁷⁰

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.⁷¹

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 elbeszéléseleméletek 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.⁷² Kant az álmot „önkéntelen alkotásnak” nevezi,⁷³ míg Nietzsche szerint a „művészet mintaképe”.⁷⁴ 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.⁷⁵ 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.⁷⁶ 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 kérdésését, 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.”⁷⁷ 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.⁷⁸ 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.⁷⁹ 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* megteremti a világot”.⁸⁰ 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.”⁸¹ 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.”⁸² Ekkor beszélhetünk – bahtyini fogalommal – „önmagunk önmagunkon kívüli megtalálásáról”:⁸³ 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.⁸⁴ Bahtyin tétele alapján Iser rámutat a fiktív és az álom közötti ún. „családi hasonlóságra”,⁸⁵ 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.⁸⁶ 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.⁸⁷ 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 „tiszta formájával”,⁸⁸ 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 ’tiszta 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 valóságéval analóg terébe érkezünk. Lotman szavaival: „Ez maga a valótlan valóság”.⁸⁹ 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.”⁹⁰

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 szüzséképző 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...”⁹¹ 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.⁹²

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!”⁹³

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...”⁹⁴ *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”.⁹⁵ Platonov hősnének, Dvanovnak az álma a *Csevangur* című regény közepén tartalmazza a mű első felének kvintesszenciáját, illetve motívumainak szintézisét:⁹⁶ 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 *Dzsan* című regényében az álom egyfajta túlélési stratégiaként jelenik meg a gyermeki „én” álomban történő föltárulkozásában. A dzsan nép számára az álom éppen az – élet és a halál közötti – köztes létszféraát jeleníti meg,⁹⁷ 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...”⁹⁸

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 kifejezőmódraké, 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 Жу́жа 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 18th 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 20th 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

A fantasztikum alaktana

Jiří Šrámek fantasztikumelméletéről

Absztrakt. A tanulmány az irodalmi fantasztikum elméleti kérdéseivel foglalkozik. A vizsgálódás középpontjában Jiří Šrámek strukturalista-szemantikai fantasztikumelmélete áll. A cseh irodalomtörténész fantasztikumfogalmát, narratív modelljét, szereplőinek tipológiáját más kutatók elgondolásainak kontextusában ismerteti és kommentálja.

Bevezetés

Az irodalmi fantasztikum fogalmához számtalan elbizonytalanító kérdés kapcsolódik. Már a pontos meghatározásnál gondok adódhatnak, hiszen egyértelműen az sem tisztázott, hogy önálló műfajról (Tzvetan Todorov,¹ Sergiu Pavel Dan,² René Marill Albérès,³ Jacques Landrin,⁴ Louis Vax,⁵ Roger Caillois⁶), szűkebb (hatás) vagy tágabb (mimetikus) értelemben felfogott esz-

-
- 1 Todorov azért tartja a fantasztikumot műfaji kategóriának, mert a műfajról való lemondás a nyelvről való lemondást feltételezné, enélkül pedig a fantasztikum mibenlétét sem lehetne meghatározni. Tulajdonképpen más műfajokon keresztül, azok konfrontációjában írja körül a fantasztikus elbeszélés műfaját. Némi ellentmondást rejt ugyanakkor magában, hogy hangsúlyozza: vannak olyan fantasztikus művek, amelyek nem engedelmessékednek a műfaj szabályainak. Vö. Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI GÁBOR, Budapest, Napvilág Kiadó, 2002, 7–24.
 - 2 Sergiu Pavel DAN, *Proza fantastică românească*, București, Minerva, 1975, 43.
 - 3 René Marill ALBÉRÈS, *Histoire du roman moderne*, Paris, A. Michel, 1962, 396.
 - 4 Jacques LADRIN, *Jules Janin, Conteur et romancier*, Paris, Société Les Belles Lettres, 1978, 287.
 - 5 Louis Vax más más műfajok és különféle irodalmi és szellemi határterületek fényében próbálta meghatározni az irodalmi fantasztikum műfaji ismérveit: a csodás (le féérique), népi babonák (les superstitions populaires), a költészet (la poésie), a borzalmas, rémisztő (l'horrible, la macabre), a detektívregény (la littérature policière), a tragikum (le tragique), a humor (l'humour), utópia (l'utopie), allegória, fabula (l'allégorie, la fable), okkultizmus (l'occultisme), pszichoanalízis (psychanalyse), metapszichológia (la métapsychique). Louis VAX, *L'art et la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1963, 5–22.
 - 6 Roger Caillois munkájában (*Anthologie du fantastique I-II*, Gallimard, Paris, 1968) a fantasztikus elbeszélés műfaját a tündérmesével és a tudományos-fantasztikus művekkel hasonlította össze. „Szerinte a tündérmese egy csodás világ, amelyben a csoda megszokott dolog, a mágia törvény, egy olyan világ, amelyben a természetfeletti nem kelt félelmet, nem szeg meg egyetlen szabályt sem. Amint egyszer

tétikai kategóriáról (Ana Gonzales Salvador,⁷ Nancy H. Traill,⁸ Franz Hellens,⁹ Jiří Šrámek¹⁰), vagy valamiféle irodalmi *megnyilvánulásról* (Jean-Baptiste Baronian¹¹) van-e szó, és a hozzájuk rendelendő szerzők és művek listái sem mutatnak minden ponton átfedéseket. Ráadásul az irodalmi fantasztkumot gyakran olyan más műfajokkal keverik vagy mossák össze, mint a mese,¹² a sci-fi¹³ vagy a horror. Nehezíti a helyzetet az a körülmény is, hogy a fantasztkumdefiníciók a mindenkori, azaz történetileg változó valóságfogalom ellenté-

elfogadtuk e természetfeletti világ törvényeit, minden stabil és homogén marad. A szellemek és varázslók világában játszódó történet semmilyen kapcsolatban nem áll a valósággal, míg a fantasztkus irodalom alakjai a realitás és az irrealitás határán mozognak.” BERECZKINÉ ZÁLUSZKI Anna, *A fantasztkus Maurice Carême Médua című regényében és a Contes pour Caprine mesékben*, Miskolc, Miskolci Egyetem BTK, 2012, 49.

- 7 Erről bővebben lásd Ana GONZALES SALVADOR, *Continuidad de lo Fantastico, Por una teoría de la literatura insolita*, Barcelona, El Punto del Vito, 1980 (Biblioteca de Ensayo, 1).
- 8 Nancy H. TRAILLOVÁ, *Možné světy fantastiky*, ford. Lubomír DOLEŽEL, Praha, Academia, Praha, 18–19.
- 9 Franz HELLENS, *Le fantastique réel*, Bruxelles – Paris – Amiens, Sodi, 1967, 11.
- 10 Jiří ŠRÁMEK, *Morfologie fantastické povídky*, Brno, Masarykova Univerzita, 1993, 5.
- 11 Maár Judit szerint Baronian a fantasztkumot olyan gondolatnak tartja, ami számtalan formában megjelenhet az irodalmi textusban, és arról szól, hogy a mi jól ismert világunkat valami ismeretlen, érthetetlen erő megzavarja. Vö. MAÁR Judit, *A fantasztkus irodalom*, Budapest, Osiris, 2001, 36. Az általa hivatkozott mű: Jean-Baptiste BARONIAN, *Un nouveau fantastique: Esquisse sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, 93–94.
- 12 „Irene Bessière szerint [erről bővebben lásd Irène BESSIERE, *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*, Paris, Larrousse, 1974] a mese nem az aktuális jelen pillanat világa, mint a fantasztkum, hanem a jövőé, időtlensége hasonlatos az ideológiai időtlenségéhez, örökkévalón érvényes normákat, elveket állít fel, célja pedig összefügg bizonyos morális elvárások kielégítésével. Ez teljességgel összeférhetetlen a fantasztkum kétértelműségével, bizonytalanságával. A fantasztkum sok ponton érintkezik a csodással, megőrzi a természetfeletti kezdet, valamint a történetre rákérdezés mozzanatát, azonban míg a csodásban az egyetemes fogalmazódik meg, addig a fantasztkumban az egyedi, az individuális. Míg a mesében a jó győzelme a norma, addig a fantasztkum pontosan ezt a normát teszi kérdésessé. A mese a bizonyosságot mutatja meg, azt, amivé lennünk kell, a fantasztkum viszont a bizonytalanságból, a kiegyensúlyozatlan létből, a határozatlanságból ered. A fantasztkus elbeszélések lehetetlenné teszik a válaszadást és a megoldást a főhős kibillent állapotára, ideológiai kétértelműségen nyugszanak és esetlegessé tesznek mindenfajta valóságot és magyarázatot, azt sugallják, hogy van lehetséges tudás; pontosabban, hogy a tudás lehetséges.” BERECZKINÉ, *i. m.*, 52.
- 13 „A köztudatban a fantasztkus irodalom és a tudományos-fantasztkus irodalom fogalmai gyakran összekeverednek, és sokszor a fantasztkus irodalmat a science fictionnel azonosítják. (...) A tudományos-fantasztkus irodalom és az irodalmi fantasztkum kapcsolatának kapcsán Caillois a science fictionbeli csodáról megállapítja, hogy az a tudomány lehetőségeiről, problematikájáról való elmélkedésben rejlik és egy adott kor aggodalmait, szorongásait vetítik ki a jövővel, a tudományos-technikai fejlődéssel kapcsolatban. Ebben a műfajban a tudomány nem mint a védelem eszköze jelenik meg az ismeretlennel szemben, hanem egy nyugtalanságot generáló ellenállhatatlan vonzerő, amely belerántja az embert az ismeretlenbe.” *Uo.*, 53.

teként fogalmazódnak meg. Továbbá sok esetben a befogadónak és/vagy a szereplőnek kell tudnia elkülöníteni a valóságot a fantasztikumtól. Közben persze állandóan tudatosítanunk kell, hogy az irodalmi fantasztikum esetében eleve egy „fiktív valóságról” beszélünk.

Jean Molino szerint a fantasztikus irodalomnak eddig alapvetően három fajta meghatározási módozata alakult ki: a történeti-filológiai, a tematikus-szemantikai és a strukturalista-szerkezeti irányelv.¹⁴ A szerző ezeken kívül még említést tesz „pszichoanalitikus és szociológiai megközelítésekről”¹⁵ is, de ez utóbbiakat az előző három fő irány alárendeltjeiként értelmezi. A történeti megközelítés elsősorban a források és az alakulástörténet feltárására törekszik,¹⁶ a tematikus-szemantikai megközelítés a jellegzetes témaköröket és az ismétlődő motívumokat vizsgálja,¹⁷ a strukturalista irányzat pedig a fantasztikus szövegek szerkezetének és a narrációs eljárásainak formális rendszerezésére fekteti a hangsúlyt.

A továbbiakban egy olyan fantasztikumelmélet bemutatására teszek kísérletet, amely – ennyi már most előrebozsátható – a strukturalista és a tematikus-szemantikai megközelítésmód ötvözeteként írható le, s a szóban forgó jelenséget esztétikai kategóriaként fogja föl. Erre már a mű címéből is következtethetünk: *A fantasztikus elbeszélés morfológiája* (1993). Szerzője Jiří Šrámek, cseh irodalomtörténész, romanista, a brünni Masaryk Egyetem professzora. Könyvének főbb téziseit és fogalmait más kutatók (kiemelten Tzvetan Todorov, Nancy H. Traill, Maár Judit) véleményével konfrontálva ismertetem. A könyvből vett részleteket saját fordításomban idézem.

Šrámek fantasztikumdefiníciója

63

Šrámek elutasítja a fantasztikum műfajként való meghatározását, s ehelyett olyan tág értelemben vett esztétikai kategóriaként tekint rá, amely a valóság egy specifikus megjelenítéseként, sajátos művészi imitációjaként fogható fel.¹⁸ Szerinte a fantasztikus elbeszélés abban különbözik más (szintén fikciós) iro-

14 Jean MOLINO, *Trois modèles d'analyse du fantastique*, Europe, 1980/3, 12.

15 MAÁR, *i. m.*, 13.

16 „A történeti megközelítés értelmében egy jelenséget akkor ismerünk meg, ha megmutatjuk fejlődésének törvényszerűségeit, s egy jelenség magyarázata annyit tesz, hogy feltárjuk eredetét és mindazokat a változásokat, amelyek a jelenség fejlődéstörténetében bekövetkeztek. A történeti megközelítés (...) az eredet, az előzmények fontosságára hívja fel a figyelmet (...)” *Uo.*, 13.

17 „Molino szerint a tematikus nézőpontból elsősorban a fantasztikum világa, s kevésbé maga a fantasztikus irodalom kerül előtérbe; az irodalmiság kérdése csupán másodlagos a fantasztikus univerzumot alkotó témákhoz, szemantikai elemekhez képest. E szemantikai megközelítéseken belül két, egymással szorosan összefüggő irány különböztethető meg: az első magának a fantasztikus világnak alkotórészeit tanulmányozza (például fantasztikus idő, tér, esemény, tárgyak természete); a második a fantasztikus láttán kialakuló belső emberi reakciókat vizsgálja (félelem, szorongás, örület). Molino hangsúlyozza, hogy e két irány egymással szorosan összefügg: a fantasztikumot nemcsak a világ sajátosságaként lehet értelmezni, de nem is csupán mint az én, a szubjektum sajátosságát, hanem mint e kettő metszéspontját.” *Uo.*, 14.

18 ŠRÁMEK, *i. m.*, 13.

dalmi művektől,¹⁹ hogy ábrázolt világa két alkotórészből áll. Az egyik rész hasonlatos a valós világhoz, a másik viszont ellentétbe kerül vele. Hangsúlyozza e két rész egyenértékűségét, hiszen pontosan ez teremti meg a fantasztikum megnyilvánulásának a lehetőségét.²⁰ Az elbeszélések e két alkotórésze között ugyanis általában kétértelműség(ek)et és eldöntetlenségeket eredményező ambivalencia alakul ki, s ennek köszönhetően tud aztán behatolni az érthetetlen, az ismeretlen a racionálisan megszerkesztett „valós” világba.

A cseh szerző kizárja e művek *allegorikus*,²¹ *szimbolikus*, *bizarr* vagy *abszurd* olvasatát. Meghatározása részben megegyezik Todorov azon feltételével, miszerint az implicit olvasónak el kell utasítania mind az *allegorikus*,²² mind a *költő*²³ olvasatot.

Šrámek fontos szerepet tulajdonít a titoknak, a fantasztikum létrejöttének nélkülözhetetlen alkotóelemeként tekint rá. A fantasztikus történeteket a titok elbeszélésének variációiként értelmezi. Noha a titok elmaradhatatlan része a detektívtörténeteknek (is), mégis különbség van a kettő között. Míg a fantasztikus irodalomnak sikerült megőriznie a „titokzatosság lélektani síkját”, addig a krimikben (és a rémtörténetekben is) a rejtelmesség lefokozódott pusztá talánnyá.²⁴ További eltérés, hogy a fantasztikus irodalom inkább morális problémaként értelmezi a bűnt (gonoszt), ellentétben a detektívtörténetekkel, ahol az logikus problémaként merül fel. A cseh irodalmár Eric S. Rabkin nevezetes kijelentésére hivatkozik ezzel kapcsolatban, mely szerint a detektívregények-

-
- 19 A fantasztikus szövegek nem tartozhatnak a legenda, a mese vagy a tudományos-fantasztikus elbeszélések műfajába. Vö. ŠRÁMEK, *i. m.*, 23.
- 20 Hasonló gondolatokat fogalmaz meg Nancy H. Traill is. Szerinte a fantasztikus művek fikciós világa két részre osztható, egy természetesre és egy természetfölöttire. Ezek a részek egyenértékű opozíciós szerkezetet alkotnak. A befogadó észleli a természetes és a természetfölötti részek mozgását, ami a fantasztikus művek fikciós világának jellemzője. Vö. TRAILLOVÁ, *i. m.*, 19–23.
- 21 „Egy allegorikus szövegben a »legfantasztikusabb« jelenségek fordulhatnak elő: beszélő állatok, vérengző vámpírok. Az olvasóban mégsem merül fel a szöveg jelentése igaz vagy hamis voltának kérdése, következésképpen abba a dilemmába sem kerül, hogy miképpen próbáljon választ találni valamely érthetetlen jelenségre, hiszen pontosan tudja, hogy a szövegben szereplő bizarr, szokatlan és megmagyarázhatatlan jelenségek csupán jelei valamely mögöttes, elvont tartalomnak. Az allegorikus szöveg és olvasat (...) egy konkrét és egy absztrakt jelentéssíkot különböztet meg, s mivel az első a második kifejezésére szolgál, nem értelmezzük önmagában. A második, az absztrakt jelentéssíkkal kapcsolatban viszont az igaz, illetve hamis problémája fel sem merül.” MAÁR, *i. m.*, 29–30.
- 22 „(...) az allegória feltételezi, hogy ugyanannak a szónak legalább két jelentése kell legyen; egyesek szerint az elsőnek el kell tűnnie, mások úgy vélekednek, hogy a kettő egyszerre van jelen. Másodszor ez a kettős értelem a műben explicit módon megjelenik: nem csupán egy-egy adott olvasó (önkéntes vagy sem) értelmezésétől függ.” TODOROV, *i. m.*, 57.
- 23 „Ha egy szöveg olvasása során elutasítjuk a megjelenítés minden lehetőségét, és a mondatokat csak pusztá szemantikai kombinációnak tekintjük, nem jelenhet meg a fantasztikum: hiszen az (...) a leírt világban megtörténő eseményekkel kapcsolatos reakciót feltételez. Ezért a fantasztikum csak a fikcióban létezhet: a költészet nem lehet fantasztikus (...) Röviden: a fantasztikum fikciót feltételez.” Uo., 55.
- 24 Uo., 10–11.

ben a gonosz („*evil*”) problematikája találós kérdéssé („*puzzle of evil*”) válik.²⁵ Louis Vax állítására is felhívja a figyelmet, aki szerint a fantasztikus irodalom lényegében „kifordított” krimi, ahol nem oldódik meg a rejtély, hanem mindvégig megmarad, sőt a cselekmény kibontakozásával még mélyül is.²⁶

Šrámek a fantasztikus elbeszélést olyan irodalmi alakzatnak tekinti, melynek megalkotásánál az író nem rendelkezik korlátlan szabadsággal. Be kell tartania ugyanis bizonyos szabályokat annak érdekében, hogy a művet fantasztikusnak lehessen nevezni. Szerinte a fantasztikus történetekben a hihetetlen események soha nem véletlenszerűen követik egymást, hanem egy átgondolt elbeszélői képlet szerint. A szűzsében található releváns motívumok elhelyezkedése nemcsak elfogadhatóvá, hanem lehetségessé is teszi a fantasztikum bekövetkeztét. A cseh elméletíró munkájában 19. századi „kanonikus”²⁷ francia elbeszélésekre²⁸ támaszkodva alkotja meg azt a kilenc funkcióból és öt szerepkörből álló fantasztikus narratív sémát, amelynek a következő fejezetben részletes ismertetését adjuk.

A fantasztikus elbeszélések šrámeki narratív modellje: funkciók

Šrámek strukturalista-tematikai narratív modellje²⁹ a fantasztikus irodalom elbeszélő eljárásainak, logikai törvényszerűségeinek és szerepköreinek meghatározására és formális rendszerezésére épül. Az alábbiakban először a funkciók, utána a szereplők tipológiája kerül bemutatásra.

1. *Előrejelzés* (znamení) – a történet főhőse olyan jelenség tanúja lesz, ami valamilyen különös, megmagyarázhatatlan esemény bekövetkeztét ígéri. A fantasztikus művek nyitányában sokszor találkozhatunk sejtésekkel, különös vágyakkal, érzelmekkel, túlzott ambíciókkal, félelemmel, vagy lelkiismeret-furdalással, de ezek a szuggesztív utalások, célzások nem tévesztendőek össze az előrejelzés funkciójával. A két fogalom ugyanis különbözik egymástól. Az

25 Eric S. RABKIN, *The Fantastic in Literature*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1977, 66.

26 ŠRÁMEK, *i. m.*, 11.

27 Šrámek kanonikus meghatározása Pierre Yerlès és Marc Lits értelmezésével mutat hasonlóságot. „Pierre Yerlès és Marc Lits felfogásában [erről bővebben: Pierre YERLÈS, Marc LITS, *Le Fantastique*, Bruxelles, Didier-Hatier, 1990] (...) a 19. századi fantasztikus irodalom »tradicionális« abban az értelemben, hogy egyetlen változatlan alapsémára épül: a mindennapi lét valóságát váratlanul megzavarja valami rendkívüli és érthetetlen, kívülről érkező, általában félelmet keltő jelenség. A 20. században azonban mindez megváltozik: ekkor a fantasztikum belső élménnyé válik, a létezés abszurditásának kifejezője.” MAĀR, *i. m.*, 12.

28 Šrámek különbséget tesz 19. századi és 20. századi fantasztikus művek között. A 19. századi fantasztikus irodalmat „kanonikusnak” nevezi, amelyben nem szerepelt abszurditás, a 20. századi fantasztikus irodalmat „poétikusnak” tartja, amelyben már szerepelhet. Vö. ŠRÁMEK, *i. m.*, 20.

29 Šrámek szerint a műfajok morfológiája a szűzsék összehasonlításából, felszíni tematikus és formális analógiáiból áll össze, ami bizonyos mértékű kompozíciók összhangot is feltételez. Vö. ŠRÁMEK, *i. m.*, 51.

előrejelzés mint narratív funkció relevánsan dinamikus motívumokat vezet be, ami szorosan kapcsolódik a szereplők aktivitásához. A szuggesztív érzések a kezdő szituációt teremtik meg, de a szereplők aktív megjelenésével nincsenek kapcsolatban. Az előrejelzés feladata az incipitben található egyéb utalásokkal előkészíteni a reális világba betörő fantasztikus eseményeket. Ezen funkció segítségével fenntartható a valóságosnak tűnő környezet és légkör hatása, de közben a titokzatos, különös érzést is biztosítja. Néha egészen egyszerű tárgyak vagy emberi testrészek³⁰ is jelezhetik az elbeszélés nyitányában a majdani fantasztikus eseményeket.³¹ Az előrejelzés funkciója több esetben a főhős tudatában megjelenő gondolatokkal függ össze. A különös sejtések, érzések elsősorban a főszereplő hallásához és látásához kapcsolódnak, de az egész személyiségét is befolyásolhatják, nemegyszer meglepetést, érdeklődést vagy várankozást váltanak ki a fantasztikus történet szereplőiből. Az előrejelzés többé-kevésbé az incipit természetes, bár nem feltétlen tartozéka. A fantasztikus elbeszélésekben általában csak egyszer találkozunk vele, de kivételes esetekben (különös hangok, borzongások) többször is kifejezésre juthat.

2. *Megkísértés* (pokušeni) – ebben a funkcióban a főhős érdeklődni kezd a titok után, ami körülveszi. Általában logikusan következik az előrejelzés funkciójából. Ez a narratív eszköz még intenzívebben teremti meg a titokzatos, különös környezetet. A megkísértés motívumai nem szükségszerűen intenzívebbek a jelzés funkciójának motívumaitól. Feladata a főhős érdeklődésének a felkeltése a titokzatos érzetek és rejtélyes utalások iránt. Az előrejelzéskor a kezdeményezés a fantasztikum oldalán van, a megkísértés funkció megjelenésekor ez a kezdeményezés már a szereplőhöz kerül át. A titokzatos iránti érdeklődés impulzusai a hős belsejében keletkeznek. Több esetben a hősök elkezdnek kutatni, keresni valamit, vagy azt érzik, hogy valami/valaki figyel vagy követi őket. A megkísértés a fantasztikum fokozásaként értelmezhető, fő feladata a különös atmoszféra fenntartása. A megkísértés sem kötelező elem a fantasztikus művekben, de általában a történet természetes részét képezi.

3. *Beavatás* (zasvėceni) – a főhős olyan személlyel találkozik, aki az őt nyugtalanító vagy csalogató titokról többet tud, mint saját maga, és közelebb hozhatja a megfejtés lehetőségét. A főszereplőnek sikerülhet olyan információforrást is találnia, amelynek segítségével aprólékosabban megismerheti a titkot. Ez a funkció vezeti be a főhőst a fantasztikum közegébe. A beavatás fenntartja a titokzatosságot, de nem ad rá racionális magyarázatot. Šrámek szerint a todorovi igazodásnak ebben a funkcióban fontos szerepe van. A fantaszti-

30 Louis Vax fantasztikumról írott könyvében az emberi test önálló életre kelő részeit a leggyakoribb fantasztikus témák közé sorolja. „Mint ahogy a felszabadult szexuális vágy vagy agresszivitás önálló és a józan emberi ész számára botrányos életet képes élni, ahelyett, hogy beilleszkednék a személyiség egészébe, az emberi test különböző részei is, a központi irányítás alól elszabadulva, önálló életre kelnek.” VAX, *i. m.*, 26. Az idézetet Maár Judit fordította.

31 Például Cholnoky Viktor *A skarabeusz* című művében egy ékszer, Prosper Mérimée-nél *Az Ille-i Vénuszban* egy szobor, Guy de Maupassant-nál *A nyúzott kézben* egy kéz, Théophile Gautier művében, *A múmia lábában* egy láb, Émile Erckmann és Alexandre Chatrian *A titokzatos vázlatában* pedig egy festmény nyit teret a fantasztikumnak.

kum nem lepleződhet le a történet elején, mert akkor eltűnne a szereplő és/vagy a befogadó különös események táplálta hezitálása. A beavatás sok esetben újabb szereplőt iktat a történetbe, aki már találkozott a fantasztikummal. A beavató nem mindig képes a titok legmélyére tekinteni. A fantasztikum beavatásában részt vehetnek mellékszereplők, sőt sokszor névtelen alakok a beavatás kezdeményezői, akiknek a személye azonosíthatatlan. A beavatás eszköze nem mindig személy, lehet szöveg vagy álom is.

4. *Fantasztikus megnyilvánulás* (projev fantastična) – a főhős a fantasztikus események tanújává, megtapasztalójává válik. Amit az előző funkciók eddig csak előkészítettek, az most kiteljesedik. A szereplő érzékeli a fantasztikus esemény megmagyarázhatatlan és különleges voltát. Ez a fantasztikus elbeszélés történeti szálának kicsúcsosodása. Míg a fantasztikus történet előző szakaszaiban a reális elemek voltak az uralkodók, most a fantasztikusak kerülnek előtérbe. Több esetben a fantasztikus lények interakcióba lépnek a szereplőkkel. A fantasztikum betörése a valós környezetbe nem is intenzitásában, hanem érzékelésében implicálja a fantasztikus elemeket. Ez a funkció egyetlen fantasztikus elbeszéléséből sem hiányozhat.

5. *Kétség*³² (pochybnost) – a főhősön úrrá lesz a kétség, annak ellenére, hogy részese volt a megmagyarázhatatlan eseménynek. Igyekszik rá racionális, elfogadható magyarázatokat keresni. A kétség vagy kétely funkciója a fantasztikum visszahúzódsát és a realiztikus elemek fokozódó ellenállását eredményezi. A főhős nem akarja elfogadni a fantasztikumot mint empirikus tény. Első látásra úgy tűnik, ez a funkció a fantasztikum hatását próbálja tompítani, valójában azonban az ellenkezője történik: a fantasztikus elemeket az érdeklődés középpontjában tartja, és előkészíti a közeli visszatérésüket. Šrámek szerint a kétség a történet szereplőinek cselekedeteiben vagy reakcióiban jelenik meg, és nem függ össze az olvasó hezitálásával. Nem osztja tehát Todorov azon megállapítását, hogy a fantasztikum feltétele a szereplő habozása a természetes és a természetfölötti magyarázat között. A hezitálás megjelenése a szűzsében nem kötelező érvényű, teszi hozzá; olyan szereplőkkel is találkozunk ugyanis ezekben a művekben, akik nem kételkednek a fantasztikumban. A kétség funkciója fenntartja az izgalmat, amit a *fantasztikus megnyilvánulás* létrehozott.

6. *Fantasztikum megerősítése* (potvrzení fantastična) – a hős újra szembeül a reális világban a fantasztikum megnyilvánulásával vagy annak összetéveszthetetlen és látványos nyomaival. A főhős fantasztikummal szembeni kételkedése teljesen felszámolódik. A kételynek és a fantasztikum megerősítésének funkciójában kiteljesedő fantasztikum az elbeszélés további szakaszában is fokozható. A főhősön kívül egy harmadik személyű elbeszélő is igazolhatja tanúbizonyosságával a fantasztikumot. A *fantasztikum megerősítése* nem kötelező eleme a fantasztikus elbeszélések cselekményének.

7. *Harc/elfogadás* (boj/přijetí) – a fantasztikum rendszerint a főhőst valamilyen formában megszólítja. Sokszor a legintimebb szférájához férközik közel,

32 Todorov felhívja a figyelmet arra, hogy a habozás nem mindig az észlelésben nyilvánul meg, olykor megjelenhet kételkedés formájában is. Az első esetben a szereplő azt nem tudja eldönteni, hogy amit lát, az nem pusztán csak a képzelete terméke-e. A második esetben viszont azért kételkedik, hogy jól értette-e meg azokat az eseményeket, amelyek megestek vele. Vö. TODOROV, *i. m.*, 34.

tudatalatti vágyaira vagy félelmeire apellál. A hős ezért általában aktívan reagál a fantasztikumra, s ebből következik a hetedik narratív funkció kettőssége. Vagy az történik, hogy a főszereplő nem fogadja el a fantasztikumot, harcol ellene (a harc nem csak fizikai, hanem lelki küzdelmet is jelenthet), próbálja elnyomni, vagy örömmel elfogadja, és kapcsolatteremtésre törekszik. Harc esetén a fantasztikum valami borzalmat jelent a főhős számára, ami akár az életét vagy mások életét is veszélyeztetheti. Az elfogadás sokkal ritkább narratív elem, mint a harc, mivel a fantasztikus események általában szörnyűségesek.

8. *Magyarázat* (vysvětlení) – ebben a funkcióban a hős racionális bizonyítékot talál a fantasztikus jelenségekre. Šrámek felfogásában ez a funkció bizonyos értelemben vétek („*prohřešek*”) a fantasztikum alapgondolata ellen, de nem a fantasztikus irodalom szabályai ellen, mert amennyiben a magyarázat nem a mű elején szerepel (ez teljesen ellentmondana a fantasztikum narratív logikájának), hanem a fantasztikus események bekövetkezése után, akkor fenntartja az olvasó ingadozását (todorovi feltétel).³³ Tehát a fantasztikus téma eltűnik, de a fantasztikum hatása megmarad. Šrámek szerint a művek mindenképpen fantasztikusak, ha rendelkeznek az előző funkciók többségével, és a történet egy bizonyos szakasza alatt engedik ingadozni az olvasót a természetfölötti és a természetes magyarázat között.³⁴ A cseh szerző nem ért egyet Todorovval, aki szerint a hezitálás eltűnése (a fantasztikus eseményre természetes magyarázata) kizárja a fantasztikus műfaj lehetőségét.³⁵ Todorov szerint a fantasztikus szöveg mindvégig fenntartja a kétértelműséget, az „odaát” érzetét. Hiába van vége a történetnek, a bizonyossághoz nem jutunk el, és az „úgy tűnik” szintjén maradunk.³⁶ Šrámek lehetséges „leleplező magyarázatoknak” tartja a tévedést, a személyek felcserélését, a csalást, a tréfát, az álmodást és a kábítószerrel okozta hallucinációkat.³⁷

33 ŠRÁMEK, *i. m.*, 75.

34 Nancy H. Traill fantasztikumelméletében hasonló gondolatot fogalmaz meg. Szerinte a fantasztikumnak öt különböző *módusza* létezik. A módusz fogalmát Northrop Frye *A kritika anatómiája* (1957) című munkája nyomán használja, csak némileg szűkebb értelemben: a fikciós lehetséges világ elrendezési módját érti alatta, mégpedig a természetes és a természetfeletti elemek egymáshoz való viszonya alapján. Az ún. *megmagyarázott móduszba* sorolja azokat a fantasztikus műveket, ahol a történet végén a „különös események” racionális magyarázatot kapnak (álom, illúzió, félelem, örület, hisztéria). A természetfölöttinek hitt eseményekről kiderül, hogy természetesek. Érdekes, hogy a kanadai teoretikus e „lelepleződés” ellenére sem zárja ki az ilyen típusú műveket a fantasztikus irodalom köréből. Vö. TRAILLOVÁ, *i. m.* 29–31.

35 Ha az olvasó és/vagy a szereplő a két megoldás közül az egyik mellett dönt, akkor Todorov szerint kilép a fantasztikus világból (és műfajából) is. Ezért nevezi a fantasztikumot egy mindig eltűnő műfajnak, ami a csodás és a különös műfajának határára helyezkedik el: „Ha [az olvasó] úgy dönt, hogy a valóság törvényei változatlanok maradhatnak, és lehetővé teszik a leírt jelenségek magyarázatát, azt mondhatjuk, hogy a mű egy másik műfajhoz, a különöshöz tartozik. Ha épp ellenkezőleg, úgy dönt, hogy új természeti törvényeket kell elfogadnunk, melyek a jelenség magyarázhatóvá válik, a csodás műfajába lépünk.” Todorov, *i. m.*, 39.

36 *Uo.*, 41.

37 Todorov ezeket a racionális magyarázatotokat (ide sorolja még az egybeeséseket, szemfényvesztő játékokat, az érzéki csalódást, az örületet és a skizofréniát) a fantasztikus-különös műfaj ismertetőjegyeiként tartja számon. *Uo.*, 42.

Szerinte azonban ezek a potenciális magyarázatok nem bírnak kellő meggyőző erővel, csupán azt a hamis látszatot keltik, hogy a fantasztikus motívumok besorolhatók valamilyen rendszerbe. Ez a narratív funkció ritkán jelenik meg a fantasztikus elbeszélésekben.

9. *Győzelem/vereség* (vitéztví/porážka) – ez a kettős szerkezeti egység szabadon kapcsolódik az előző kettős funkcióhoz (harc/elfogadás). A győzelem olyan megoldást jelent, amikor a főhős sikeresen harcol, és győztesen kerül ki a fantasztikummal folytatott küzdelemből, vagy sikerül együttműködnie a fantasztikummal, ami valamilyen haszonnal jár a számára. A vereség olyan befejezést implikál, amiben a főszereplő a rossz, gonosz fantasztikummal szemben alulmarad, vagy nem sikerül semmit megszereznie a fantasztikum „áldásaiból”. A fantasztikus megnyilvánulás mellett ennek a kettős funkciónak is mindig szerepelnie kell a fantasztikus művekben.

A fantasztikus elbeszélések űrámekei narratív modellje: szerepkörök

A cseh irodalmár – V. J. Propp és A. J. Greimas művei nyomán³⁸ – elsősorban a szereplők tevékenységét, a történetben betöltött funkcióit vizsgálja. Abból indul ki, hogy a szereplők tevékenysége (funkciók) logikailag bizonyos tevékenységszférákba tömörül, azaz meghatározott (szerep)köröket képez, amelyek minden, általa fantasztikusnak nevezett elbeszélésben előfordulnak és számuk nem változik. Öt ilyen szerepkört vagy típust különböztet meg:

1. *Hős* (hrdina) – ő az, aki a környezetében észleli a fantasztikumot. Általában kevés adatot tudunk meg róla, mert a fantasztikus művek nem teszik lehetővé az árnyaltabb portrék megrajzolását. A hosszabb terjedelmű művekben is csak a főhős mentális és fizikai adottságait ismerjük meg. Előfordulnak esetek, amikor a főhősről semmit sem tudunk meg, még a külseje vagy a neve is rejtve marad az olvasó előtt. A fantasztikus írók előszeretettel teszik meg hősiüket narrátornak is, hisz – ahogy Todorov említi munkájában³⁹ – az olvasó elfogadja, hogy a szereplők hazudhatnak, de azt kevésbé, ha ezt a narrátor teszi. Ha a hős-elbeszélő a történet cselekvője, a befogadó elbizonytalanodhat és kételkedni kezdhet a narrátor szavahihetőségében.⁴⁰ „[Az] első személyű narrátor szubjektivitása kérdésessé teheti a leírt események valósszerű-

38 Šrámekei hivatkozik mind az orosz folklórkutató (*Morfologija szkazki*), mind a litván nyelvész, szemiotikus munkájára (*Sémantique structurale*).

39 „A hangsúly (...) azon van, hogy egy szereplő és nem a szerző szavaival szembeülünk: óvatosan kell tehát közeledni feléjük (...). Nem mondják meg nekünk, hogy a narrátor hazudik, és ennek lehetősége strukturálisan sokkoló; ám a lehetőség létezik (mivel a narrátor szereplő is) – és az olvasóban felébredhet a habozás. (...) [A] megjelenített narrátor kiválóan megfelel a fantasztikus műfajnak, mert megkönnyíti az olvasó szükségszerű azonosulását a szereplővel. A narrátor szavainak státusa ellentmondásos, és ezzel a szerzők különbözőképpen élnek, a hangsúlyt egyik vagy másik oldalra helyezve.” TODOROV, *i. m.*, 76.

40 Nancy H. Traill fantasztikumelméletében a *nem egyértelmű módus*ba sorolt művek hősei szinte minden esetben narrátorok is egyben, olyanok, akik nem jelentenek egyértelmű garanciát a történet hitelességére nézve. Vö. TRAILLOVÁ, *i. m.*, 26–29.

ségét, hitelét, s pontosan ezzel válthat ki bizonytalanságerzetet a történet befogadójában.⁴¹ Šrámek felfogásában sokszor a hős alakján keresztül nyilvánul meg a fantasztikum, aki rendelkezik valamilyen különös adottsággal (látja a jövőt, képes a telepátia vagy az átváltozásra, tud varázsolni). A főhős mindig szemtanúja valamilyen különös, megmagyarázhatatlan jelenségnek, amit tudatosít. A fantasztikumot megpróbálja értelmezni és megérteni, végül vagy legyőzi azt, vagy elbukik általa. A főhős és a fantasztikus lény kapcsolatában a főszereplő lehet áldozat, szemtanú, vagy ő is rendelkezhet fantasztikus képességekkel. Akkor áldozat, ha a fantasztikum közvetlen hatásának elszenvedője. Szemtanúként az elfogult szemlélődő szerepét tölti be.

2. *Beavató* (zasvēitel) – ő az a szereplő, aki valamilyen formájában ismeri a fantasztikumot. Šrámek négyfajta beavatót különböztet meg. Az első csoportba azokat sorolja, akik mindent tudnak a titokról, és a tudásukat teljes mértékben hajlandóak megosztani a hőssel. A második csoportot azok a beavatók alkotják, akik a titok minden részletét ismerik, de a titoknak csak egy részét árulják el a hősnek, vagy nem mondanak el neki semmit. A harmadik csoport beavatói a titoknak csak egy részét ismerik, de azt lojálisan megosztják a főszereplővel, a negyedik csoportba tartozók pedig nem ismernek mindent a fantasztikus jelenség okaiból, s amit tudnak, azt csak részben közlik a főszereplővel. Általában a megkísértés, a beavatás és a magyarázat funkciója kapcsolódik hozzájuk. A hőssel véletlenül találkoznak, vagy a főszereplő keresi fel őket, mint olyan kompetens személyeket, akik már észlelték a fantasztikus jelenséget. Nem egyszer ők azok, akik lerántják a leplet a fantasztikus jelenség okairól, természetes magyarázattal állva elő.

3. *Fantasztikus lény* (fantastická bytost) – ez a figura szinte állandó szereplője a fantasztikus történeteknek. A fantasztikus lény beléphet a reális világ környezetébe, és kiszakíthatja a hőst a „valós világ” közegéből, elviheti idegen helyre és korba. Šrámek felfogásában a klasszikus fantasztikus lény az ördög⁴² (a Gonosz) antropomorfizációja, akinek az alakjához vallási tradíciók kapcsolódnak. Šrámek Max Milnerre hivatkozik, aki egy egész könyvet szentelt a sátán irodalmi megjelenésének.⁴³ Milner szerint az ördög a „pokoli természetfelettségét” („*surnaturel infernal*”) a frenetikus irodalomnak⁴⁴ és a rémregényeknek köszönheti. Šrámek rámutat arra, hogy az ördög a fantasztikus művekben sokszor a „gonosz hatalom” folklorisztikus megtestesítője,⁴⁵ aki képes kinyitni az ajtót az ismeretlenbe. A cseh szerző fontosnak tartja megjegyezni, hogy az ördög viselkedése a fantasztikus elbeszélésekben már jó ideje kiszámíthatóvá vált. Ennek az okát nemcsak abban látja, hogy túlságo-

41 MAÁR, *i. m.*, 164.

42 Todorov az ördög alakjára a Te-témák kapcsán tér ki: „A vágy mint szexuális kísértés a természetfölötti világ néhány igen gyakran megjelenő alakjában testesül meg, mindenekelőtt az ördögben. Leegyszerűsítve mondhatjuk azt is, hogy az ördög egy másik, a libidó jelölésére szolgáló kifejezés.” TODOROV, *i. m.*, 110.

43 Erről bővebben lásd Max MILNER, *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, I, Paris, Corti, 1960.

44 A frenetikus regény a 19. század húszas és harmincas éveinek francia irodalmában vált népszerűvé (Jules Janin, Henri de Latouche). A gótikus regények hagyományának folytatójaként, és a modern horror elődjeként tekintenek rá.

45 ŠRÁMEK, *i. m.*, 99.

san gazdag irodalmi múlttal rendelkezik, hanem abban is, hogy több fantasztikus író hajlamos kevésbé elcsépeelt figurákat választani e szerepkör betöltésére. Az ördög szerepe a fantasztikus művek születésénél jelentős, később a fontossága csökken, majd szinte teljesen eltűnik.

A fantasztikus lényekkel függ össze az átváltozás témája is. Šrámek szerint az átváltozás általában szürkületkor, félhomályban történik, és az átváltozás eredménye a valós természetben nem létező hibrid szörny. Ilyen szörny a farkasember. Vax szerint a „fantasztikus irodalomban feltűnő állatban nemcsak a vadság állapotához való visszatérés fejeződik ki, hanem egy magasabb rendű állapot perverzója is.”⁴⁶ Maár Judit felfogásában ez a fantasztikus lény „(...) az ember alsóbbrendű énjét mutatja meg, amelyik elutasítja a bölcseséget, a jót, az igazságot, a törvényt. Ez a motívum az emberben rejtőző bestialitás kifejezője, amikor is az állat hatalmába keríti az ember eszét, erkölcsi érzékét azért, hogy alantas, gonosz célok szolgálatába állítsa.”⁴⁷ Šrámek Jean Marignya is hivatkozik, aki szerint különbség van a farkasember („*loupgarou*”) és a likantrópia („*lycantrophe*”) fogalmi között. A farkasember olyan fantasztikus lény, aki tényleg farkassá változik, a likantrópiában szenvedő egyén megszállott ember vagy démon, aki bizonyos időközönként farkasként viselkedik, de az emberi vagy démoni formáját megtartja.⁴⁸

A fantasztikus lények egyik legismertebb alakja a vámpír. Šrámek a legkidolgozottabb és az egyik leggyakoribb borzalmat keltő szereplőként tekint rá. Rámutat a vámpírok⁴⁹ hagyomány szerinti kétneműségére. A nők előtt félelmetes férfiként, a férfiak előtt veszélyes és elbűvölő nőként jelennek meg. Maár Judit is kiemeli a vámpírok kettős funkcióját.⁵⁰ Šrámek szerint a vízi tündérek és a manók fantasztikus lényként kevésbé meggyőzőek, és ritkán szerepelnek fantasztikus elbeszélésekben.

A cseh szerző felfogásában a „kanonikus” fantasztikus művekben csak bizonyos számú és fajtájú fantasztikus lény szerepelhet. Ennek oka az, hogy

46 Vö. VAX, *i. m.*, 24–34. Az idézett részt Maár Judit fordította.

47 MAÁR, *i. m.*, 132.

48 ŠRÁMEK, *i. m.*, 100.

49 Egy magyar szerző erről a következőképpen ír: „A vámpír (...) olyan (...) kísértet-képzet, aki előjön a sírjából és élő emberek vérét szivattyúzva – általában nyakukba vagy mellükbe harapva – tartja magát jó karban. Fontos (...) megjegyezni, hogy a vámpír (...) kísértet vagy legalábbis visszatérő halott. Az eredeti képzetek szerint olyan ember válik vámpírrá, aki életében bűnt követett el, vagy temetetlenül, esetleg megáldozatlanul fekszik a földben. (...) A vámpírok gonoszak, s nem tudni, azért isznak-e vért, mert azok, vagy azért lesznek azok, mert vért isznak.” MAGYAR László András, *Bevezetés a kísértettanba*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989, 80.

50 „Hatása, funkciója kettős: elrettent és ellenállhatatlan vonzerőt gyakorol. Az emberi félelmet fogalmazza meg, hogy minél hosszabb élet iránti ösztönös vágyat csak a másik ember kárára, annak halála árán lehet megvalósítani. Ezért az ember, hogy megszabaduljon ettől a gyöttrő vágytól, szörny formájában jeleníti meg. A vámpír alakjában ugyanakkor erős erotikus jelentés fogalmazódik meg: a női áldozatokra csábító szatírként, a férfira pedig női démonként, az ellenállhatatlan asszonyi csábítás képében hat, jelentése tehát kettős: a halált és a szexualitást, s az ezekkel kapcsolatos ambivalens, aberrált ösztönöket és érzéseket juttatja kifejezésre.” MAÁR, *i. m.*, 132–133.

az írók mindenáron próbálják fenntartani a valóság illúzióját, s a nagyon bizarr fantasztikus lények nehezen illeszthetők be a mű alapvetően realizisztikusan ábrázolt világába.⁵¹ Šrámek utal arra, hogy az okkultizmusnak és spiritizmusnak köszönhetően a 19. század közepén új lények kerülnek be a fantasztikus irodalomba. Ezek a lények ad hoc keletkeznek, nincsenek pontosan meghatározott vonásaik, beavatkozásuk éppen ezért hihetőbb és hatékonyabb a korábban szereplő fantasztikus lényekkel szemben. Ide sorolja a kísérteteket, akik képesek belépni a materiális világba, és ez ad nekik különös jelentőséget. A szellemek⁵² által megvalósul az élők és halottak világának kommunikációja. „A fantasztikus történet ezzel a témával [kísértetek] szükségszerűen átveszi a mítosz egy részének küldetését, amelyik a mély és teljesíthetetlen emberi vágyat elégíti ki”⁵³

4. *Segítő* (pomocník) – nincs olyan fontos szerepe, mint az előző három típusnak. Szerepét betöltheti a beavató és a fantasztikus lény is. A segítő mindig a hőssel szimpatizáló szereplő, aki nem ismeri a fantasztikum okát (kivéve, ha nem beavató is egyben). Sok esetben a segítő egy szerelmes nő alakjában ölt testet.

5. *Ellenfél* (protivník) – a hős számára problémát jelent a történetben. Akadályokat gördít elé, miközben az harcol a fantasztikummal, vagy elfogadni készül azt. A segítő és az ellenfél általában nem töltenek be kitüntetett szerepet a fantasztikus történetben (mellékszereplők), ennek köszönhetően a személyleírásuk („*prosopografia*”) eléggé szegényes és redukált.⁵⁴

Šrámek felhívja a figyelmet a fantasztikus művekben megjelenő szereplők statikusságára. Szerinte e történetek cselekménytere annyira korlátozott, hogy fejlődő szereplők előfordulása felettébb ritka. Ezt a megállapítást az is alátámasztani látszik, hogy a fantasztikus művek általában szűk térben és rövid idő leforgása alatt játszódnak, aminek viszont – más oldalról – nem mond ellent az a körülmény, hogy a szereplőket dinamikusan változó viszony fűzi a fantasztikumhoz.

51 Šrámek megállapítása szerint azért nem jelent különösebb gondot a tudományos-fantasztikus regényekben bizarr fantasztikus lényeket szerepeltetni, mert ezek cselekménye általában a valós világon kívüli időben és térben játszódik. Vö. ŠRÁMEK, *i. m.*, 102.

52 „Vax megállapítja, hogy a fantasztikum alapjában véve mindig az ész megbotránkoztatását célozza. Ennek gyakori megfogalmazása az az eset, amikor a lélek, a képzelet jelenségei látható formát öltenek – kísértetek, halottak visszajáró szelleme, akiket »látunk« –, illetve megfordítva: testi-anyagi természetű jelenségek láthatatlanná válnak (...). Vax szerint azonban ezek a paradoxonok önmagukban még nem feltétlenül eredményeznek fantasztikus hatást; a láthatóvá vált szellem csak akkor fantasztikus, ha gonosz, démoni, ha megfélemlíti az embert (...). Vax megfogalmazása (...) elnagyolt, pontosításra szorul: a félelmet a történet szereplőinek vagy magának az olvasónak kell éreznie.” MAÁR, *i. m.*, 134–135.

53 ŠRÁMEK, *i. m.*, 103.

54 *Uo.*, 106.

Befejezés

A fantasztikummal foglalkozó kutatók többsége egy-egy nemzeti irodalom valamely korszakának vagy reprezentatív szerzőjének szövegeire támaszkodva igyekszik kifejezni véleményét a jelenséggel kapcsolatban. Ez pedig felveti azt a kérdést, hogy mennyiben alkalmazható egy-egy ilyen teória más korszak más nyelvű alkotásainak elemzésében. A romanista Jiří Šrámek kizárólag 19. századi francia elbeszélésekre támaszkodva alkotta meg alaktani modelljét. Könyvében főként Balzac (*A számárbőr*, *Seraphita*), Jacques Cazotte (*A szerelmes ördög*), Émile Erckmann – Alexandre Chatrian (*A titokzatos vázlat*), Théophile Gautier (*Omphale*), Guy de Maupassant (*Horla*, *A haj*, *Ő?*, *Ki tudja?*), Prosper Mérimée (*Az ille-i Vénusz*), Villiers de l'Isle Adam és más szerzők művének szemléltető elemzését adja. Tanulmányom célja az volt, hogy a cseh irodalmár monográfiájának főbb előfeltevéseit, téziseit és fogalomrendszerét ismertessem és kontextualizáljam. Azt, hogy e teória a magyar fantasztikus novellák morfoszemantikai jellegzetességeinek feltárásában termékeny útmutatónak bizonyul-e, konkrét interpretációk döntenek majd el.⁵⁵

The Morphology of Fantastic On the Fantastic Theory by Jiří Šrámek

This research paper investigates the questions regarding the literary fantastic. The author focuses on Jiří Šrámek's fantastic theory peculiar for its structuralist and semantic features. The paper analyzes his idea of the fantastic, his narrative model and the typology of his characters, comparing them with other theorist's works.

keywords: fantastic literature, narrative model by Jiří Šrámek, theory of the fantastic

Rigó Gyula
Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi
Intézet
rigogyul3@gmail.com

⁵⁵ Megjelenés előtt álló tanulmányomban Cholnoky Viktor *Oliver lovag* és a *Bertalan Lajos lelke* című novelláinak elemzésénél tettem kísérletet a šrámeki modell alkalmazására.

Fantasztiikum Neil Gaiman műveiben

Absztrakt. A tanulmány Neil Gaiman művészetének fantasztiikumhoz való viszonyát elemzi. Az első részben Tzvetan Todorov *Bevezetés a fantasztiikus irodalomba* című műve segítségével közelít Gaiman életművéhez. A második rész egy konkrét szövegről (*Megint világvége*) tesz elemző megjegyzéseket úgy, hogy az értelmezésbe bevonja a kortárs irodalomértés fantasyról szóló szövegeit is.

Napjainkban a fantasztiikus irodalom, a fantasy reneszánszát éljük. Egyre-másra jelennek meg a zsánerhez köthető művek, s ezek népszerűbbek, mint valaha. Ennek köszönhetően a műfaj irodalomban elfoglalt helye is átértékelődni látszik – egyre több tanulmány mutat rá, hogy e populáris regiszterhez köthető és az irodalmi kánon peremén elhelyezkedő művek bizony több figyelmet érdemelnének, mint amennyiben eddig részük volt.

Jelen tanulmány a kortárs fantasy egyik meghatározó alakjának, Neil Gaiman művészetének fantasztiikus irodalomhoz való viszonyát vizsgálja. Az első, általánosabb, bevezető részben az egyik klasszikus fantasztiikumelmélet segítségével közelítünk a művekhez. Tzvetan Todorov *Bevezetés a fantasztiikus irodalomba* című műve bár nem a legfrissebb darabja a fantasyvel foglalkozó szakirodalomnak, de számos megállapítása máig megállja a helyét, éppen ezért megkerülhetetlen. Nagy előnye továbbá ennek a műnek, hogy a fantasztiikummal mint az irodalmi élet szerves részével foglalkozik, azt a többi irodalmi zsáner kontextusában tárgyalja, s nem vitatja el tőle azt az egyenrangúságot, melyet sok kortárs elméletíró megvon a műfajtól.

Bármilyen jelentős is legyen Todorov műve, 1970-ben íródott, s ezért semmiképpen sem lehet kizárólagos támaszunk a vizsgálódás során. Az elmúlt évtizedek ugyanis a fantasy expanziójának köszönhetően számos új szubzsáner megjelenését hozták magukkal, melyek az irodalmi posztmodernség térnyerésével párhuzamosan bizonyos szempontokból idejét múlttá tették Todorov művét. Éppen ezért a dolgozat második részében, ahol az ún. dark fantasy műfajáról lesz szó – ez köthető a leginkább Gaiman nevéhez –, kortárs magyar irodalomtudósok fantasztiikumról szóló tanulmányait hívjuk segítségül.

Tehát míg a dolgozat első része egy általános bevezetőt kínál a fantasztiikus irodalomhoz, s Neil Gaiman műveiről is általánosságban szól, addig a második rész a fantasy egy kiválasztott részéről – a dark fantasyről – értekezik, s egy konkrét szöveget elemez. A problémának egy ilyen, két irányból történő megközelítése remélhetőleg pontosabb szövegolvasást eredményez, és elég koherens lesz ahhoz, hogy érdemben járuljon hozzá a fantasztiikumról szóló irodalmi diskurzushoz és Neil Gaiman műveinek recepciójához.

Tzvetan Todorov: Bevezetés a fantasztikus irodalomba

Todorov szerint a fantasztikus irodalom elnevezés egy irodalmi műfajra vonatkozik. A könyvében az a cél vezérli, hogy felfedezze a szabályt, amely több szövegben is működik, vagyis nem egy kiválasztott művet elemez, hanem több, konkrét elemzésből próbál levezetni egy általános szabályt.

A fantasztikum lényege, hogy egy olyan világban, amilyen a miénk, bekövetkezik egy olyan esemény, amelyet nem tudunk megmagyarázni e jól ismert világ törvényeivel. „[V]agy az érzékek csalódásáról van szó, a képzelet munkájáról, s ekkor a világ törvényei fennmaradhatnak jelenlegi formájukban – vagy az esemény valóban végbement, a valóság része, ám ez esetben ezt a valóságot számunkra ismeretlen törvények szabályozzák.”¹ A fantasztikum e bizonytalanság idejét tölti ki, ha választunk az egyik vagy a másik válasz mellett, más műfajba lépünk: a különösbe vagy a csodásba. Tehát Todorov szerint a fantasztikum egy átmeneti állapot, a habozás ideje, amíg döntünk a felől, hogy amit látunk, valóságos-e vagy sem.² Ebből következik, hogy magát a jelenséget a valóshoz és a képzelthez képest kell meghatározni.

Fontos kérdés, hogy kihez köthető ez a habozás: az olvasóhoz vagy a szereplőhöz.³ Ez nem minden esetben határozható meg egyértelműen, hiszen a kettő sokszor egybefonódik: „A fantasztikum (...) az olvasó beilleszkedését feltételezi a szereplők világába: önmagát az ellentmondásos észlelés által határozza meg, amelyet az olvasó is átél az elmesélt jelenségek kapcsán.”⁴ Neil Gaiman *Amerikai istenek* című regényében a főszereplő számos furcsa dologgal szembesül, és sokáig nem tudja eldönteni, hogy amit tapasztal, az a véletlen játéka, illetve képzelgés, vagy pedig valós esemény.⁵ Ebben a játékban az olvasó is kénytelen részt venni, egészen addig, míg nyilvánvalóvá nem válik, hogy valós eseményekről van szó. Ekkor azonban már a csodás birodalmában járunk. Vannak viszont olyan történetek is, amelyek végig nyitva hagyják a kérdést: egyaránt támogatják természetes és a természetfeletti magyarázatot. Ilyen például az *Idegen részek* című Gaiman-novella, amelyben nem tudjuk eldönteni, hogy az elbeszélő a saját paranoid képzelgése áldozata lett, vagy egy nem e világból származó lény szállta meg.

Todorov a fantasztikum megjelenését három feltételhez köti.⁶

1. A szereplők világát élő személyek világának kell tekintenünk, s haboznunk kell az elbeszélte események természetes vagy természetfeletti volta között.
2. A habozást átérezheti valamelyik szereplő is.

1 Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó, 2002, 25.

2 Vö.: „A fantasztikum tehát a csak természeti törvényeket ismerő ember habozása egy természetfölöttinek tűnő esemény láttán.” *Uo.*, 25.

3 Meg kell jegyeznünk, hogy olvasó alatt Todorov az olvasói funkciót érti.

4 *Uo.*, 30.

5 „Talán csak álmodtam – de biztosan nem –, vagy túls sokat szippantottam a dagadt kőlyök szintetikus varangybőr füstjéből, esetleg éppen megőrültem...” Neil GAIMAN, *Amerikai istenek*, ford. JUHÁSZ Viktor, Szeged, Szukits, 2003. 47.

6 TODOROV, *i. m.*, 31.

3. Az olvasónak el kell utasítania az allegorikus és a költői értelmezést, mivel azok lerombolják a fantasztikumot.

A történet végén tehát az olvasó döntést hoz. Ha úgy dönt, „hogy a valóság törvényei változatlanok maradhatnak, és lehetővé teszik a leírt jelenség magyarázatát, azt mondhatjuk, hogy a mű (...) a különöshöz tartozik. Ha épp ellenkezőleg, úgy dönt, hogy új természeti törvényeket kell elfogadnunk, melyek révén a jelenség magyarázhatóvá válik, a csodás műfajába lépünk.”⁷ A fantasztikum sokkal inkább e két műfaj határán helyezkedik el, mintsem, hogy önálló legyen. Ennek megfelelően a különösön és a csodáson kívül két átmeneti műfajt is be kell vezetnünk.

A fantasztikus-különös műfaját leginkább a krimik és a romantikus regények kedvelik. E művek olyan eseményeket mutatnak be, „melyek természetfölöttinek tűnnek a történet során, végül racionális magyarázatra lelnek.”⁸ Rengeteg véletlen egybeesés, a körülmények szerencsés vagy szerencsétlen összjátéka, illetve szándékos konspiráció kelti itt a természetfölötti látszatát.

A fantasztikus-csodás műfaja a leginkább jellemző a dark fantasyre és Gaiman műveire. Ide olyan történetek tartoznak, melyek „fantasztikusnak tűnnek, majd a természetfölötti elfogadásával érnek véget. Ezek a történetek állnak legközelebb a tiszta fantasztikumhoz, mivel a magyarázat és az észérvek híján mindig a természetfölötti létét sugallják.”⁹ A már említett *Amerikai istenek* című regény is ide tartozik. Az elbeszélés a hétköznapi síkon indul, a természetfölötti eseményeket látva a főszereplő és az olvasó haboznak egy ideig, de végül nyilvánvalóvá válik, hogy a történetek nem magyarázhatók meg a valós világ törvényei szerint.

Todorov felhívja a figyelmet a fantasztikus szövegek retorikusságára, hogy funkcionális kapcsolat létezik a természetfölötti és az alakzat között: „A fantasztikum és a képes beszéd közötti különböző kapcsolatok egymást értelmezik. A fantasztikum azért él minduntalan retorikai alakzatokkal, mert ezekből származik. A természetfölötti a nyelvből születik, annak egyszerre következménye és bizonyítéka: nemcsak az ördög és a vámpír léteznek csupán szavakban, de azt is csak a nyelv képes megragadni, ami soha nincs jelen: a természetfölöttit.”¹⁰

A fantasztikus történetek narrációját elemezve Todorov megjegyzi, hogy ezekben a művekben a narrátor általában „én”-t mond. Miért van ez így? Tudjuk, hogy az irodalmi szöveg mondatai nem valódi állítások, mert nem felelnek meg az igazság próbájának. „Az irodalmi nyelv megállapodáson alapuló nyelv, ahol lehetetlen az igazság vizsgálata. (...) Ellenben az irodalom megköveteli a belső érvényességet és az egyezést.”¹¹ Meg kell azonban jegyeznünk, hogy „a szövegen belül csak a szerző állítása nem értelmezhető az igazság kategóriája szerint, a szereplők szavai lehetnek hamisak vagy igazak”.¹² Erre épül számos detektívregény. Ha azonban a narrátor beszél „én”-ként, a probléma összetettebbé válik, hiszen a szavai nem vethetők alá az

7 Uo., 39.

8 Uo., 42.

9 Uo., 48.

10 Uo., 73.

11 Uo., 73.

12 Uo., 73.

igazság próbájának, de szereplőként hazudhat. Ezért remekül megfelel a fantasztikus műfajnak. Todorov szerint egy ilyen elbeszélővel az olvasó könnyen tud azonosulni, főleg ha az egy teljesen átlagos ember.¹³ A narrátor-szereplő megkönnyíti az azonosulást, illetve hitelesíti az elbeszélést. Umberto Eco írja a *Hat séta a fikció erdejében* című művében, hogy „a fiktív világok a valóságos világ parazitái.”¹⁴ Éppen ezért bármilyen fantasztikus dolgot is akar elmesélni a történet, mindig kell valami, ami a mi valós világunkhoz köti az elbeszélést, ezáltal hitelesítve azt. Az *átváltozás* példáján (melyre Todorov is hivatkozik) mutatja be, hogyan fordít át Kafka egy teljesen fantasztikus felütést szinte realista elbeszélésbe. Neil Gaiman is előszeretettel alkalmazza az egyes szám első személyű narrációt novelláiban (*Troll, Megint világvége, Emlékek és kincsek*), de a regényeiben inkább az elbeszélt tudat és a mindentudó narráció kombinációját alkalmazza.

A fantasztikus művek struktúráját elemezve Todorov idézi a korábbi elméleteket, melyek szerint e struktúra „felfelé tartó vonalként ábrázolható, mely a csúcsponthoz vezet”.¹⁵ Ez a felfogás, mely az egyre növekvő fokozásra és a történet végén található tetőpontra épül, Poe-novellákra kidolgozott elméletéből ered. Kicsit finomítva megtalálható Lovecraft munkásságában is, aki szerint a rendkívüli jelenséghez „lassú és árgondolt érzelmi »fokozás« alkalmazásával – kell közelíteni, máskülönben vérszegénynek és érdektelennek tűnhet. (...) A fő hangsúlynak a finom sejtetésre – a szövegben megbúvó utalásokra és kiválasztott képzetekkel társítható részletekre kell kerülnie, melyek (...) fokozatosan a nem valós valóságosságáról győzik meg az olvasót.”¹⁶ Nem minden fantasztikus novellában találunk viszont ilyen fokozást.

78

A fantasztikus elbeszélés további sajátossága a többi műfajjal szemben, hogy erőteljesen kiemeli a közlés folyamatát, és komoly jelentőséget tulajdonít az olvasás idejének is. „Minden szöveg magában foglal egy utasítást: nevezetesen hogy azt az elejétől a vége felé haladva kell olvasni, valamint az oldal tetejétől az alja felé. (...) A fantasztikum mint műfaj minden másnál jobban él ezzel a konvencióval.”¹⁷ Ugyanis így az olvasó lépésről lépésre halad végig azon az azonosulási folyamaton, melyet a szöveg előírányoz, így a történet hatással lesz rá. Ebben a fantasztikus elbeszélés rokon a detektívregénnyel, mely szintén megköveteli, hogy precízen, az utasításokat figyelembe véve olvassuk. Ha nem így teszünk, könnyen elronthatjuk a saját olvasmányélményünket.

A fantasztikum funkcióját keresve Todorov először a természetfölötti kérdését járja körül. A természetfölötti ürügyként való szerepeltetése véleménye szerint kisebbségben ugyan, mindazonáltal jelen van irodalomban – hiszen így olyan témákról is lehet írni, melyek egyébként kellemetlenségeket okozhatnának. „A szexuális kicsapongást mindenfajta cenzúra jobban tűri, ha azt

13 Uo., 74.

14 Umberto Eco, *Hat séta a fikció erdejében*, ford. SCHÉRY András és Gy. HORVÁTH László, Budapest, Európa. 2007, 118.

15 Penzoldt definícióját idézi TODOROV, *i. m.*, 76.

16 H. P. LOVECRAFT, *Jegyzetek a rémtörténetek írásáról*, ford. GALAMB Zoltán = *H. P. Lovecraft összes művei II.*, Szeged, Szukits, 2003, 515.

17 TODOROV, *i. m.*, 79.

18 Uo., 136.

az ördög számlájára írjuk.”¹⁸ Rámutat azonban, hogy ma már erre nincs szükség, ezért az ilyen jellegű írások szerencsére háttérbe szorultak.

Neil Gaiman munkáit vizsgálva különös jelentőséget kapnak Todorov következő sorai: „Különös egybeesés mutatkozik a természetfölöttivel élő szerzők, illetve azok között, akik kiváltképp ügyelnek a cselekmény kibontására, tehát akik mindenekelőtt történeteket szeretnek mesélni. A tündérmese – s ezen elbeszélésben lelhetünk először természetfölötti eseményekre – az elbeszélés legelemibb és egyben legszilárdabb formája.”¹⁹ Valóban, Gaiman számos alkalommal nyilatkozott a történetek erejéről, annak fontosságáról, hogy a meséket újra és újra elmondjuk egymásnak, illetve ahhoz sem férhet kétség, hogy a tündérmesék is számos alkalommal inspirálták a művészetét. Az efféle megállapítások mutatják Todorov szövegének korszakos jelentőségét – hiszen megállapításai érvényesek ma is.

Végül, a fantasztikum funkciójáról szólva, a szerző megjegyzi, hogy a fantasztikus irodalom „épp a valós és a valótlan közötti feloldhatatlan ellentét létét kérdőjelezi meg. Ám hogy ezt az ellentétet tagadhassa, előbb ismerni kell annak alkotóelemeit (...). Így lel magyarázatra a fantasztikus irodalom által keltett ellentmondásos benyomás: egyrészt az irodalom kvintesszenciája, amennyiben kétségbe vonja a valós és valótlan közti határt, mely minden irodalom sajátja, sőt e megkérdőjelezés éppenséggel a középpontba kerül. Másrészt viszont a fantasztikus irodalom csak az irodalom előkészítése, propeudeutikája: szembeszállva a mindennapi nyelv metafizikájával, életet lehel belé. (...) Ha egy könyv világának bizonyos eseményei kifejezetten elképzeltként jelennek meg, ez a helyzet megkérdőjelezi a könyv egyéb részeinek képelt voltát.”²⁰

Dark fantasy

Todorov a könyve végén azon elmélkedik, hogy miért tűnik el lassan a fantasztikum az irodalomból (nem sejtette, hogy néhány évtizeddel később a műfaj hihetetlen népszerűsége fog szert tenni). A popularitással párhuzamosan egyre több alműfaj ütötte fel a fejét. Stemler Miklós találóan jegyzi meg: „Bár a műfaji meghatározásokkal való reménytelen, ám hősiesség küzdelem végigvonul az irodalomról írás történetén, a helyzet talán sehol sem olyan kusza, mint a spekulatív fikció (SF) varázslatos gazdagságú, folyamatos forrásban lévő területén.”²¹ Az SF teoretikusai már azért vért izzadnak, hogy a fantasyt és a sci-fit elkülönítsék egymástól.

A kortárs populáris fantasyban számos műfajt különböztethetünk meg. A teljesség igénye nélkül itt a high fantasy, az ehhez nagyon közel álló heroikus fantasy, a kard-és-boszorkányság fantasy, a városi fantasy és természetesen a dark fantasy. „Az egyes alműfajok legfőbb sajátossága, hogy vegytiszta formájukban szinte sohasem léteznek.”²² Tekintve definíciójuk többnyire igen ingatag mivoltát, ez különösebben nem meglepő. Jelen dolgozatban a dark

19 Uo., 139.

20 Uo., 144.

21 STEMLER Miklós, *Világok teremtése és eltörlése. A dark fantasy találkozása a poszt-tolkieni fantasyval*, Prae, 2011/1, 24.

22 Uo., 24.

fantasy műfaját mutatjuk be részletesebben, mivel leginkább ez köthető Gaiman nevéhez.

A dark fantasy leggyakoribb meghatározásában a dark, azaz a sötét kifejezés a történetek hangulatát jelöli, ami lássuk be, meglehetősen esetleges definíció. Stemler Miklós a *The Encyclopedia of Fantasy* dark fantasyról szóló szócikkére hivatkozva két lehetséges meghatározást nyújt. Az első szerint a dark fantasy olyan műfaj, „amelyben ugyan horrorelemek találhatóak, de összességében mégis inkább fantasy, mintsem természetfeletti fikció lenne.”²³ A másik definíció szerint a dark fantasy szövegek „az osztott világokat felhasználó fikciók, ahol a befogadó által a mindennapnak észlelt világba egy másik, természetfeletti, nem egy esetben horrorisztikus jegyekkel rendelkező alternatív univerzum türemkedik be.”²⁴ Ezt a vonalat képviseli Poe, Lovecraft és Gaiman. Ehhez jöhet még Hegedűs Orsolya megjegyzése, miszerint a különbség a dark fantasy és a horror között az, hogy egy „horrortörténetben az áldozatnak, míg a dark fantasyben paradox módon bizony sokszor a szörnyetegnek drukkolunk.”²⁵

Leginkább talán a high fantasyvel szembeállítva tudjuk jellemezni a dark fantasyt. Ez a két paradigma „számos transzformáción megy keresztül a peremműfajok kölcsönhatásának, illetve kánonközi interferenciájának köszönhetően”,²⁶ de máig meghatározóak a fantasztikus irodalomban. Mindkettő visszavezethető egy-egy emblematikus alkotásra: a high fantasy esetében ez J. R. R. Tolkien Középfölde-folyama, a dark fantasy esetében pedig H. P. Lovecraft Cthulhu-mitológiája. Míg a high fantasy Tolkien-féle vonulata a világok teremtésére és bemutatására fókuszál, addig a dark fantasy Lovecrafttal az élen az elsődleges világ dekonstruálására koncentrál. Tolkien kiépít és bemutat egy részletes világot: „A Gyűrűk Ura elsődlegesen nem a gyűrű elpusztításának történetét kívánja elmesélni, hanem magát a világot, amelyben az események játszódnak; ha úgy tetszik, maga Középfölde a történet.”²⁷ A teremtett világ nemcsak az események háttérül szolgál, hanem maga is szereplővé lép elő. Jelzik ezt a műhöz tartozó térképek, a részletesen kidolgozott kronológia és az események háttérül szolgáló mitikus háttér, a megkapó alaposággal megfestett világ minden egyes része. Ezzel szemben a Cthulhu-mítosz szövegeiben „Lovecraft módszeresen bontja le a kulturális rendet és egyben az értelem diskurzusát.”²⁸ Egy olyan világot mutat be, ami nagyon hasonlít az általunk megélt valóságra, de egy bizonyos ponton megtöri a realiztikus elbeszélést és megbontja ezt a koherens világké-

23 Uo., 24.

24 Uo., 24.

25 HEGEDŰS Orsolya, *A mágia szövedéke. Bevezetés a magyar fantasy olvasásába I.*, Dunaszerdahely, Liliium Aurum, 2012, 104.

26 H. NAGY Péter, *Gaiman Lovecraft-újrairásai* = Uő, *Féregjáratok*, Dunaszerdahely, Nap Kiadó, 2005, 83.

27 STEMLER, *i. m.*, 25.

28 Uo., 26.

29 Vö.: „A jól felépített, megdönthetetlennek hitt világba hirtelen betörnek olyan erők, melyek a kultúra koherens rendszerét megbontják, legitimitását megkérdőjelelik.” KISANTAL Tamás, *Fantasztikum, horror és töredékesség H. P. Lovecraft szövegeiben = Idegen univerzumok. Tanulmányok a fantasztikus irodalomról, a science fictionról és a cyberpunkról*, szerk. H. NAGY Péter, Dunaszerdahely, Liliium Aurum, 2007, 45.

pet. A nyugalmasnak hitt világba más, idegen erők akarnak betörni, melyek veszélyeztetik annak pusztá létét is.²⁹ Míg a high fantasy történetek egyértelműen a todorovi csodás kategóriájához köthetők, addig a dark fantasy történetek inkább a fantasztikus-csodás címke alá sorolhatóak be.

Neil Gaiman: Megint világvége

Itt az idő, hogy az előbbiekben felvázolt általános megállapításokat egy konkrét elemzés segítségével támasszuk alá. Választásunk a *Megint világvége* című Gaiman-novellára esett, mely a *Tükör és füst* című kötetben található. A történet egyrészt klasszikus dark fantasy klisékkel operál, másrészt játékba hozza a már említett Lovecraft-féle hagyományt.

A kötet előszavában Gaiman leírja, hogy milyen hatásoknak köszönhetően született a történet. Az egyik impulzus Roger Zelazny *Éjszaka a magányos októberben* című könyve volt, amely „remekül eljátszadzik a horror és fantasy kliséfigurákkal”.³⁰ A másik egy beszámoló volt egy háromszáz éve lezajlott vérfarkasperről. Ehhez jött még egy felkérés, amelyben egy olyan történet megírását kérték a szerzőtől, amely a Lovecraft-féle Innsmouth-ban játszódik. Már ez a felvezetés is jelzi, hogy egy olyan műről van szó, amely több peremműfajbéli regiszterrel játékba lép.

Az elbeszélés narrátora egy Lawrence Talbot nevű kárrendező, aki a todorovi elvárásoknak megfelelően egyes szám első személyben meséli a történetet. Ez a megoldás viszont nem igazán segíti az olvasót az elbeszélővel való azonosulásban, ugyanis Talbot egy alakváltó: farkasember. Gaiman tehát egy szörnyeteget tesz meg főhősnek, a továbbiakban az ő sorsát követhetjük nyomon – klasszikus dark fantasy megoldás. A kezdő jelenet az átváltozás utáni ébredést mutatja be:

„Pucéran ébredtem a saját ágyamban, sajgott a gyomrom és pokolian éreztem magam. (...) A lepedő cafatokban, körülöttem mindenütt állati szőr, ami szúrt és csiklandozott. Arra gondoltam, hogy ágyban maradok egy hétig – mindig kifáraszt az átalakulás –, de rosszullett tört rám, kénytelen voltam kikászálódni az ágyból, és a fürdőszobába táromlyogni.”³¹

Ez a felütés egyértelműen a csodás műfajához köti a szöveget, hiszen egyértelművé válik, hogy az elbeszélőnk nem evilági lény.

Ezt követően megismerjük az elbeszélés háttéréül szolgáló várost.

„Még csak két hete laktam Innsmouthban, de máris utáltam; bűzlött a haltól. Szűk kis városka volt: keletre mocsarak, nyugatra sziklaszirtek, középen pedig egy öböl, rajta pár imbolygó, rothadó hajóval; még a naplementében sem nézett ki festőinek. (...) Innsmouth lakói szerteszét laktak a rozszant viskókban és a városzéli lakókocsi-telepeken, de persze nem utaztak sehová.”³²

30 Neil GAIMAN, *Bevezető* = Uő, *Tükör és füst*, Budapest, Beneficium, 1999, 36.

31 Neil GAIMAN, *Megint világvége* = Uő, *Tükör és füst*, Budapest, Beneficium, 1999, 175.

32 Uő., 176.

Már a város neve és ez a leírás is kötelező intertextussá emelné H. P. Lovecraft műveit (különösen az *Árnyék Innsmouth fölött* című elbeszélést), de ezt a kapcsolatot további mozzanatok is erősítik. A házinéni leírása („alacsony, gúluszemű öregasszony”), a város jellemzése („tizennyolcadik századi amerikai gótikus házak, késő tizenkilencedik századi kőházak és késő huszadik századi emeletes épületek alkottak szembántó egyveleget”) mind megidézik Lovecraft művét.

Mivel Lovecraft szövegeinek Neil Gaiman műveire tett hatásával már egy korábbi tanulmányban részletesen foglalkoztunk,³³ itt most csak a legalapvetőbb jellemzőket emelnénk ki. Gaiman nagyon sokat merít az előző fejezetben felvázolt Lovecraft-féle dark fantasy klisékből. (Három olyan novellája van, melyekben ez nyilvánvalóan kimutatható: a *Megint világvége*, a *Shoggoth különleges* és a *Smaragdzöld tanulmány*. Az első kettőről H. Nagy Péter,³⁴ a harmadikról Benyovszky Krisztián³⁵ közölt egy alapos tanulmányt.) A *Shoggoth különleges* című novellát elemezve megállapítottuk, hogy Gaiman úgy idézi meg Lovecraft művét, hogy egyszerre imitálja annak felépítését, s ugyanakkor – az ironia segítségével – le is bontja a jellegzetes lovecrafti struktúrát. Ez a játék a *Megint világvége* esetében is megfigyelhető. A történet fokozatos felvezetése, az ősi istenekre tett célzások, melyek a tenger alatti párharcban csúcsosodnak ki, mind ilyenek. A novella zárása szintén rájátszik a párhuzamokra s megidézi az *Árnyék Innsmouth fölött* ötödik részének nyitójelenetét. A narrátor felébred, s elhagyja a várost. Ugyanakkor az ironia is mindvégig jelen van. Hiszen hogyan lehetne komolyan venni egy házinénit, aki ilyen üzeneteket hagy az ajtó alatt: „az Ősi Istenek kikelnek az óceánból és elpusztítják a Föld söpredékét, a hitetleneket és a gyengéket, a világot jég és víz tisztítja majd meg. A végén még emlékeztetett rá, hogy a hűtőben csak egy polc áll a rendelkezésemre és a jövőben igyekezzek ehhez tartani magamat.”³⁶

H. Nagy Péter hívja fel a figyelmünket arra, hogy milyen fontos szerepe van a novellában a ciklikusságnak.³⁷ Már a novella nyitánya – az elbeszélő visszaváltozása – ciklusba ágyazza az eseményeket, hiszen várható lesz, hogy Talbot előbb-utóbb újra vérfarkassá fog alakulni (ami meg is történik). A ciklikusság érzetét erősítik a folyton visszatérő jóslatok is, melyek az ősi istenek visszatérésére emlékeztetnek. Ilyen pl. a házinéni cetlijje („az Ősi Istenek kikelnek az óceánból és elpusztítják a Föld söpredékét”), az ismeretlen kövér ember Talbot irodájában („Most már túl késő: az ősi istenek döntöttek”), a telefonhívás („Véget vetünk a világnak, Mr. Talbot. Az Ősi Istenek kiemelkednek majd a tengerből és fölfalják a holdat”). Ezek a részletek – amellet, hogy megidéznek Lovecraft halhatatlan művét – megbontják az eseménysor linearitását. A közelgő világvégére tett utalások váltakozva jelennek meg a vérfarkas-létre tett ilyen-olyan megjegyzésekkel, hogy majd ez a két vonulat Madame Ezékiel

33 HEGEDŰS Norbert, *Modern mítoszok. Neil Gaiman Lovecraft-újrairása*, Opus, 2011/3, 35–48.

34 H. NAGY, *Gaiman Lovecraft-újrairásai*, 83–97.

35 BENYOVSZKY Krisztián, *Baker Street-i színjáték*, Prae, 2012/4, 16–23.

36 NEIL GAIMAN, *Megint világvége = Uő, Tükör és füst*, Budapest, Beneficium, 1999, 176.

37 „A szöveg (...) e tematikai szegmens iterabilitásán keresztül önnön megalkotottságára, a kompozíció poétikai jelentőségére is felhívja a figyelmet.” H. NAGY, *i. m.*, 89.

jósdájában egyesüljön és csúcsosodjon ki. Egy más szempontból nézve a fenti struktúra megfelel a klasszikus lovecrafti, illetve todorovi szabálynak: a fantasztikus elemeket lassan adagolja a szöveg az olvasónak. Igaz ugyan, hogy a novella felütése azonnal a csodás műfajához köti a művet, de ezután sokáig nem történik semmi természetfölötti. Csak az Ősi Istenekre, illetve lykantrópokra történő utalások sejtetik, hogy valami történni fog.

Meg kell még említenünk, hogy a novella a horroron és a dark fantasyn kívül egy harmadik peremműfajjal is kontaminálódik. Ez pedig a noir regény műfaja, melyre – csakúgy, mint a dark fantasyre – a sötét, nyomasztó, baljós-
latú hangulat a jellemző. Az ide tartozó regények általában egy detektív nyomozásáról, alvilági harcokról szólnak. „Jellemző rájuk, hogy sötét, vagy árnyékos helyeken játszódnak, általában az éjszakai nagyváros kísérteties díszletei között. (...) Tipikus szereplő-párosnak mondható a gyenge vagy hirtelen talajvesztetté váló férfi (pl. egy magánnyomozó), aki egy vonzó és titokzatos nő (*femme fatale* – a végzet asszonya) hálójába keveredik.”³⁸ A novella teljes mértékben támogatja ezt az olvasatot – Innsmouth pedig, az elhagyatott, kopott és bedeszkázott házaival remek háttérül szolgál egy ilyen történetnek. Talbotról tudjuk, hogy magánnyomozóként dolgozik, irodája („olyan szavak jutottak eszembe róla, mint kopott, meg avas, és szurtos”) és cinikus beszólásai („Azt mond, amit akar, haver. Az én könyvemben maga csak egy újabb kárrendezési tétel.”) mind megidézik a klasszikus noir regénybeli magánnyomozó képét. Madame Ezékiel pedig felfogható *femme fatale*-ként, hiszen szerelmi viszonyba keveredik Talbottal és meg akarja ölni. Mindezt azért tartjuk fontosnak kiemelni, hogy megmutassuk: Gaimannál nem létezik olyan, hogy tiszta dark fantasy, a műfajokkal való játszadozás teljesen természetes.

Befejezés

A tanulmány végére érve a szerző csak remélni meri, hogy sikerült közelebb hoznia az olvasóhoz a tárgyalt témát. A dolgozat első részében ismertettük a fantasztikus irodalom egy klasszikus, máig meghatározó elméletét, melyet Tzvetan Todorov a *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című művében tett közzé. A könyv megjegyzéseit Neil Gaiman műveire vonatkoztatva rávilágítottunk, hogy annak számos megállapítása máig megállja a helyét és segítségünkre lehet egy szövegközeli olvasás során. Todorov műve máig megkerülhetetlen, ha a fantasztikum irodalomban elfoglalt helyéről akarunk beszélni.

A tanulmány második részében kortárs elméletírók művei felől közelítettünk a fantasztikumhoz. Beszéltünk a fantasztikus irodalom expanziójáról, a műfaji sokszínűségről és arról, hogy milyen nehéz e műfajokat elkülöníteni egymástól. Ezután a dark fantasy definícióit jártuk körül, s felvázoltuk a műfaj jellemzőit és eredetét. Ezt követte egy konkrét szöveg, Neil Gaiman *Megint világvége* című novellájának az elemzése. Kiemeltük a dark fantasy jellemző vonásait, illetve rámutattunk a szöveg főbb intertextuális kapcsolataira. Az elemzés során nyilvánvalóvá vált, hogy Gaiman több dark fantasy kliséit beleír a művébe, de ezeket aktualizálja, illetve a műfajközi játéknak köszönhetően új megvilágításba helyezi.

38 BENYOVSZKY Krisztián, *Bevezetés a krimi olvasásába*, Dunaszerdahely, Liliium Aurum, 2007, 67.

Fantastic in Neil Gaiman's works

This paper analyzes the presence of fantastic in Neil Gaiman's fiction. The first part uses Tzvetan Todorov's *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* to examine Gaiman's works. The second part analyzes one particular story (*Only the End of the World Again*) through the mirror of contemporary criticism.

Keywords: fantastic, marvellous, strange, dark fantasy

Hegedűs Norbert

Selye János Egyetem, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék

norberto.h87@gmail.com

A fantasztikum Grendel Lajos Szemérmes beszámoló egy álom közepéről című novellájában

Absztrakt. Grendel Lajos novellisztikájának meghatározó eleme a valóság elbizonytalanításával való kísérletezés. Jelen tanulmány a fantasztikum megjelenítésének elbeszéléstechnikai kérdéseit vizsgálja Grendel *Szemérmes beszámoló egy álom közepéről* című novellája kapcsán, felhasználva Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Lubomír Doležel és Enriqueta Morillas Ventura fantasztikumra vonatkozó, egymást kiegészítő, ám bizonyos, a fantasztikus természetét és elbeszélhetőségét érintő kérdésekben egymással ütköző elméleteit. A tanulmány a nevezett szerzők elméleteire támaszkodva kínálja fel a Grendel-novella fantasztikus olvasatát, mely a rendellenes, természetfeletti és irreális, valamint a megszokott és normálisnak tartott események közti feszültségből bontakozik ki a látható és a láthatatlan világok ütközése és a narrátor identitásának elbizonytalanodása nyomán.

Grendel Lajos novellisztikájában a kezdetektől jelen van a valóság elbizonytalanításával való kísérletezés. Eleinte inkább a bizarr, szokatlan vagy irracionális novellatémák keresésében, de a nyolcvanas években a kísérletezés már egyre inkább egy adekvát elbeszéléstechnika kialakítására irányul. A *Bőröndök tartalma*, majd *Az onirizmus tréfái* is feltűnő mennyiségben tartalmaz olyan szövegeket, amelyek az irracionális elbeszélhetőségének mikéntjére kérdeznek rá.

A *Szemérmes beszámoló egy álom közepéről* című Grendel-novella először 1986-ban jelent meg az Irodalmi Szemlében, majd a *Bőröndök tartalma* című elbeszéléskötetben 1987-ben látott ismét napvilágot. „Túlnyomórészt a *Hűtlenek* egyes novelláinak (*Egy este Amerikában*, *Szép história*, *Valami történni fog...*) irracionális mozzanatokra alapozó írásmódja folytatódik – írja Szirák Péter, Grendel monográfusa a kötet kapcsán –, de van néhány olyan darab, ahol nem a fantasztikum határozza meg a szövegmozgást (*Legutolsó ítélet*, *Csehszlovákiai magyar novella*, *Pogány apokalipszis*).”¹ Toldi Éva szintén az irracionális és racionális együttes meglétét emeli ki Grendel novellisztikájában: „Grendel Lajos novellái a »valóság és a fikció határán keletkeztek«, s nem véletlen, hogy a kötetet a Jorge Luis Borgesnek ajánlott elbeszélés indítja. Szövegei között vannak olyanok, amelyekben az alteregóképzet, a kettős élet, a misztikus és az irracionális kerül túlsúlyba, míg másokban inkább a kisszerű élet tragikumai, végzetessége kerekedik ki. A kétféle novellatípust a

1 SZIRÁK Péter, *Grendel Lajos*, Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 1995, 81.

szerző lényegében azonos módon formálja meg: egy hagyományos elbeszélői eljárás, az elodázó feszültségteremtés segítségével.”²

A *Szemérmes beszámoló egy álom közepéről* című Grendel-novella egy olyan nyelvi univerzum felépítésében érdekelt, amelyben az irracionális és a hétköznapi valóság összeegyeztetése és ütköztetése az elbeszélésnek nemcsak tematikai, hanem poétikai szintjén is megvalósul. A novella az irodalmi fantasztikum különböző szempontokból való megközelítési módjait kínálja fel. Todorov rendszerén túl, amely az irodalmi fantasztikum lényegeként egy olyan esemény bekövetkeztét határozza meg, amely megmagyarázhatatlanságánál, furcsaságánál fogva bizonytalanságot kelt az olvasóban vagy a szereplőben, Ana María Barrenechea fantasztikumtipológiája, Enriquitta Morillas Ventura elbeszélte identitásra vonatkozó fejtegetései és Lubomír Doležel a fikcióban létesülő lehetséges világok természetrajzát felvázoló tanulmányai is nyújtanak olyan támpontokat, amelyek a *Szemérmes beszámoló egy álom közepéről* című novella abszurdba hajló fantasztikumának megközelítéséhez szolgálnak elméleti fogódzókkal.

Az álom eleve hálás témája a fantasztikus irodalomnak, s Grendel Lajos elbeszélésének is több mint kétharmadát álomleírás és -elbeszélés teszi ki, illetve az álomra vonatkozó elbizonytalanító megállapítások és kérdések. A történeteket egy névtelen megjelölt narrátor (Todorov), vagyis az elbeszélő szereplő mondja el. Todorov szerint az olvasó könnyebben ad hitelt a megjelölt narrátor elbeszélésének, mint egy kívülről és ellentmondásos státuszú narrátornak.³ Így a novella fantasztikuma is a megjelölt narrátor elbeszélte történethez való viszonyán és a kialakított elbeszélésmódon keresztül válik hozzáférhetővé.

A novella főszereplője kora reggel érkezik meg a szokványosan szürke, hangsúlyosan jellegtelen, átlagos kisvárosba. A korai óra ellenére a szállodába siet, s ott azonnal el is szenderül, vagyis kezdetét veszi az álom. A főszereplő álmában elindul a városházára, hogy elintézzé azt a hivatalos ügyet, amiért a városba érkezett, ám annak elintéződése egyre halasztódik, a hivatalban kézről-kézre adják, s ahelyett, hogy végül igazolná barátja kilétét, dolgovégetetlenül távozik: hogy véget vessen az álombeli végtelenített ismétlődésnek, kilép a hivatal ablakán, így felébred.

A főszereplő-elbeszélő folyamatosan reflektál saját helyzetére, tetteire, a vele történő dolgokra, környezetére, s reflexiói azt erősítik meg, hogy tudja, egy álomban történik vele mindaz, ami megtörténik, s ahogy előrehalad az álom elbeszélésében, úgy sokasodnak magára az álmodásra, illetve az álmodás tudatára való kommentárjai. „Álmom úgy kezdődött, hogy beléptem a hivatal takaros, divatosan szabálytalan architektúrájú épületébe (...)” (41.)⁴ „Közben azért tudtam, hogy álmodom, s ahogy az álmokban lenni szokott, kíváncsiságom kielégítetlen maradt.” (42.) „Közben tudtam, hogy álmodom, tudtam, hogy a szállodai szobában vagyok, amelynek az ablakából nedvesen

2 TOLDI Éva, *Valóság és képzelet határán*, Híd, 1988. március, 132.

3 Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó, 2002, 76.

4 Az idézetek GRENDEL Lajos, *Szemérmes beszámoló egy álom közepéről* = Uő, *Vezérlődozat*, Válogatott novellák, Dunaszerdahely, Nap Kiadó, 1996. című kötetből származnak.

csillogó háztetőkre, szürke füstöt eregető kéményekre és tévéantennák erdőjére (...). Álomban ezalatt visszatértem abban a helyiségbe, ahol jelentkez-nem kellett.” (42–43.) „De hát álmodtam, és az álomban minden képtelenség elfogadhatóvá válik. Hiszen csak álmodom, gondoltam.” (43.) „Tudtam, hogy ez az a mozdulat, amely visszaránthat az ébrenlétbe.” (43.)

Az álomot s egyben a végtelenített ismétlődést lezáró tett ötlete, az emeleti ablakból való kilépés is az álom álomváltának tudatából ered: a népszerű pszichológiai tétel szerint az ember mindig felébred, mielőtt lezuhanna.

Ezen a ponton érdemes bevezetni Ana María Barrenechea argentin teoretikusnak a fantasztikus irodalom megközelítésére tett javaslatait. Barrenechea egy olyan rendszer bevezetését szorgalmazza, amely a rendellenes, a természetfeletti és az irreális, valamint a megszokott, normálisnak tartott események implicit vagy explicit együttes jelenlétéből fakadó feszültség, illetve ellentét problematizálását tekintené az irodalmi fantasztikum fő ismérvének. Vagyis Barrenechea szerint az irodalmi fantasztikum alapkérdése az együttes létezés ellentmondásosságának problematizálása, nem pedig – ahogy Todorov feltételezi – az esemény jellegére vonatkozó kétely és bizonytalanság. A fantasztikus irodalom ezek szerint mint a rendellenes – természetfeletti – irreális eseményeket problematizáló irodalmi mód lenne meghatározható. Vagyis olyan művek lennének fantasztikusnak nevezhetőek, amelyek középpontjában a megszokott természeti vagy logikai rend megsértése áll, s a rendellenes és elfogadott közti explicit vagy implicit konfrontáció.⁵

Grendel novellájában az elbeszélésnek két szintje működik, a novella első felében az álomelbeszélés és az elbeszélte álomhoz fűzött kommentárok, melyek minden esetleges furcsaságot az álom logikájával magyaráznak meg, a novella második felében pedig a narrátor feltételezett valóságának elbeszélése, s az ehhez fűzött kommentárok. A kommentárok az irracionálisnak a világ valóságába való behatolásának megakadályozására hivatottak az elbeszélésben. A narrátor rendszeres önmegerősítő kommentárjai („hiszen ez csak egy álom”) kettéválasztják az elbeszélte világot egy irracionális és egy racionális szférára. A két világ átjárhatatlanságának képzetét az álomból való ébredés hivatott fenntartani, azzal, hogy felszámolja az elbeszélte álom szintjét, annak furcsaságaival együtt, s a továbbiakban elbeszélte események értelmezéséhez nyújt kiindulópontot, amennyiben azokat az ébrenlét eseményeként olvastatja velünk.

Csakhogy a furcsa jelenségek a főszereplő ébredése után is tovább folytatódhatnak. Alighogy kilép az utcára, felfigyel a kora reggeli érzékekhez viszonyított apró változásokra. Az idő már nem esős, hanem derült, a tócsákat felszárította a nap, a hegyoldalban viszont hófoltokat pillant meg. Nemcsak az időjárás más, az emberek is megváltoztak. A reggeli „szürke kísértetek helyett” csupa divatosan öltözött embert lát a dolga után sietni.

Az elbeszélte eseményekhez, ahogy az éppen elhessentett álomhoz, most is kommentárokat fűz a főszereplő-narrátor, ám ezek a kommentárok most a valóság és az álom egymáshoz való viszonyának elbizonytalanítására szol-

5 Ana María BARRENECHEA, *Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica. A proposito de la literatura hispanoamericana*, Revista Iberoamericana, 1972, núm. 80, julio-septiembre, 393.

gálnak. Csakhogy amint felmerül az álom és a valóság felcserélhetőségének lehetősége, azonnal fel is számolja azt: „Már-már azt hittem, hogy a délelőtti álmom folytatódik, vagy inkább, hogy egyik álomból egy másikba léptem át. Persze, szó sem lehetett ilyesmiről. Az ember tudja, mikor álmodik, és mikor nem, másképpen érzékeli a valóságot álmában, mint ébren.” (43.)

Éppen az a feszültség, ami valóságos és álombeli állandó ütköztetéséből, s az álomnak és a valóságnak különtartására tett kísérletből fakad, ébreszti fel a két világ elválaszthatóságára vonatkozó gyanakvást, s problematizálja a racionális és irracionális egymáshoz való viszonyát, vagyis egyszerre érvényesül a todorovi a barrenecheai értelemben vett fantasztikum is. Szirák Péter monográfiájában így magyarázza ezt az elbeszélői eljárást: „A művilágnak adottságává válik az irracionális, az átláthatatlanság, noha a szöveg hatását némiképp tompítja a történetek »magyarázata«, vagyis a jelentés részleges rögzítése.”⁶

Az olvasó és az elbeszélő elbizonytalanodását éppen a reális és irracionális ütköztetése és egymásba való átfordítása váltja ki, amit szemantikailag a motivikus ismétlődés, szerkezetileg pedig a megváltozott szituációban ismétlődő mondatok erősítenek fel. Ezek az ismétlődések nemcsak a racionális és irracionális együttes létére és átjárhatóságára világítanak rá, hanem arra is, hogy az ismerős jelenségek mögött egy olyan világ húzódik meg, amelynek hozzáférhetetlenek a törvényszerűségei a novella elbeszélője s egyben főszereplője számára.

88

Grendel novellájának elbeszélője, a meg nem nevezett főszereplő, egy hétköznapi induló, de furcsa, megmagyarázhatatlan fordulatba torkolló történetet mesél el. A főszereplő, aki barátja személyazonosságának tisztázása végett érkezik T.-be, tudtán kívül megszeg valamilyen beazonosíthatatlan törvényt. Nem tudható, hogy pontosan milyen bűnt követett el, az azonban igen, hogy a törvény, amit megsértett, annak a hivatalnak a működéséhez kapcsolódik, ahová azért érkezett, hogy barátját tisztázza egy homályos bűntény kapcsán. A hivatal valódi természete csak az elbeszélés végén lepleződik le, a novella csattanójáig pusztán furcsaságai válnak nyilvánvalóvá. A hatóság, amelyet a hivatal képvisel, a bűnösség fel- és beismertetésében érdekelt, kétarcú, két világban jelenlevő erő, amely a főszereplő (s feltételezhetően mások) sorsát is alakítja. Működésének logikája kiismerhetetlen, csak kényszerítő ereje, s mindenkire kiterjesztett hatalma jelenik meg a látható világban. A novella vége felől, a megfoghatatlan bűnösség lelepleződése felől értelmezve nyer új jelentést a novella első bekezdésének vége: „Ám tudom, a hatóság elől nem lehet elbújni, föld alól is előkerítenek, ha úgy tetszik nekik. Nem volt más választásom, el kellett utaznom T.-be.” (41.)

A hatóság/hivatal kettős arcának magyarázatához és a fantasztikum kialakításában betöltött szerepének értelmezéséhez érdemes bevezetni Lubomír Doležel két fogalmát, a látható és a láthatatlan világot (viditelný/neviditelný svět).

Doležel a modern mítosz egyik lehetséges konstrukcióját a látható és láthatatlan világ fikción belüli együttes megjelenésében fedezi fel. A fikció világának megkettőződését Doležel szerint olyan szövegstratégia eredményezi, melyben a látható világ eseményei explicit, a láthatatlan világé implicit módon

jelennek meg. A láthatatlan világ csak egy olyan erő/entitás feltételezésén keresztül hozzáférhető, amelyik nem jelenik meg a szövegben, pusztán a léte-re, illetve léte következményeire vonatkozó utalásokon keresztül nyilvánul meg. Doležel a látható és a láthatatlan világok szövegbeli konstrukciójára Kafka *A per* című regényét hozza fel példaként. A regényben Josef K. letartóztatását feltehetőleg egy olyan autoritás hagyja jóvá, amelynek identitása rejtett.⁷

A Grendel-novella Kafka-allúziója az abszurd vád nyilvánvaló motívumán túl a látható fölött kiépülő, a láthatóban csak nyomokban tettenérhető, idegen, a szereplő számára hozzáférhetetlen törvényszerűségek szerint működő láthatatlan világ megalkotottságában rejlik.

Grendel hivatalának valódi arca csak a novella végén tárul fel, amikor a hivatalnok egy olyan kérdést tesz fel, ami egy megfoghatatlan, megnevezhetetlen, de feltételezett bűn utolsó elkövetőjeként identifikálja a megrendült önzonosságú főszereplőt: „Úgy gondolja, hogy akkor Ön lesz az utolsó láncszem?” (46.)

A törvények megismerhetetlensége és a bűn homályos volta felszámolják az elbeszélő által valóságosnak vélt világ átláthatóságának addig nagy igyekezettel fenntartott képzetét, s már önmagukban is abszurd jelleget kölcsönöznek a szövegnek, a bűnösség vádjának elfogadása ezt csak fokozza. A világrend alapszabályainak, a tér-idő kontinuitásnak a megsértése viszont a fantasztikum megképződésének problémáját állítja a szereplő identitásának megkérdőjeleződésén keresztül új fénybe.

Enriqueta Morillas Ventura a fantasztikus irodalmat a narrátor identitásának elbizonytalanodása felől közelíti meg. Ventura szerint a fantasztikus irodalmi mű főszereplőjének identitását az a nézőpontváltás bizonytalanítja el, amely a meglepő esemény bekövetkeztekor áll be. Ahhoz ugyanis, hogy az elbeszélő el tudja helyezni a furcsa vagy megmagyarázhatatlan eseményt az elbeszélés világában, és bármiféle viszonyulást alakítson ki hozzá, a saját identitásának bizonyosságát kell feladnia.⁸

A tapasztalat és a tapasztalatra való hagyatkozás, vagy egy elvárható mintázat megképződése és a szokatlan, az ettől a mintázattól eltérő ütközése olyan szakadékot hoz létre, amelyben a szokatlan úgy jelenik meg, mint az eddig bizonyosnak tételezett identitás ijesztő elbizonytalanítása. Grendel novellájának elbeszélője tudja magáról, hogy ki ő, hogy hány éves és milyen célból jelent meg a városban, azt is tudja, hogy mikor, ahogy azt is, hogy reggeli hivatali látogatása csak álom volt. A feltételezett és folyamatosan bizonygatott ébredés utáni történések azonban zarvaróan különböznek a valóságra vonatkozó eddigi tapasztalataitól. Tehát nem tud az eddigi mintázatok megnyugtató felismerésére, s az ebből kikövetkeztethető eseményekre támaszkodni, mert apró eltérések, elmozdulások mutatkoznak bennük a várható képest. Ezek az elmozdulások – ahogy láttuk – fokozatosan ássák alá a főszereplőnek először a helyre vonatkozó, eddig megbízhatónak tartott tudását,

7 Lubomír DOLEŽEL, *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, 2003, 188–189.

8 Enriqueta MORILLAS VENTURA, *Identidad y literatura fantástica*, Anales de literatura Hispanoamericana, 1999, núm. 28, 312.

majd ennek függvényében az időre vonatkozó ismereteit, végül a saját magára vonatkozó bizonyosságot.

Grendel szereplőjében egészen addig, míg a hivatal nem szembesíti az önmagára vonatkozó eddigi tudása teljes érvénytelenségével, fel sem merül saját bűnösségének a lehetősége, így azt sem tudhatja, hogy milyen törvénysértéssel vádolja a hivatalnok. Önnön bűnösségének feltételezését azonban mégis szinte azonnal elfogadja, átértékelve ezzel a valós és irracionális ketősségéhez való addigi viszonyulását is.

Az érvényesnek tudott, azonban lejárt személyi igazolvány a szereplői identitás megrendülésének csupán az első mozzanata, s egyben annak a felismerésnek az első állomása, hogy a jól ismertnek hitt világban beláthatatlan irracionális erő működik. A tükörrel való szembesítés a háromlépcsős folyamat második eleme. Míg a személyazonosságban szereplő kép a készítés pillanatában rögzíti a fénykép alanyának vonásait, így az a múlt időben törvényszerűen változatlan marad, addig a tükörkép mindig jelen idejű, az aktuális pillanatot mutatja. A tükörbe néző elbeszélő azzal kénytelen szembesülni, hogy évekkel idősebb, mint amilyenek önmagát tudja, s néhány alapvonása is megváltozott: szakállt visel, haja megritkult és megőszült, tekintete megtört és zavaros. Kétféle valóság csap össze az elbeszélésben, kiszolgáltatva a főszereplőt a helyzet lehetetlenségéből fakadó teljes elbizonytalanodásnak. Eredetileg egy homályos bűnügybe keveredett barátja személyazonosságát tisztázandó lépett be a hivatalba, most azonban bizonytalanra válik önnön kilétében, s megszületik benne a gyanú, hogy nem is a barátja, hanem ő maga az, aki egy bűnügybe keveredett, s akinek a személyazonossága tisztázásra szorul. „Az is lehet, gondoltam, hogy a régi barát, aki miatt beidézték, csak az emlékezetemben vagy a vágyaimban létezik, vagy régen meghalt. Én voltam az, aki belekeveredtem valami bűnügybe, én voltam az, akinek a személyazonosságát tisztázni kellett. A bűnbeesés, gondoltam. Mindenkinek fizetnie kell, kivétel nincs.” (46.)

A főszereplő önazonossága akkor roncsolódik végképp, amikor a fiatal hivatalnokkal, s rajta keresztül a hivatal képviselte láthatatlan világgal való konfrontáció nyomán felmerül benne az a lehetőség, hogy nem pusztán valamilyen furcsa, ámde megmagyarázható történés áldozata (emlékezetkihagyás – ajánlja fel a magyarázatot a hivatalnok), hanem maga a világ működik alapvetően másként, mint ahogy eddig vélte. „Besétáltam hát a csapdába, s nem vigasztalt a tudat, hogy a lelkiismeretem tiszta” – mondja. A láthatatlan világ ellenséges és mindenki sorsát uraló volta itt nyilvánul meg a leglátványosabban. Hiába jár el a főszereplő a törvények értelmében, mégis bűnösnek nyilvánítják, s önnön bűnösségét maga is elfogadja, s ezzel addigi identitását is felszámolja. Kilétének tisztázása alapvetően nem azért lehetetlen, mert magának a bűnnek a mibenléte tisztázatlan, hanem elsősorban azért, mert az önmagára vonatkozó tudásból egyetlen bizonyosság marad meg: önnön bűnösségének tudata. Innen szemlélve a főszereplő névtelenségét olvashatjuk a novella végének arcvesztését megelőlegző, sejtető utalásként is.

Álom és valóság viszonya végképp összekuszálódik: a fiatalember ugyan felkínálja a történetek álmoként való értelmezését, de az elbeszélő ugyanazon a mondaton keresztül értelmezi saját helyzetét, ami egyszer már elhangzott a szállodai szobában, az ébrenlét utolsó pillanataiban: „(...) s én vártam, hogy kialvatlanságtól égő szememet lecsukja az álom, s egy láthatatlan kéz mély, fekete szakadékba taszítson.”

A főszereplő elveszik az időben, ami saját realitása felől nézve lehetetlen, s lehetséges volta csak akkor fogadható el, ha feladja minden eddigi, a valóságra vonatkozó elképzelését, s ezen belül az önmagára vonatkozó tudást. Bár a novella utolsó mondata, ahogy a cím is, a jelentés rögzítésére tesz kísérletet, az irracionális és racionális folyamatos ütköztetése olyan feszültséget hoz létre a szövegben, amely a novella fantasztikum felőli olvasatának kedvez.

The Fantastic in the Lajos Grendel's Short Story *Szemérmes beszámoló egy álom közepéről*

A distinctive feature of Lajos Grendel's short stories is the experimentation with the concept of uncertain reality. This study examines the narrative techniques of presentation of the fantastic in Grendel's short story titled *Chasteful report from the middle of a dream* by using the theories of Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Lubomir Doležel and Enriqueta Morillas Ventura, which are complementary, though confronting in some issues of the nature and narratibility of the fantastic. Based on the theories of the aforementioned authors, this study offers the 'fantastic' reading of Grendel's short story, in which the fantastic unfolds from the tension established between unnatural, supernatural and unrealistic as well as the usual and regarded as normal events, the collision between the visible and invisible worlds and the instability of the narrator's identity.

Keywords: Grendel's short stories, the concept of uncertain reality, narrative techniques of presentation of the fantastic, unnatural, supernatural and unrealistic

Bárczi Zsófia

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet

barczizs@gmail.com

A közvetítés kulisszái

Megjegyzések fordításról és kultúrpolitikáról

Absztrakt. Az 1924-től (kis megszakítással) haláláig Párizsban élő Gara László (1904–1966) a magyar irodalom számos alkotását fordította franciára, és sok mű fordítására nyert meg neves francia írókat, költőket. A tanulmány Gara pályájának a két világháború közé eső időszakát vizsgálja, és arra igyekszik rámutatni, hogy milyen fordítói döntések és politikai, kultúrpolitikai események befolyásolhatták Molnár Ferenc, Babits Mihály és Móricz Zsigmond francia fogadtatásának alakulását.

Gyergyai Albert azt írja Gara Lászlóról nagyon szép, búcsúzó írásában, hogy „otthona most [azaz a második világháború után] lett csak igazán a magyar–francia irodalmi kapcsolatok központja”.¹ S valóban, Gara életének az a két évtizede, melyre Gyergyai is utal, mintha kiemelkedne a pályájából. Arról sokkal többet tudhatunk, már csak azért is, mert a személyes emlékezés távlata is azt a teret nyitja meg még ma is sokak számára, akik kortársai vagy pályatársai lehettek.

Pedig az első két évtized, melyet Párizsban, illetve Franciaországban töltött, legalább olyan fontos a későbbi munkássága szempontjából, mint a magyar irodalom nézőpontjából. Termékenységét tekintve, vagyis ha a Gara fordításában, közreműködésével megjelent munkák számát nézzük, akkor sem jelentéktelenebb ez az időszak, és a magyar irodalomnak tett „szolgálat” szempontjából sem lehet semmiképpen alábecsülni. Bár úgy tűnhet, hogy a későbbi főmű vagy főművek (az 1950-es, 1960-as években készített fordításai, Vörösmarty *A vén cigányának* tizenöt fordítása és az *Anthologie de la poésie hongroise*)² szemszögéből ezen időszaknak kevés szerepe van, azt aligha lehet kétségbe vonni, hogy a magyar irodalom közvetítésének lehetőségeit a francia irodalomban a két világháború közötti időben szerzett tapasztalatai alapozzák meg.

Az 1920-as, 1930-as évek magyar–francia kulturális kapcsolatainak az alakulása és a megítélése is elválaszthatatlan egyfelől az első világháborút lezáró békék hatásának kérdésétől, másfelől – az 1930-as évektől – a három nagyhatalom (Franciaország, Németország, Olaszország) európai politikájától. Igaza van annak, aki azt állítja, hogy

1 GYERGYAI Albert, *Gara László*, [1966] = *A Nyugat árnyékában*, Budapest, Szépirodalmi, 1968, 345.

2 *Quinze poètes français présentent Le vieux tzigane du poète hongrois Mihály Vörösmarty*, textes recueillis et commentés par Ladislas GARA avec la collaboration de Gyula SIPOS, Paris, Le Pont traversé, 1962; *Anthologie de la poésie hongroise du XIIe siècle à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1962. Gara műveinek bibliográfiáját lásd *Hadúr megfizet érte, reméljük. Illyés Gyula és Gara László levelezése*, s. a. r. KULIN Borbála, szerk. JÓZAN Ildikó, Budapest, Balassi, 2007, 24–26.

„a két ország viszonyán végigtekintve sajátos kettősség figyelhető meg a két világháború közötti időszakban: míg a hivatalos politikák egymással ellentétes célokat tűztek ki maguk elé, és a trianoni trauma mélyen elválasztotta a magyar közvéleményt Franciaországtól, a hazai kulturális életben változatlanul meghatározó volt a francia hatás, aminek a harmincas évektől akár németellenes éle is lehetett. Ezt az ellentmondást csak az újabb világháború szüntette meg.”³

Ugyanakkor az sem vonható kétségbe, hogy a kulturális események (előadások, könyvmegjelenés, újságcikkek, kitüntetések adományozása stb.) létrejöttében a politikai irányítottság, támogatottság döntő szerepet játszott: a kultúra és az oktatás francia részről a politikai propaganda fontos területét képezték. Hadd jegyezzük meg, hogy ez a politikai irányítottság a francia oldalról sem követelte meg, hogy a támogatott események (a mű, az előadás, a könyv stb.) a hivatalos politika véleményét szócsóként, az ideologikus tartalom *közvetlen* megfogalmazásával fejezze ki.

A magyar irodalom két világháború közötti franciaországi eseményeit, lehetőségeit és fogadtatását sem ítéljük meg helyesen, ha pusztán az irodalom, a kulturális esemény vagy történés síkján értelmezzük. Hadd villantsak fel három, Gara László pályáját érintő példát ennek alátámasztására vagy bemutatására.

Ahogy az 1954-es labdarúgó világbajnokságnak és az 1956-os forradalomnak, úgy az első világháborúnak is volt kedvező hatása az irodalmunkra. Gara írja a Nyugat 1930-ban megjelent tizedik számában, hogy

94

„a háború óta a francia olvasó több érdeklődést és különösen több megértést tanusít az idegen nemzetek sajátosságai iránt. Az »irodalmi köldöknézés« korszaka a végét járja és lehetséges, hogy egy nap Páris kapui mégis csak megnyílnak az idegen kultúrák előtt. Az idegen irodalmak diplomatái igyekeznek tőlük telhetően kihasználni a kedvező »konjunkturát«; így a csehek Grasset-vel szerződést kötöttek egy cseh regénysorozat megindítása ügyében, mely – politikai pártokra való tekintet nélkül – precíz és összefoglaló képet akar adni a mai cseh irodalomról. A sorozat első három kötete már meg is jelent. Az északiak és az olaszok szintén erősen mozgolódnak. A német írókat a német kiadók és a követség válllatve támogatják. Csak magyar részről nem találkozunk szervezett propagandával.”

Gara huszonhat éves, amikor a *Magyar irodalom Franciaországban* címmel összefoglalja és jellemzi a magyar irodalom franciaországi helyzetét.

„Sokan szívesen hiszik el nálunk – folytatja –, hogy a francia irodalmi kávéházak törzsvendégeinek nincs más dolguk, mint a magyar lélek félig európai, félig ázsiai titkait fürkészni, a magyar kultúra tragikus alternatíváit tanulmányozni. Ez ellen a rokonszenves és megható elképzelés ellen semmi kifogásunk sincs azon az egyen kívül, hogy egy betű sem igaz belőle.”

Nem több tehát, mint illúzió a magyar irodalom „sikere”. „Ami a magyar drámaírók párisi »diadalait« illeti, ezek a magyar napisajtó ártatlan magánügyei. Molnár *Lilioma* kétségkívül jó benyomást tett a kritikusokra, de a darabot mindössze

3 ABLONCZY Balázs, *Távol Párizstól. A magyar-francia kapcsolatok 1920 és 1944 közötti történetéhez = Magyarország helye a 20. századi Európában*, szerk. PRITZ Pál, Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 2002, 78.

vagy harmincszor adták. A többi – néma csend.” Hangsúlyozza, hogy a magyar könyvek megjelentetése a fordítón múlik, akinek először saját rizikójára le kell fordítania a művet, hogy utána kiadót találhasson neki. Sem a külföldi versek, sem a novellák nem számíthatnak a francia olvasó érdeklődésére, legfeljebb

„a Nyugat »nagy generációjának« és a fiataloknak a regényei között kell tehát keresnünk olyanokat, amelyeknek mondanivalója elég súlyos és magyarságuk elég emberi, hogy a francia olvasó felfigyeljen szavukra. Az olyan írásokra gondolunk elsősorban, mint a »Légy jó mindhalálig«, a »Gólyakalifa«, »Édes Anna«, »Kakuk Marci«, »Kivilágos kivirradtig«, »A Pál-utcai fiúk« – hogy csak találomra említsünk meg egyet-kettőt, vagy a fiatal generáció néhány érdekes, nyugtalan regényére.”

De – összegzi – „a franciák nemcsak, hogy nem várnak bennünket tárt karokkal, de még csak nem is kíváncsiak ránk”.⁴

Reális, illúzióktól mentes kép, amit rajzol, nem különbözik attól, melyet a két világháború közötti francia–magyar kulturális kapcsolatokat vizsgáló történész (irodalomtörténész) lát, aki előtt a magánlevelezések és az állami iratok bizalmas közlésekből épült falait is lebontotta az idő. A Gara által vázolt kép egyfelől arra figyelmeztet minket is, hogy a fordításban való megjelenés elengedhetetlen, ámde önmagában kevés ahhoz, hogy a külföldi ismertség vagy olvasottság értékével jogosan növekedjék a magyar irodalom önérzete. Másfelől azt is sugallja, hogy a külföldi recepció (sajtócikkek, színi előadások – és hadd tegyük hozzá – állami elismerések) pusztá ténye nem jelent egyet a minőségi recepcióval, vagyis azzal, hogy a magyar irodalom a világirodalmi kanonizáció útjára léphetne Franciaországban. E sikertelenségnek az oka többtényezős, többszörösen összetett, és – ahogy Gara írása is utal rá – nem feltétlenül függ a franciára fordított mű értékétől, de nagyon szoros relációban van a fordítás, a fordítók tevékenységével.

Az idézett szerzők közül Molnár Ferenc, Móricz Zsigmond, Babits Mihály és Kosztolányi Dezső fontos szerepet játszik Gara pályájának első szakaszán, de fordítva is igaz, vagyis Gara fontos szerepet játszik e szerzők francia fogadtatásában a második világháború előtt. Francia recepciójuk egy-egy jelenetét felvillantva rálátást nyerhetünk azokra a tényezőkre, melyek Garát a *Magyar irodalom Franciaországban* megírásakor befolyásolhatták.⁵

4 GARA László (1931), *Magyar irodalom Franciaországban*, Nyugat, 1930/10, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00490/15207.htm> (2013. május 6.).

5 Meg kell elégedjünk itt avval, hogy Gara László és Kosztolányi Dezső kapcsolatára csak egy lábjegyzet erejéig utalunk annak ellenére, hogy a két szerző pályája a két világháború közötti magyar–francia kulturális kapcsolatok egyik legizgalmasabb pontján találkozik. Gara fordította ugyanis franciára Kosztolányi írását, melyben Antoine Meillet könyvét, a nyelvek sorsáról felvázolt elképzelését bírálja (magyarul lásd: *A magyar nyelv helye a földgolyón. Nyílt levél Antoine Meillet úrhoz, a Collège de France tanárjához*, Nyugat, 1930/14; franciául: *Défense d'une langue nationale. Lettre ouverte à M. Antoine Meillet, professeur au Collège de France*, trad. par Ladislav GARA, *la Revue mondiale*, 15 janvier 1931, 121–135). Érdekes volna tudni, hogyan dolgozott együtt Kosztolányi és Gara a fordításon, és hogy fogadta a francia szerző a bírálatot. Egészen biztosan nem került el a figyelmét, hiszen az 1920-as évektől Meillet aktívan támogatta tanítványa, Aurélien Sauvageot magyarországi karrierjét (aki 1923 és 1931 között tanított az Eötvös

Molnár Ferenc a *Széntolvajok*, Babits a *Mythologia*, Móricz a *Hét krajcár*, Kosztolányi a *Mese a tengerről és a szegény emberről* című novellával szerepel az *Anthologie des conteurs hongrois d'aujourd'hui* című gyűjteményben, melyet Gara László Marcel Largeaud-val együtt (Mikes Lajos és Gyergyai Albert segítségével) válogatott és fordított. 1927-ben, amikor a Rieder kiadó „Les Prosateurs étrangers modernes” sorozatában a novellaválogatás megjelenik, Gara még csak huszonhárom éves. S hiába szabadkozik az előszóban a két fordító, hogy az összeállításból sok név kimaradt, akik a magyar közönségnek fontosak, a válogatásért (amelyben Mikes Lajos és Gyergyai Albert volt segítségükre) magyar nézőpontból csak dicséret illetheti őket. A kiadó a kötetet – saját kiadványai között – rendszeresen hirdette az Europe című, tekintélyes irodalmi folyóiratban, ahol Móricz elbeszélése 1926-ban meg is jelent. Más lapokban – köztük a l’Humanité-ban is – Biró Lajos *András csendőr lett* című írásával próbáltak kedvet csinálni a gyűjteményhez, de az minden ellenére szinte teljesen visszhangtalan maradt.

Időben az antológia megjelenésével egybeesik, hogy Molnár Ferencet francia becsületrenddel tüntetik ki. Robert de Flers, a francia Színpadi Szerzők Egyesületének tiszteletbeli elnöke, a Le Figaro irodalmi szerkesztője, a francia Akadémia tagja javasolja kitéüntetését, amire abból az alkalomból terjeszti fel, hogy Molnár – nem a Gara-cikkben említett mű, a *Liliom*, hanem – *A hattyú* című darabjának próbájára Párizsba utazott.⁶ 1927. január 11-én írja de Flers a francia színpadi szerzők nevében fogalmazott levelet a francia külügyminisztériumnak egy előzetes szóbeli egyeztetést követően, amikor a – de Flers szavaival élve – „nagy magyar dramaturg” már megérkezett a városba. Azzal indokolja kérését, hogy „személyesen megtapasztalhatta, hogy Molnár Ferenc egész élete és pályája során a francia nyelv és irodalom eltökélt és kitaró propagandistája volt egy olyan országban, ahol a szívéllyesség leple alatt csak nagyon kevés igazi barátot találni”. A felterjesztéshez csatolja azoknak a műveknek a hosszú, másfél oldalt kitevő, de mégis csak válogatott listáját, melyet Molnár franciából magyarra fordított, és röviden megjegyzi, hogy *egyébiránt* a magyar író eredeti munkái is jelentősek, és színdarabjait a „világ min-

Collegiumban), és a húszas évek végén többször közbenjárt a francia külügyminisztériumban azért, hogy tanítványát kinevezzék az éppen alakuló félben lévő párizsi magyar tanszék élére. Sajnos azonban eddig sem a Kosztolányi-, sem a Gara-hagyatékából nem került elő olyan dokumentum, kézirat, mely a fordítás munkájának, a cikk megjelenésének vagy hatásának kulisszatitkait felfedné. Érdekes azonban, hogy a magyar külügyminisztérium sajtóosztálya 1931. január 31-én egy köszönőlevél kíséretében küldi el Kosztolányinak a franciául megjelent írás másolatát, s ez azt az érzést kelti, mintha – kézben tartva az ügy lefolyását – ők értesítenék a szerzőt az írás megjelenéséről: „Igen tisztelt Uram! A Nyugatban megjelent kitűnő nyílt levelét, melyben oly avatott tollal verte vissza Antoine Meillet francia professzornak a magyar nyelvet és kulturát lebecsmérlő támadását, a Revue Mondiale c. előkelő párizsi folyóirat vezető helyen leköszölte. Örömmel nyújtom át az említett folyóirat egy példányát s mondok köszönetet ezuton a magyar ügynek tett hazafias szolgálatáért. Őszinte nagybecsüléssel maradok igaz hive: Csáky [?]”. (A levél a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában található, jelzete: Ms 4624/234–235.)

6 *A hattyút* egyébként Adorján Andor fordította franciára. Ő volt *A Pál utcai fiúk* fordításakor, 1937-ben, Gara fordítótársa.

den országában” játsszák.⁷ A magyar kormány és a francia külügyminisztérium állásfoglalása az ügyben sürgősséggel megszületik, mindkét fél jóváhagyja a kitüntetés, amiről Molnár Ferencet még párizsi tartózkodásának ideje alatt értesítik: a francia külügy január 15-én feladott távirata már múlt időben számol be erről a budapesti francia legátusnak.⁸

A kitüntetés története tehát nem Molnár műveinek francia recepciótörténetébe illeszkedik. Sőt, azt, hogy mennyire nem az olvasók vagy a közönség körében való *ismertség* határozza meg a látványos kitüntetés, a minisztériumi irat kis margináliája és a budapesti követség visszajezése világítja meg. A kitüntetési iratok között a Francia Külügyminisztérium Levéltárában⁹ található egy cédula, melyen az üggyel kapcsolatos teendőket, információkat jegyezte fel ceruzával a minisztériumi hivatalnok. A papír alján egy rövid összegzés olvasható: „tehetséges színpadi szerző, nem tett semmit sem Franciaországért, sem ellene”.¹⁰ A budapesti követség ügyvivője, Henry Gueyraud arról számol be 1927. január 20-án, hogy Molnár Ferenc és az ugyanekkor kitüntetett Heltai Jenő becsületrendjének hírért a magyar sajtó nem részesítette egyhangúan meleg fogadtatásban: ahogy mondja, „csupán a demokratikus és a zsidó befolyás alatt álló lapok fejezték ki örömeiket, és üdvözölték méltó módon a francia kormány gesztusát. Ezzel szemben a félhivatalos sajtó kommentár nélkül hozta le a hírt, a jobboldali lapok nem is közölték, mások pedig nem leplezett keserőséggel tállalták. Ez azzal magyarázható – teszi hozzá az ügyvivő –, hogy mindkét író zsidó származású, másfelől pedig műveikben nincs semmi sajátosan magyar. Minthogy nem éreznek semmiféle büszkeséget Heltai és Molnár külföldi hírneve okán, az egyszerű magyarok aligha tudták értékelni azt az elismerést, melyet munkásságuk Franciaországtól kapott.”¹¹

E történésekkel egyidőben Gara már valószínűleg hozzáfogott *Az Isten háta mögött* fordításához, ugyanis 1927. június 1-jén közli a Nyugat M. Pogány Béla *Móricz Zsigmond, a regényíró* című írását. A tanulmány megírásának apropóját az alcím fedi föl: *Bevezető tanulmány »Az Isten háta mögött«*

7 Robert DE FLERS (1927) *levele a Francia Köztársaság Elnökének*, 1927. január 11., Dossier „Légion d’honneur Molnar, Heltai”, Archives diplomatiques, Ministère des Affaires étrangères, Paris (Courneuve), Protocole Série D, Décorations no 26, Légion d’honneur, étrangers à l’étranger, carton 77, Nommés M–O, 1927.

8 *A Külügyminiszter távirata a Budapesti Francia Követségnek*, 1927. január 15., Dossier „Légion d’honneur Molnar, Heltai”, Archives diplomatiques, Ministère des Affaires étrangères, Paris (Courneuve), Protocole Série D, Décorations no 26, Légion d’honneur, étrangers à l’étranger, carton 77, Nommés M–O, 1927.

9 A Francia Külügyminisztérium Levéltárában (Archives diplomatiques, Paris [Courneuve]) végzett kutatást a Balassi Intézet Klebelsberg Kunó-ösztöndíja tette lehetővé. Ezúton is köszönöm a támogatást.

10 *A Francia Külügyminisztérium Protokoll Osztályának feljegyzése*, [1927.] január 13., Dossier „Légion d’honneur Molnar, Heltai”, Archives diplomatiques, Ministère des Affaires étrangères, Paris (Courneuve), Protocole Série D, Décorations no 26, Légion d’honneur, étrangers à l’étranger, carton 77, Nommés M–O, 1927.

11 Henry Gueyraud, *magyarországi ügyvivő levele Aristide Briand külügyminiszternek*, Budapest, 1927. január 20., Archives diplomatiques, Ministère des Affaires étrangères, Paris (Courneuve), Correspondance politique et commerciale, Série Z, 892-7, Europe 1918-1929, Hongrie 1–2, février 1922–août 1929, fol. 171.

Rieder-nél rövidesen megjelenő francia fordításához, melyet, mint a lap jelzi, Gara és Largeaud együtt készít.¹² A cikk szerencsére¹³ nem kerül bele a *Derrière le dos de Dieu* címmel megjelenő francia kiadásba, mely a Riedernél ugyanabban a sorozatban kap helyet, mint az *Anthologie des conteurs*, egy évvel később (1931-ben) pedig Karinthy *Capilláriája*. A francia Móricz-fogadtatás teljes feltárására e keretek között nem vállalkozhattunk, de néhány írás azt sejteti, hogy a mű francia megjelenését mégsem a szerencse csillaga kísérte. Kevéssel a megjelenés előtt, 1930. január 22-én a L'Européen tett közzé egy rövid (egyhuszad oldalnyi) kis cikket, mely Ignotus Nyugatban közzétett írását idézve Móricznak szögezi a kérdést: mi indokolja, hogy a népe sorsát ennyire szíven viselő író műveiben az elmúlt tíz év eseményei, melynek következtében az ország történetét újra kellett gondolni, egyáltalán nem találnak visszhangra.¹⁴ Furcsa módon, mintha erre a cikkre válaszolna Pierre Audiat recenziója a lap egy fél évvel későbbi (1930. június 25-i) számában. Audiat nagyon lelkesen fogadja a Móricz-regényt, és a franciák tájékozatlanságát a magyar irodalom és az idegen irodalmak irányába a francia irodalom bőségével magyarázza. A „minden romantikát nélkülöző, aprólékos realizmussal” megírt regény pesszimizmusát szerinte az „a fájdalmas helyzet” indokolja, amelyben Magyarország a mindennapjait éli, de másfelől a „mire való az emberiség?” kérdése okozta „tragikus szorongás” megnyilvánulását is felfedezi benne.¹⁵ A gondolatmenet történeti szempontból némiképp megbicsaklik, hiszen Móricz regénye még egy másik történeti helyzetben született (először 1911-ben jelent meg), de Audiat írása ennek ellenére is a mű egyik legalaposabb ismertetését adja a francia irodalmi színtéren.

98

A francia cím (*Derrière le dos de Dieu*) minden recenzens figyelmét felkelti. A címválasztás kérdésére egyébként a fordítók is kitérnek a fordítás elé írt előszóban. Az a szólás ugyanis, amely a magyar nyelvű olvasó számára nagy kifejezőerővel bír a benne rejlő kép révén, franciára fordítva már nem értelmezhető szólásként, és nem több, mint egy furcsa, idegen kifejezés, melynek jelentését olyan köznyelvi szerkezetek hordozzák, mint az „un coin perdu” (‘egy elveszett zúg’) vagy az „une ville ignorée” (‘egy ismeretlen város’). Amikor Gara és Largeaud a kép megtartása mellett döntenek, meghatározzák a könyv sorsát. Audiat lelkendezik a megoldásért, olyan trouvaille-t lát benne, mely a nép bölcsességéből fakad.¹⁶ A La Semaine à Paris kritikusa viszont értelmetlennek nevezi a fordítók döntését, és érdektelennek tartja a művet;¹⁷ a La

12 M. POGÁNY Béla, *Móricz Zsigmond, a regényíró. Bevezető tanulmány «Az Isten háta mögött» Rieder-nél rövidesen megjelenő francia fordításához*, Nyugat, 1927/11, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00420/13119.htm> (2013. május 6.).

13 Az írás „az egész faj tragédiájának” lenyomataként olvassa a Móricz-műveket, melyekben a „kultúrember”, a „kultúrigazság” győzedelmeskedik a „durva paraszt” felett, hiszen „csak a kultúra mentheti meg a fajt”.

14 *Le silence de Zigmund [!] Moricz*, L'Européen, 1930. január 22., 6. Érdemes itt figyelembe venni azt is, hogy az Ignotus Nyugattól való kiválásának és az e körül zajló vitáknak az idejére esik a cikk megjelenése.

15 Pierre AUDIAT, *Derrière le dos de Dieu de Zsigmond [!] Moricz*, L'Européen, 1930. június 25., 4.

16 Uo.

17 Az I. monogrammal szignált rövid írás cím nélkül jelent meg a könyvismertetések között a La Semaine à Paris 1930. nyári számában a 19. oldalon.

Quinzaine critique-ben Georges Roger is kétségbe vonja a címválasztást, mondván hogy „szimbolikáját alig-alig világítja meg a mű”. Semmi sem igazán érdemel figyelmet szerinte a regényből, amelynek a stílusa a fordításon keresztül „kétségbeesítően lapos”-nak tűnik számára.¹⁸

Lehetetlen eldönteni, milyen mértékben befolyásolta Móricz francia fogadtatását Garáék kétségbe vonható döntése a címválasztást illetően, és milyen mértékben a francia olvasók és az irodalom érdektelensége a magyar irodalom iránt, vagy a fordítás megjelenésének kontextusa. Annyi bizonyos, hogy a kiadó még a megjelenését követő nyolcadik évben is szerepeltette a Móricz-regényt az Europe folyóirat olvasóinak kedvezményes áron ajánlott könyvek listájában.

A Nyugatban Gyergyai Albert is írt Garáék fordításáról *Móricz Zsigmond franciául* címmel, és bár összességében dicséri a munkájukat („egynémely részletében becsválygón versenyez az eredetivel”), de „könyvszerűbbnek” és „merevebbnek” érzi, „hogysém éreztetni tudná Móricz nyelvi erejét és varázslatát”.¹⁹ A kritika létrejöttének okára az a levél világít rá, melyet Gyergyai 1930. június 12-én írt Babits Mihálynak:

„A múlt héten itt járt a Coopération Intellectuelle megbízásából Dominique Braga, egy braziliai vérű, francia nyelvű író, az Europe folyóirat és a Rieder-ház egyik irodalmi vezetője s megkért, hogy vigyem el Móriczhoz, akinek ők adták ki a regényét mostanában; ebből az alkalmából megigértém Móriczknak, hogy írok a könyv fordításáról egy kis figyelőt, amit főképp azért teszek, mert a fordító, Gara László, igen jóra való kisfiú, aki bizonytalán még Neked is tehet ottkinn [!] szolgálatot.”²⁰

99

Gara és Babits egyébként már valószínűleg korábbról kapcsolatban lehettek. A Babits-hagyatékban fennmaradt egy datálatlan levél, melyben Gara megköszöni Babitsnak a *Mythologia* című novellát. Nem kizárt, hogy a levél 1926-ból vagy 1927-ből való, és Babits az *Anthologie des conteurs hongrois* számára küldte az írást Garának. Babits és Gara 1930–1931-es levélváltása fontos adalékkal szolgál a magyar irodalom francia recepciójához. Gara 1931. július 17-én arról értesíti Babitsot, hogy „csaknem teljesen elkészült” *A gólyakalifa* fordításával.

„Két kiadóval (Rieder és a Les Editions du Cavalier) voltak már a jogra vonatkozólag egészen komoly tárgyalásaim – írja a levélben. – Nem siettem tulságosan mindenáron lekötni a könyvet, részint mert erre nem volt szükség, részint mivel bizonyos garanciákat szeretnék elérni a publicitást illetőleg, amely sajnos itt ma nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a könyvet észrevegyék! Remélem, hogy ezt a kérdést is sikerül majd közmegelegedésre elintézniem.”²¹

18 Georges ROGER, *Derrière le dos de Dieu de Zsigmond [!] Moricz*, La Quinzaine critique, 25 juillet 1930, 459.

19 GYERGYAI Albert, *Móricz Zsigmond franciául. Derrière le dos de Dieu. Gara László és Marcel Largeaud fordításában – Rieder kiadása*, Nyugat, 1930/14, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00494/15364.htm> (2013. május 6.).

20 Gyergyai Albert levele Babits Mihálynak, Budapest, 1930. június 12., OSZK Kézirattára, Fond III/527/14. (A kéziratból idézett részleteket az eredeti forrás szerint, betűhűen közöljük.)

21 Gara László Babits Mihálynak, 1931 július 17., OSZK Kézirattár, Fond III/490/2.

Nem sikerült. Sem *A gólyakalifa*, sem más Babits-regény nem jelent meg a levélírás dátumát követően, a második világháború előtt. A pontos okot nehéz felderíteni – talán Gara még feltáratlan hagyatéka²² majd megválaszolhatóvá teszi a kérdést. Egyelőre csak sejtésünk lehet. A *Timár Virgil fia* 1930 elején jelent meg a Stocknál, és a kiadó a regényt egy szalaggal átfogva hozta ki, mely a „legjobb mai magyar író szép és érzéki regényeként” ajánlja a könyvet az olvasó figyelmébe. Ezzel szemben Aurélien Sauvageot, a könyv fordítója az előszóban arról elmélkedik, hogy „a *Timár Virgil fia* kétségtelenül nem a legjellemzőbb, legjelentősebb műve a szerzőnek. [...] Több szempontból kétségtelenül jobb lett volna a *Halálfi* vagy a *Kártyavár* fordítását kiadni.” Bocsánatot kér az olvasótól, hogy nem így tett, de bevallja, hogy akár az egyik, akár a másik „Babits főmű” fordítása számára túl nehéz feladat lett volna.²³ Nem meglepő, ha a *Timár Virgil fia* sem keltett különösebb feltűnést a francia irodalom színterén.

Gara László idézett leveléből, illetve a *Magyar irodalom Franciaországban* című írásból is kitetszik, hogy szerzőjük nagyon jól látta már a húszas években is: a mű lefordítása önmagában aligha jelent garanciát arra, hogy a művet észrevegyék. Egy piaci alapon szerveződő könyvkiadásban az az attitűd, melyet Sauvageot képviselt a Babits-mű kapcsán, helyrehozhatatlan károkat okozhat. Nem kizárt, hogy ennek esett áldozatul Gara *Gólyakalifa*-fordítása is.

Gyergyai Gara és Largeaud Móricz-fordításról írt kritikájában éleslátón foglalja össze az idegen irodalmak fordításának teljes kiszámíthatatlanságát:

100

„akár a mi fordítási irodalmunk, a külföldé is az úgynevezett »piaci kereslet« függvénye s még szerencse, ha nem téves becslés vagy személyes kapcsolatok eredménye. Aki tudja, hogy idegen írók közül kiket választ és kiket mellőz a mi kiadóink ítéllete, bizonyonnyal azon a listán sem csodálkozik, amelyen a francia könyvpiacnak magyar újdonságai szerepelnek és amelynek tarkaságát legfeljebb egyenletlensége múlja felül. Van itt minden: oly könyv, amelynek kiadását a szíves barátság hozta létre – más művet a politika segített ehhez a megtiszteltetéshez; van, aminek itthoni sikeréből francia sikert jósolt a kereskedő –, egy másik mű megjelenését nyomós propaganda közvetítette; s végül egy-két oly alkotás is, amely, belső erejében bízva, büszkén és türelemmel várta, hogy »fedezzék«.”²⁴

Gara két világháború közötti tevékenységét is meghatározták e bizonytalansági tényezők, és munkái különösen érzékenyen reagáltak is azokra. Pályája az ötvenes évektől azért vett új fordulatot, mert megtanulta tudatosan, felkészülten megelőzni és kezelni e bizonytalanságokat, és rendíthetetlen tájékozódási pontokat jelölt ki maga számára.

22 A hagyatékot 2013 tavaszán vette át a Petőfi Irodalmi Múzeum megőrzésre és feldolgozásra az Illyés Archívumtól.

23 Aurélien SAUVAGEOT, *Michel Babits* = Michel BABITS, *Le Fils de Virgile Timar*, Paris, Librairie Stock, 1930, 14.

24 GYERGYAI, *Móricz Zsigmond franciául...*, i. m.

Translation and Cultural Politics

The French Reception of Ferenc Molnár, Mihály Babits and Zsigmond Móricz between the two World Wars

Born in 1904, the Hungarian translator László (Ladislav) Gara lived in Paris from 1924 until his death in 1966. Apart from translating important Hungarian works into French, he also persuaded famous French writers, poets to translate Hungarian literature into French. Focusing on Gara's career between the two world wars, the paper investigates how translation and the political and cultural events influenced the French reception of Ferenc Molnár, Mihály Babits and Zsigmond Móricz.

Keywords: Hungarian literature, French literature, study of reception, cultural politics, literary translation, between the two world wars

Józan Ildikó

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék
jozani@ligatura.hu

A gyógyító fordítás

Absztrakt. A fordítás legalább három alapvető értelemben függ össze a biblioterápia fogalmával. Mindenekelőtt úgy, hogy az irodalom, az alapanyag, amelyet a terapeuta és az ő irányításával a résztvevő is olvas és értelmez, egyrészt az általuk a mindennapokban és egymás közt használt nyelven keletkezett mű, másrészt erre a nyelvre áttett, átköltött, fordított műalkotás. Másrészt tágabb értelemben, úgy, hogy a mai fordításkereső némi modellje a terápiás helyzetet is modellálja: az egyes közösségek és csoportok közti párbeszédet is elősegítheti. S végül éppen ebből a tágabb értelemről következően úgy is, hogy a fordítás mint gyakorlati tevékenység lehet komplex biblioterápia: olvasás, értelmezés és írás egyben.

„It cannot and must be done.”

George Steiner

103

Magyar világirodalom

Első pillantásra talán érthetetlen, mi köze lehet a biblioterápiának a fordításhoz. Vajon közelebb kerülhetünk-e a kettő összefüggéséhez, ha figyelembe vesszük azt a megállapítást, hogy az irodalmi művek jelentős része fordításban áll az olvasó rendelkezésére? Magyarán, hogy mind a terapeuta, mind a résztvevő anyanyelvén olvassa és értelmezi a kiválasztott művet, származzék az akár *saját* irodalmából, akár *idegenből*. Ettől még egyáltalán nem világos, hogyan függ össze az irodalomnak tulajdonított gyógyító erő azzal, hogy a „világirodalom” fordított irodalom. Talán könnyíti a dolgot, ha abból indulunk ki, hogy a nemzeti és világ- (a mi tájainkon Európa a világ szinonimája) irodalom merev kettéválasztása történeti fejlemény, és a nacionalizmus korában vált igen nagy jelentőségűvé (éppen ennek köszönhetően mosódott össze sok esetben az esztétikum az ideológiával, nemegyszer szétválaszthatatlannul.) Napjainkban ez a jelentőség átalakulófélben van, és az átalakulás következményeként szükséges is, hogy az irodalomnak ezt a fajta felosztását újra-értelmezzük. Minden további nélkül tulajdoníthatunk jelképes értéket annak, hogy az egyik legkorábbi magyar nyelvemlék, az első magyar nyelvű vers, az *Ómagyar Mária-siralom*, amelyet a magyar irodalom nyitányaként tartunk számon sem magyar nyelvű, hanem fordítás latinból – mégsem tekintjük idegennek. De említhetjük a prózairodalom kezdeteit is. Bod Péter a *Szent Hilárius* vagy Mészáros Ignác a *Kartigám* című művet német nyelvből ültette át. Az sem csak hangzatos frázis, hogy a legjelentősebb magyar írók és költők közül

megannyian tájékozódtak és olvastak több nyelven is, a legjobb fordítók elsőrangú írók, költők, olyannyira, hogy a két „foglalkozás” szinte egymásból következik. Nem írhatunk teljes névsort, néhány példát ötletszerűen fel lehet villantani: Karthauzi Névtelen, Aranka György, Deáki Filep Sámuel, Vörösmarty Mihály, Arany János, Toldy Ferenc, Szász Károly, Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, József Attila, Szabó Lőrinc stb.

Mára talán beláthatóvá vált az az elképzelés, hogy a fordításirodalom szorosán az anyanyelvi irodalomhoz tartozik, s a más nyelvekből átültetett műveket is érdemes úgy vizsgálni, mint a magyar nyelvűeket. A biblioterapeutának konkrét műveket kell kiválasztania a terápiás tevékenység intézményének, helyszínének (kórház, könyvtár, iskola stb.) és résztvevők (klinikai, életkori, élethelyzetbeli) problémáinak megfelelően, s mikor ezt teszi, éppen ebből a magyar világirodalomból válogat. Alapfeltétele az irodalomterápiának, hogy a résztvevők egy nyelvet (hagyományt, kultúrát) beszéljenek, enélkül nincs terápiás kommunikáció. Ez az állítás minden nyelv vonatkozásában igaznak tekinthető, noha itt és most az egyszerűség kedvéért minduntalan *magyar* irodalmat emlegetek. Más kérdés viszont – és ez nem mond ellene az előbbi állításnak –, hogy mindaz, amit a magyar irodalom sajátosságát meghatározó alapvető jellemzőknek tartunk, az „idegen” nyelvű irodalmak vonzásában és választásában bontakozott és bontakozik ki. Elsősorban abban az értelemben, hogy a saját csakis a másikkal képest fogalmazható meg. Valószínűleg azért is szokták ezeket a jellemzőket az irodalom *azonosságaként* vagy *identitásaként* megnevezni, mert a folyamat az éntudat kialakulásához hasonlítható: a másik embertől (az anyától) eltávolodva, másságának felfedezésén keresztül, tehát mindenképp hozzá viszonyulva vezeti az út az egyént az énjének megfogalmazásához. Másodsorban a *másik* által képviselt minta miatt: hányszor, de hányszor nehezményezték vagy éppen üdvözölték azt a tényt irodalmáraink, hogy a magyar irodalom a nyugati irodalom igézetében alakult, változott, maradt el tőle, fáziseltolódásban volt (décalage) stb. Mikor irodalomról szólna az *idegent* európai nyelvű, kultúrájú értelemben használjuk, akkor egyúttal a magunkénak is véljük, tehát megkülönböztetni attól, amit sajátunk nevezünk, csak bizonyos fokig helyénvaló. Más esetben (mint mondjuk a kanadai, a japán, az ausztrál, a dél-amerikai irodalom) viszont akár a közölhetetlen tartalmak problémájával is szembesítheti a fordítót, értelmezőt. Amikor az európai kultúra nyitottnak bizonyult más kultúrák irányában, az nem jelentette egyúttal azt, hogy a „távol kultúrákat” a sajátjával egyenrangúnak tekintette volna. Goethe például úgy látta, a „szép” megteremtésére kizárólag az európai kultúra alkalmas.

„(...) bármennyire becsüljük is azt, ami külföldi, nem szabad valami különöshöz odatapadnunk, és azt mindenáron mintaképnek tekintenünk. Nem szabad azt gondolnunk, hogy ami kínai, az lenne az a bizonyos, vagy ami szerb, vagy Calderon vagy a Nibelungok; hanem mintaképre szorulva térjünk mindig vissza a régi görögökhöz, akik műveikben *szüntelenül a szép embert ábrázolták*. Minden egyebet csak mint történelmet kell tekintenünk, és magunkévá tennünk belőle, amennyire lehet, azt, ami jó.”¹

1 Johann Peter ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, 1827. január 31., ford. GYÖRFFY Miklós, Budapest, Európa, 1989, 259. (Kiemelések tőlem – J. É.)

Borges *Averroes nyomozása* című elbeszélésében² a cárdobai születésű arab orvos-filozófus Averroes a fordításnak mint a lehetséges lehetetlennek az esetét is példázza. A Farah írástudó házában tartott vacsorán a tudós vendégsereg tagjai rábeszélnek egyik társukat, a világot az Abú'l-Quászimot, hogy meséljen el egy csodát. Ő egy Sin Kalánban látott színházi előadást említi, de hogy az miért érdemli ki, hogy csodának nevezze, a többiek számára érthetetlen, és ennél fogva várt hatása is elmarad, mert a *ebben a kultúrában a dráma műfaja nem ismerős*. Averroes, aki a vendégségbe indulása előtt éppen „egy fordítás fordításán munkálkodott”, ebben a pillanatban kételkedni kezd abban, hogy vágyát, a tizenégy évszázaddal előtte élt Arisztotelész gondolatának magyarázatát és közvetítését megvalósíthatná.

„Előző este két kétes értelmű szó állította meg a *Poetika* elején. Ez a két szó a tragédia és a komédia volt. (...) Ez a két titokzatos szó csak úgy hemzsegett a *Poetika* szövegében; lehetetlen megkerülni őket. Abbéli igyekezete, hogy e szavak kétes értelmét megfejtse, azért bizonyult hiábavalónak, mert »az iszlám körében senki nem sejtette jelentésüket«.³

Mindkét figura a közölhetetlenség problémájával szembesül. Averroes a fordíthatóság paradoxonával, Abú'l-Quászim az idegen kultúra átadhatóságának lehetetlenségével találja magát szemben. De a fordító motivációja és a világot utazó problémamegoldása homlokegyenest eltér egymástól. Abú'l-Quászim, aki nem szövegekben, hanem a földrajzi világban utazik, nem sokat töpreng azon, mi az oka annak, hogy nem sikerült az általa elbeszélte „csodával” elbűvölnie közönségét. Arisztotelész fordítója pedig éppen a belátott kudarc pillanatában határozza el magát a fordítás megvalósítására. Averroest becsúgyában, szenvedélyes múlt felé fordulásában a jövő ígérete is lelkesíti: „Kevés olyan szép és költői dolgot jegyez majd fel a történelem, mint azt, hogy egy arab orvost mennyire foglalkoztatnak egy tizenégy évszázaddal előtte élt férfi gondolatai.”⁴ Az asztaltársaságban sem Abú'l-Quászim, sem Averroes gondolatai nem találnak visszhangra, mert nincs egyetemes tudásalap, amely a dráma, illetve a tragédia és a komédia fogalmainak jelentését megvilágíthatná. Pedig a világot utazót beszélgetőtársai meghallgatják, komolyan veszik, kérdésekkel próbálják terelni a csoda közlése felé, mintha a közös gondolkodás előfeltételének számító megegyezést Schleiermacher vagy Gadamer iskolájában sajátították volna el. Mintha tudnák, hogy nemcsak az ember, hanem a nyelv is társas lény. Olyasmi ez a konszenzus, mint a megértésben az előítélet: előzetes ismereteink működnek akkor is, ha nem tudatosak, és jelentős mértékben meghatározzák, hogy mit miként értünk.

Akkor olvassuk az *Ómagyar Mária-síralmat* versként, ha van előzetes tudásunk a vers fogalmáról. Wittgensteintől többek közt azt is megtanulhattuk, hogy nincs nyelven kívüli tudás, a „nyelvi játszából” nem lehet kiszállni, mert a jelentés társadalmi megállapodás függvénye, másrészt függ a nyelvi környezetétől és a szövegkörnyezettől is.

2 Jorge Luis BORGES, *Averroes nyomában*, ford. HARGITAI György = Uő, *A titokban végbement csoda*, Bukarest, Kriterion, 1978, 123–131.

3 Uo., 124. (Kiemelés tőlem – J. É.)

4 BORGES, *i. m.*, 123–124.

„Eszembe jutott Averroes, aki, az iszlám körébe zárva, soha meg nem ismerhette a tragédia és a komédia szó jelentését. Elmondtam az esetet; s amilyen mértékben előrehaladtam, megéreztem, mit érezhetett az a Burton által említett isten, aki bikát akart teremteni, és bivalyt teremtett. Éreztem, hogy a mű csúfot űz belőlem. Megéreztem, hogy Averroes, aki el akarta képzelni, mi az a dráma, pedig nem is sejtette, mi az a színház, egy cseppet sem vágta nehezebb fába a fejszóját, mint én, aki el akartam képzelni Averroest, pedig nincs hozzá több anyagom, mint Renan, Lane és Asín Palacios töredékei. Az utolsó oldalon megéreztem, hogy elbeszélésem annak az embernek a szimbóluma, aki én magam voltam, miközben megírtam; s hogy papírra vessem ezt az elbeszélést, azzá az emberré kellett lennem, s hogy azzá legyek, papírra kellett vetnem ezt az elbeszélést, és így tovább a végtelenségig. (Abban a pillanatban, mikor már nem hiszek benne, »Averroes« eltűnik.)”⁵

Borges narrátora tehát úgy összegzi a történeteket, hogy a fordítás lehetetlenségétől az értelmezés vargabetűjén keresztül eljut ahhoz a következtetéshez, hogy történeteket csak úgy lehet elmesélni vagy megérteni, a kitalált világokba csak úgy lehet belépni, ha az ember bízik és hisz bennük. A történetnek és a lehetséges világnak tehát a hit, a bizalom és a játékszabályok elfogadása az alapja – és ezek nélkül nem jöhet létre terápia sem.

Barátságos megértés

Az Averroes-elbeszélésből egyértelműen kiderül az is, hogy minden megértésünk hagyományfüggő, s ennél fogva a kitalált világokat más kultúrák felől vélhetjük ugyan lehetségesnek, de nem feltétlenül értjük meg, mert akadályoztatva vagyunk, be vagyunk zárva a saját kultúránkba. Averroes hiába próbálja megfejteni Arisztotelész furcsa fogalmait, mert nincs iszlám tapasztalat arról, mi a tragédia és mi a komédia. Megértés csak tapasztalat alapján lehetséges, a tapasztalat pedig kulturális örökséghez, hagyományhoz kötött. Különböző olvasói tapasztalati anyagok különböző jelentéseket termelnek. Az olvasó így legalább annyira meghatározza a szöveg jelentését, mint a szöveg önmaga jelentését. Averroes tulajdonképpen elérhetetlen célt tűzött ki maga elé: egy számára ismeretlen, idegen kultúra megértését. Van, ami fordítható, és van, ami nem. Arisztotelész elvileg nem érthető az iszlám kultúra felől. Pontosabban: az Averroes-helyzet nagyon világosan megmutatja, hogy nincs objektív *könyv* (mű). Mihelyt beszélgetni kezdenek róla, kiderül, hogy mindazt, amit a mű kapcsán a beszélgetés résztvevői megfogalmaznak, ugyan a művel való megismerkedésük váltja ki belőlük, de nem azzal egyidejűleg keletkezett gondolat, hanem többféle képzet egész halmaza, melyeknek lefordítása még azonos kulturális örökség (lásd: európai irodalom) esetén sem mondható egyszerűnek. És ennek ellenére, amint Borges elbeszéléséből is kiderül, az időbeli és kulturális távolság egyrészt útjában áll a megértésnek, másrészt izgató és megértésre készítet. A közös tapasztalat hiánya, az ismeretlen és idegen újszerűsége felkelti és ébren tartja a megértés igényét. Érdemes figyelni arra, hogy a megértés szó rokon értelmű szavai olyan kifejezések, amelyek a megértés alapfeltételeit jelölik: türelem, türelmesség, tűrés, béketűrés, empátia, tolerancia.

Szigorúan elméleti szempontból a fordítás lehetetlen, ugyanakkor minden emberi tevékenységgel egyidős, tehát elvileg „minden nyelv lefordítható minden más nyelvre”. A fordítás lehetetlensége és lehetősége egy tőről fakad: például Ricœur szerint a nyelv természetéből adódik. Szükségessége is abból következik, hogy a nyelvek sokfélék, és ezt a sokféleséget az egyének aligha birtokolhatják. Ha a sokféleség a nyelvek meghaladhatatlan különeműségét jelenti, úgy a fordítás lehetetlen, ha azonban a sokféleség valamiféle közös alapra épül, akkor lehetséges. Ez a közös alap az egyetemes, nyelvfüggetlen jelentés vagy az „örök emberi” előfeltevésére emlékeztet. Noha a mai, első-sorban hermeneutikai kiindulású fordításelméletek szerint ilyen rögzített, független jelentés nem létezik, a probléma máig érezteti hatását. Ma is hajlamosak vagyunk például egy bibliai szöveghelyről beszélni akkor is, mikor nyilvánvaló, hogy fordításonként a szövegváltozatok eltérnek egymástól. Akár egy bizonyos nyelvről egy másikra, akár egy és ugyanazon nyelven belül (valamely egykori állapotról egy másikra) történik a fordítás, a két nyelv (vagy nyelvallapot) között hasonlóságoknak, egymásnak megfeleltethető nyelvtani szabályszerűséseknek, analógiáknak kell létezniük. Ha van hasonlóság és analógia a különböző nyelvi megnyilatkozások között, akkor átjárhatóság is van köztük, és egymás rendszereiben kifejezhetők: átvihető a jelentés, az üzenet. Erre jött rá Averroes, mikor hajnalban a vendégségből hazatért.

„Valami felfedte előtte a két homályos szó értelmét. Biztos és gondos kalligráfiával fűzte a kéziratához ezeket a sorokat: Arisztu (Arisztotelész) tragédiának nevezi a panagiriszeket, és komédiának a szatírákat és anatómákat. Csodálatos tragédiák és komédiák sokasága található a Korán és a szentély műveiben.”⁶

107

Ez a megoldás azt sejteti, hogy – legalábbis ebben az értelemben – közölhetetlen tartalmak nincsenek, és minden fogalom átadható egy másik fogalommal, még ha nem is felel meg tökéletesen annak. A kultúrához való egyetemes hozzáférhetőségnek a kérdését kutató és a fordítás kérdéseivel nem csupán elbeszéléseiben, hanem elméleti munkáiban is törődő Borges saját Whitmanfordításai kapcsán is megfogalmazza: „Whitman azonos az 1819 és 1892 között élt egyszerű emberrel, és azzal, aki szeretett volna lenni, de nem lett, továbbá mindannyiunkkal, mindenkivel, aki valaha is létezni fog a földön.”⁷

Paul Ricœur a fordítás műveletét kettős megközelítésben látatja: az egyik nézőpont szerint a fordítás valamely verbális üzenet átvitele egy másik nyelvbe, a másik tágabb értelemben tekinti a fordítást, olyannyira, hogy az értelmezés szinonimájaként kezeli.⁸ Az az elemi kettősség, hogy az emberek egymástól alapvetően különböző nyelveket beszélnek, ám anyanyelvükön kívül más nyelvek elsajátítására is képesek, olyan lavinát indított el az elméleti gondolkodásban, melynek következményeként zsákutcába, tehát kilátástalan választás elé került: a nyelvek sokféleségéből arra a következtetésre jutott, hogy az olyan radikális különbözőséget fejez ki, amely lehetetlenné teszi a for-

6 BORGES, *i. m.*, 129–130.

7 Jorge Luis BORGES, *Előszó Walt Whitman Fűszálak* című kötetéhez = Uő, *Az ős kastély. Esszék*, Budapest, Európa, 2009, 49–55.

8 Paul RICŌEUR, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.

dítást, a fordítások létezésének pusztá tényéből pedig arra, hogy a fordíthatóságot valamely közös alap magyarázza, amely lehetővé is teszi azt.

Hogy a fordíthatóság-fordíthatatlanság elméleti alternatívájának körköröségéből kiléphessen, Ricoeur a fordítás műveletét a praxis, a cselekvés területére utalja vissza az elmélet szférájából. A fordítás áthelyezése a gyakorlat szintjére Ricoeur szerint már csak azért is termékenynek bizonyul, mivel az emberiség – kezdeteitől fogva – az eredendő elválasztás jegyében él. Ez az elválasztás jelenik meg a Teremtés könyvében az ég és föld vagy a vizek elválasztásakor, az Édenből való kikerülésben, Káin gyilkosságában stb., s ezt az elválasztást koronázza meg a bábéli zűrzavar. Mindenesetre ha beszélgetőtársunk nem ért egy szót, más szót keresünk, gondolkodásunkat úgy fordítjuk le, hogy mondandónkat újragondoljuk, átfogalmazzuk. Ez az eljárás mindig lehetséges, sőt napi gyakorlat. A fordítói hűség fogalma éppen azért problémás, mert az úgynevezett eredeti (forrásszöveget) olvasni nem ugyanaz, mint a fordítottat: a nyelvre jellemző szintaxis, stílus és szövegközöttségek mintha kudarcra ítélnék a fordítót, mert az idiómák „nem mennek át” egyik nyelvből a másikba, vagy éppen elvesznek átmenet közben. Ebben az értelemben hűtlen minden fordítás, és nem lehet azonosság a két mű között. A fordítás fogalmát Ricoeur még a freudi munkafogalommal hozza összefüggésbe, az emlékezet kifejtette tevékenységet és a gyászmunkát jelölve meg a fordítási tevékenység alappilléreiként. Mindkét egzisztenciális tapasztalatot az alkotói tevékenység részének tekinti, s az alkotást nem elsősorban lelki, érzelmi, hanem főként tudatos tevékenységnek tartja, amely egyrészt a saját hagyomány elsajátítását előföltételezi (ami nem más, mint az emlékezet munkája), másrészt pedig a gyászmunkát. A tökéletes fordítás vágya a veszteségmentes nyereség vágya, ennek a váagnak a gyászmunkáját kell elvégezni ahhoz, hogy a saját és az idegen leküzdhetetlen különbözőségét elfogadhassuk. Magyarán a „tökéletes” fordítás vágyáról kell lemondani, el kell engedni, meg kell gyászolni. Nincs tökéletes fordítás, mert a tökéletességnek semmilyen ismerve nincs.

A fordítás „boldogsága” a *megfelelés nélküli egyenértékűség*⁹ nyeresége. Averroes ezt érte el, amikor azt írta: „Arisztu tragédiának nevezi a panegirizeket, és komédiának a szatírákat és anatómákat”.

A fordítás boldogságának modellje nagyon hasonlít a biblioterápiás helyzet modelljéhez. Ahogyan pedig Ricoeur a fordítás folyamatát leírja, az lényegében egybevág azzal a gadameri hermeneutikával párhuzamos elképzeléssel, mely szerint előbb létrejön valamiféle spontán megértés, amelynek során átfogó képet alkotunk a szöveg jelentéséről. Ezt követően térünk át a részletes elemzésre, a magyarázatra. Mármost a fordítandó szöveg esetében, akárcsak a biblioterápiában részt vevő személyek esetében is érvényesül a magyarázat és a megértés párhuzamossága. Sem a biblioterápiás tevékenység, sem a fordítói gyakorlat nem a szavak felől építkezik, hanem a tágabb összefüggésből, valami egészből (kultúrából, fordítandó nyelvből, a résztvevők világszemléletétől) kiindulva jut el a szavakig. A fordító idegen szövegeket és kultúrákat mond el a saját nyelvén. Amikor a terapeuta a résztvevők mondanivalóját újrafogalmazza, ugyanezt teszi. A fordító nem nyelvtant, nem lexikát, hanem jelentésegységeket hordozó mondatokat, mondatok közötti kapcsolatokat és a monda-

tokban megcélzott referenseket fordít. Azaz: idegen szövegeket és kultúrákat mond el a saját nyelvén. A fordítói hűség a ricœuri gondolkodásban tehát azt jelenti, hogy az idegen nyelven kifejezett dolgok kincsestárát, a másik kultúráját kell előtérbe helyezni a saját nyelvével szemben. A terápiás kommunikációban a terapeutának kell úgymond hűnek lennie, azaz a fordítóhoz hasonlóan viselkednie: a résztvevők által megfogalmazottakat a saját értelmezésével szemben egyértelműen előtérbe kell helyeznie. Még akkor is, ha civilben élvonalbeli értelmező-irodalmár. Ha ez a premissza érvényesül, élővé lesznek azok a metaforák, amelyeket Ricœur a *barátságos megértés*, *bizakodó megértés*, *dialogikus megértés*, *nyelvi vendégszeretet* összekapcsolásokkal jelöl, s a különböző közösségek közti kommunikációs zavarok enyhítéséhez is hozzájárulhatnak. Az európai nyelvi sokféleségnek, de az egynyelvű csoportoknak is vannak közölhetetlen tartalmai (ezt nevezi Ricœur *incommunicabilitének*, *közölhetetlenségnek*, *kommunikációra való képtelenségnek*), s ha ezeket nem fordítják, bizonyos nyelvi közösségek (bátran tegyük hozzá: egynyelvű csoportok, sőt egyének is) visszavonulhatnak saját egynyelvűségükbe, elhallgathatnak. A fordítás mindenekelőtt olvasás, majd átvitel egyik nyelvből a másikba, értelmezés. Azzal foglalkozni, ami úgymond fordíthatatlan, nem a fordíthatatlanság tézissé nyilvánítását vagy a fordításról való lemondást jelenti, hanem éppen ellenkezőleg, a fordítási nehézségekkel, a nyelvek közötti különbségek legfőbb jelenségeivel való törődést, a nyelvi megértés szüntelen igényét, a saját nyelv összehasonlítását valamely másik nyelvvel, s ezáltal megismerését az idegenen keresztül. A *nyelvi vendégszeretet* vagy az *emlékezetek cseréje*¹⁰ metafora utat nyit egy elméleti modell, a közölhetőség és fordíthatóság modellje felé, és ez a modell az egyes közösségek, akár terapeuták és irodalmárok közti párbeszédnek is mintája lehet, sőt azzal a gyakorlati hozadékkal is járhat, hogy elősegíti az irodalomterápiás kommunikációt.

Fordításterápia

Abban még nem merül ki fordítás és terápia viszonya, hogy az az irodalom, amelyet olvasunk és adott esetben terápiás céllal használunk, jórészt fordítás is, vagy hogy bizonyos fordításelméleti modellek jól használhatók terápiás modellként. A fordításnak mint tevékenységnek, mint konkrét gyakorlatnak is lehet ugyanis terápiás hatása. Tulajdonképpen olyan terápia, amely olvasással, értelmezéssel, nyelvtanulással és írással jár együtt – ha van ideális és komplex irodalomterápia, úgy ez okkal annak nevezhető. Innen nézve válhat az irodalomterápiának akár kulcsfogalmává is a fordítás, mint a *másikra*, akár mint idegen személyre, nyelvre vagy szövegre való nyitott és nyitó hozzáállás.

Többen is¹¹ beszámolnak például a színházteoretikusként és szépíróként eléggé ismert, a kegyetlen színház eszméjét megalkotó Antonin Artaud esetről. Artaud íróként-szerkesztőként töltött be jelentős szerepet a szürrealista

10 *échange des mémoires*

11 Jean-Michel REY, *La Naissance de la poésie*, Paris, Métailié, 1991.; Anne TOMICHE, *Traduction, transformation, appropriation: Antonin Artaud face à Lewis Carroll = Frontières et Passages*, textes réunis par Chantal FOUCRIER et Daniel MORTIER, Rouen, Presses Universitaires de Rouen, 1999, 31–38.

mozgalomban. Szövegei zömét a nyelvről, a színpadi tér megújításáról, a színész testének a jelentés közvetítésében betöltött kiemelkedő szerepéről írta. Életében túl sok elismerésben nem volt része, sokan különcnek tartották. 1937-től 1948-ban bekövetkezett haláláig elmeegógyintézetekben élt, ebből a tizenegy esztendőből hat évig egyáltalán nem alkotott. Hat év hallgatás után a rodezi klinikán, az utolsó előtti intézményben, ahol élt, történt, hogy orvosa, aki elektrosokkal kezelte, művészetterápiát is fölajánlott neki: Ferdière doktor kifejezetten kérte, hogy írjon, rajzoljon – és fordítson. A hit és a művészet mint menedék gondolatát határozottan elutasító, a fordító és a fordítás hagyományos szerepéről egyébként meglehetősen leértékelően nyilatkozó Artaud viszsztatérése az alkotáshoz egy Lewis Carroll-fordítással¹² vette kezdetét, majd Edgar Allan Poe *Israfel* című művének átköltésével folytatódott, s végül az ezután következő időszakából számon tarthatjuk még mintegy kétkötetnyi levelezését, több kötetnyi feljegyzését és szép számú rajzát is.¹³ Az íráshoz a fordítói munkán keresztül vezetett az út. Ferdière doktor és Artaud esete azt bizonyítja tehát, hogy a fordítás lehet terápiás hatású. Marc-Alain Ouaknin a „rodezi eseménynek” egyenesen külön fejezetet szentel könyvében.¹⁴ Kiemeli az általa rendkívüli jelentőségűnek tartott mozzanatot:

„A fordítás nem csupán más szöveget kínál a fordítónak. *Genealógiát* kínál neki. A szó máshonnan érkezik, korábról. Ily módon valamely szöveg fordításán keresztül megtörténik az újrabeíródás a múlt időbe, ami nem más, mint a jövő lehetőségfeltételeinek egyike...”¹⁵

110

A fordítás mint tevékenység képes megnyitni a beszűkült ember szellemét a másság irányába, az övétől eltérő nyelvű és szemléletű szöveg értelmezésének során, majd a szöveg újrairása a saját nyelvén új világ teremtésével ér fel, s ez az út visszavezethet az önálló alkotáshoz is. Az idegennel való találkozás tette lehetővé Artaud számára, hogy képes legyen elmondani valamit, aminek megfogalmazásában saját, önálló alkotói nyelvén akadályoztatva volt. (Tévedés ne essék, nem állítható, hogy Artaud meggyógyult volna, az viszont mindenképpen, hogy visszatért az írásbeli kifejezésmódhoz, legalábbis egy időre.) De a genealógia, a „családfa” azt is jelenti, hogy az alkotó elődjait bármilyen messzire visszavezetheti és megtalálhatja az időben. A fordításnak éppen azért van terápiás hatása, mert a tétje mindenekelőtt egzisztenciális. Megfogalmazhatjuk ezt úgy is, hogy amennyiben az olvasás, az irodalom segítségével az ember valamennyire megtanul törődni saját magával, a kapcsolataival, így tehát saját és a többiek létével megtanul bánni, metaforikusan viselkedik. Fordít, azaz valamit egy tengely körül más irányba mozdít; könyv-

12 Antonin ARTAUD, *L'arve et l'aume. Tentative anti-grammaticale à propos de Lewis Carroll et contre lui suivi de 24 lettres à Marc Barbezat*, Paris, Marc Barbezat, L'Arbalète, 1989.

13 Artaud-nak erről az életszakaszáról is magyarul hozzáférhető irodalmat lásd *Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete*, vál., szerk. DARIDA Veronika, Budapest, Kijarat Kiadó, 2011 (Spectaculum 4), ill. Antonin ARTAUD, *Rodezi levelek (1943–1946)*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2011 (Spectaculum 5).

14 Marc-Alain OUAKNIN, *Antonin Artaud. Un exemple de traduction thérapeutique = Uő, Bibliothérapie, i. m.*, 165–175.

15 Marc-Alain OUAKNIN, *Bibliothérapie, i. m.*, 173.

ben, füzetben egy másik lapot tesz láthatóvá; úgy mozdít el valakit, valamit, hogy az ellenkező oldala kerüljön az előbbi, illetve a megnevezett irányba stb. – ahogy a szó alapjelentését a *Magyar Szókincstár* meghatározza. A *'másfelé irányít valamit'* a *biblioterápia kulcsmondata*. Ebben az értelemben is összekapcsolódik biblioterápia és fordítás, mert párbeszéd valósul meg nyelvek, szövegek és emberek között. A fordító úgy lesz alkotóvá, hogy válaszol az idegen nyelvű mű felhívására, és annak értelmezésével-fordításával el is sajátítja azt. Ez a fordítás a hermeneutikai alaphelyzet modellje (a fordítás kérdése klasszikus hermeneutikai probléma), s a gadameri applikatív megértés vagy a ricœuri elsajátítás fogalmaival rokon, amelyeknek megfelelően a műalkotás megértése soha nem merül ki a szöveg reprodukciójában, hanem az értelmezésben teljesedik ki. Az értelmezés pedig mindig összefügg az értelmező helyzetével, és egzisztenciális olvasatot hoz létre. Éppen az egzisztenciális érintettség teszi lehetővé, hogy a hagyomány az egyéni tapasztalás, átélés következtében ne ismétlés legyen, hanem ismétlődő átértelmezés. A hermeneutika szerint ebben a folyamatban rejlik a régi szövegek nemzedékeken át folytatódó jelentésbővülése vagy értelemgazdagodása. Borges elbeszélésében a vacsoránál valaki a Zuhair nevű költőt említi, aki a beszélgetés előtt mintegy ötszáz évvel versében a végzetet vak tevének nevezte. Lehetett a maga idején elképesztő a kép, állítja, de mára elkopott, s a kopott metaforákat meg kell újítani. Averroes így válaszol: „az idő, amely kifosztja a palotákat, gazdagítja a verseket”.¹⁶ Ami azt jelenti, hogy a keletkezése idején újszerű (ricœuri szóhasználat) és a mi mai szemünkben élő) metafora az elbeszélésbeli beszélgetés tér-idejére már nem elsősorban két különböző dolog azonosításából következő harmadik, metaforikus jelentés (vak tevé és sors) hordozója, hanem egyrészt Zuhair emlékét idézi, másfelől arra szolgál, hogy saját gondjainkat és emlékezetünket az övéivel összevetni tudjunk.

„A képnek akkor két terminusa volt, és most négy. Az idő kitágítja a versek dilatacióját, s ismerek néhányat, melyek a muzsikához hasonlóan mindent jelentenek minden ember számára.”¹⁷

A fordítás tehát legalább három alapvető módon kapcsolódik a biblioterápia fogalmához. Mindenekelőtt úgy, hogy az irodalom, az alapanyag, amelyet a terapeuta és az ő irányításával a résztvevő is olvas és értelmez, a saját nyelven keletkezett vagy ugyanerre a nyelvre áttett, átköltött, fordított műalkotás. Tágabb értelemben úgy, hogy a kortárs fordításeszmények némelyik modellje (például a fent említett *barátságos megértés*, *bizakodó megértés*, *dialogikus megértés*, *nyelvi vendégszeretet*) a terápiás helyzetet is modellálja: az egyes közösségek és csoportok közti párbeszédet is elősegítheti. S végül éppen ebből a tágabb értelemről következően úgy is, hogy a fordítás mint gyakorlati tevékenység lehet komplex biblioterápia: olvasás, értelmezés és írás egyben. Ha az értelmezést a fordítás szinonimájának tekintjük, akkor ebbe belefért a pastiche gyakorlatától a paródián keresztül az átköltésig, átvitelig és szövegközöttségig annak sokféle formája. Így pedig még szorosabban összefügg az irodalom gyógyító erejével.

¹⁶ BORGES, *Averroes nyomában*, i. m., 129.

¹⁷ *Uo.*, 129.

Healing Translation

Literature can serve a number of purposes. One of them is healing. Although it seems to be absent from mainstream literary scholarship, the healing power of literature is studied by bibliotherapy. Despite its apparent absence, this type of reading is connected to both literary theory and reception history. It is also undeniable that books and people multilingual by their very nature. However trivial it seems that books in foreign languages can be accessed in translation, the consequences of this statement are quite significant. First of all, both the therapist and the client can read literature in their mother tongue. Secondly, some of the translation theories can model even the bibliotherapeutic situation. Finally, translation itself can be seen as having therapeutic effects.

Keywords: bibliotherapy, literary theory, translation, therapeutic effects

Jeney Éva
MTA BTK Irodalomtudományi Intézet
jeneyeva@gmail.com

A teremtő jelenlét poétikája

A jelentés meghaladása (?)

Absztrakt. A tanulmány az *Iskola a határon* újraolvasására vállalkozik. Alapfeltevése szerint kitüntetett szerepet játszanak a regényben a teremtő jelenlét-élmények, amelyek magával ragadó látványhoz, valószerűtlen érzéki hatáshoz, vagy szabálytalan, véletlenszerű, megvilágosodást hozó eseményhez kapcsolódnak. A teremtő jelző azt hivatott kifejezni, hogy a jelenlét megtapasztalásának átható pillanataiban más létezés lehetősége tárulkozik fel, a létnek olyan formája, amely megnyitja a célszerűségek világából kivezető utat. Hogyan lehet megragadni, megörökíteni, s felidézni a teremtő jelenlét-élmények hatását, miként válhat az elbeszélés a jelenlét érvényes kifejezésformájává? Efféle kérdések alkotják az értelmezés vezérfonalát a tanulmányban.

Felejtés és emlékezés kölcsönhatása teremti meg az irodalom mélyebb folytonosságát. Az újraolvasás legfőbb akadálya, ha a szöveg szinte könyv nélkül ismert. A rajongók hódolatával itt nem számolva, zavarba ejtően sok, egyértelműnek vett idézet fonja körül Ottlik főművét, holott az *Iskola a határon* sűrű szövetében minden egyes szál összetett mintázatba szövődik, s ha az olvasó ebből próbál egyet kihúzni, a feszes szerkezet először megbomlik, majd felismerhetetlenül összekuszálódik. A tetszetős jelmondatok változatlan ismétlése összezsugorítja a tágas szövegteret, a tanító célzat pedig afféle kiskátévá, erkölcsi intelmek és alapvető hittételek gyűjteményévé fokozza le a regényt, amelynek továbbélését éppen jelentésének megújítása szavatolhatja. Amikor Esterházy egyetlen lapra lemásolta, s ezáltal felismerhetetlenné tette Ottlik regényét, többek között arra figyelmeztetett, hogy a felmagasztalás elfedi a szöveget.¹ Esterházy ironikus gesztusa az ismert idegenné válását vitte színre, emlékeztetvén arra, hogy a kánon részévé vált műalkotások megőrzése csakis megújításuk árán lehetséges. A magyar értekező irodalomban erre tesz kivételesnek számító kísérletet Szegedy-Maszák Mihály, aki ismételten új elemzési szempontokkal, s minden alkalommal más távlatból közelít Ottlik regényéhez.² Mit lehet hozzátenni az *Iskola a határon* gazdag szakirodalmá-

1 Lásd erről más megközelítésben BALASSA Péter, *Egy regény mint gobelin. Ottlik és Esterházy – egyetlen lapon* = Uő, *Észjárások és formák*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1985, 308–321.

2 Az *Iskola* háromféle megközelítése olvasható az első Ottlikról készített monográfiában. A *Példázat a belső függetlenségről* című fejezet alapszövege 1981-ben készült, a második tanulmány (*Musil és Ottlik*) 1986-ban, a harmadik elemzés (*Mene, tekel*) 1994-ben. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994. A szerző legutóbbi, a PIM által szervezett konferencián Ottlikról tartott előadásában új szempontból közelítette meg a regényt.

hoz? Az újraolvasás alapvetően az értelmezési keret módosítását, a jelentéssel telített részletek szerepének átértékelését, s a kevésbé ismert szöveghelyek feltárását jelenti.

Kezdjük a tanulmány címének értelmezésével. A teremtő jelenlét-élmények magával ragadó látványhoz, valószerűtlen érzéki hatáshoz, vagy szabálytalan, véletlenszerű, megvilágosodást hozó eseményhez kapcsolódnak a regényben, s azt a hitet táplálják, hogy „a világ: tág és kimeríthetetlen”. Az utat szegélyező lámpaoszlopok derengő fénye említhető jellemző példaként:

„bent a park ölen fogollyá vált önálló fényöblök keletkeztek, önmagukba visszavert, opálos zöld izzással, amit nem lehet lefesteni, mert csak a világítás játéka volt, csak annyi, mint egy könnycsepp párájának az emléke a feltekintő pillantásunkban, volt is, meg nem is, s mégis benne porzott a tágra nyílt égbolt minden káprázata, és ahogyan szomjasan itta, szívta, nyelte magába az ember, tisztán lehetett érezni a földi létbe áramló végtelenség erejét.”³

Az efféle megfoghatatlan, bűvöletbe ejtő látvány, jelentést létesít a regényben. Különbözik tehát a közismert képtől, jelesül a friss hótakaró fehér ragyogásától, amely az égi kegyelem allegorikus tartalmával telített.

A teremtő jelző azt hivatott kifejezni, hogy a jelenlét megtapasztalásának átható pillanataiban más létezés lehetősége tárulkozik fel, a létnek olyan formája, amely ugyan nincs jelen a maga kézzelfogható valóságában, de megnyitja a célszerűségek világából kivezető utat: „élő valóságot tudunk létrehozni, ha a felületre merőleges irányú, ismeretlen dimenzió felé ható erőkre szakadatlanul figyelünk.”⁴ Másként érzékeli a világot, aki részesül az erősebb lét közeléről hírt adó jelenlét élményében:

„Az esemény, a hozzá tartozó történet: nem volt fontos. Elfeledte! De az a perc, amikor végigmentek a Haris közön, az egésznek az éghajlata, zenei hangneme, légköre, a leve és a lényege – amire nincs szó, nincs még fogalom –, az megmaradt. Mint a boldogságot, mint a mustot érzi a torkán: esős járda, nagyváros: kézzelfoghatóan és kifejezhetetlenül, mint az életét, formátlan teljességében.”⁵

Efféle pillanatok számba vételével zárul a regény, s erre utal majd vissza a *Buda* elbeszélője, amikor felsorolja, mit tart megörökítésre méltónak: „Várost hajnali órában. Az ég alkonyati lilaságát. Téli országutat. Legelő lovak tomporán a kelő nap fényét. Kétszázas futó vállpercét, amikor befordul a kanyarból a célegyenesbe. Villanyfényt fák alatt.”⁶ Az elbeszélő a céltalanság kísértésével szemben igyekszik megragadni és megörökíteni átható jelenlét-élményeit, a „test közeli boldogság” pillanatait. Zűrzavart érzékelvén a világban, fogódzókat keres belső függetlenségének megőrzéséhez, így értékelődik fel a jelen-

3 OTTLIK Géza, *Iskola a határon I-II.*, Budapest, Magvető, 2000, II, 118. A további hivatkozásokban: *Iskola*.

4 *Iskola*, II, 199.

5 *Iskola*, II, 64.

6 OTTLIK Géza, *Buda*, Budapest, Európa, 1993, 282.

tésről leválasztott látvány, a dolgok anyagszerűsége, vagy a közvetlen, szavak nélküli megértés eseménye.⁷

Medve önmaga nem véletlenszerű létezéséről csak akkor tud megbizonyosodni, ha hisz a jelenvalólét valóságában. Ezt a hitet táplálja a tanszerláda fedelének tapintható rajzolata, saját kezének lenyomata a falon, az egykori növendékek képeiből kibomló világ, vagy Bébé nagylelkű ajándéka, az áttetsző sárga csomagolópapír. Az önazonosság függ e tapasztalat valódiságától. A világról szerzett *testiesen eleven tapasztalat* jelentősége, vagy az eszköztelen megértés utáni vágy a kamasz szereplők életkori sajátosságaival is összefügg,⁸ azonban Ottlik regénye nem a jelenlét-élmény lélektani vonatkozásaira irányítja a figyelmet, hanem a jelenség lételméleti távlataira.⁹

Hogyan lehet megragadni, megörökíteni, s felidézni a teremtő jelenlét hatását? A jelenlét mesterségesen előállított a regényben, a közvetlen valóság illúziójának felkeltése a történetmondó kielégíthetetlen becsvágya. Az átható jelenlét-pillanat megragadása állandó figyelmet és összpontosítást igényel az eseményeket újraalkotó elbeszélő részéről: a „teremtő intenzitás” fenntartása és a szakadatlanul keletkező regény létezési módja között nem jöhet létre feszültségektől mentes összhang, s erre a hasadásra az elbeszélés szinte folyamatosan reflektál. Az „üresjáratokat”, a kivételes pillanatok megragadása közötti szakaszokat a katonaelet gépiesen ismétlődő eseményeinek a leírásai töltik ki a visszaemlékezésekben. Miként válhat az elbeszélés a jelenlét pillanatok érvényes kifejezésformájává? A jelen, a most ideje, körkörös szerkezetű, önmagába visszatérő, s csakis gépies, változatlanul ismétlődést ismer. A jelenlét ezzel szemben mintha az időtlen, az örökkévaló felé nyitna utat. A jelenlét-élményhez emlékképek kapcsolódnak, s annak sejtelve, hogy értelem, szellem költözik az életbe. A teremtő jelenlét pillanat bizonyos értelemben az, ami nem létezik, ha az időt a most felől gondoljuk el. Valami elmúlt belőle, és már nincsen, valami pedig el-jövendő és még nincsen. Az „elbeszélés nehézségei” címszó körébe sorolható jelenségek véleményem szerint újra-szerveződhetnek a fenti kérdések körül.

7 A létezés értelmetlenségének sejtelve áthatja Ottlik novelláit is, amelyekben az *Iskolához* hasonlóan a húszas évek határozzák meg az elbeszélte történet idejét. A szereplők jelentékeny része tétlenségre kárhozható, az unalom elől menekülve csúszik egyre lejjebb. A történetek jelentéktelenek, jobbára léha szórakozást jelenítnek meg a válságos idők nyomasztó légkörében. A társasági élet szinterei, a fogadások, az estélyek, a mulatóhelyek világa, egyszerűen a közeg érzékeltetése veszi át a *cselekmény szerepét* Ottlik rövid elbeszéléseiben.

8 „Néma gyerekek anyja sem érti a szavát? Ez nem igaz, gondolta szenvedélyesen; szép kis anya volna az ilyen; és hiszen előbb jön mindig a megértés és azután a szó; ez a durva, torzító eszköz, hogy megcsonkítson valamit, ami egész volt; nem igaz, gondolta, de ugyanakkor fájdalmasan érezte, hogy nem tud többé tudomást nem venni erről a világról, melyben a szavak, tettek tökéletlen látszata uralkodik, sőt el sem tudja hagyni őket többé, visszamenekülve saját fellengzős világába, lelke isteni magányába, ahol forma nélkül is teljes és tökéletes minden. Földhözragadt, szomorú dolog volt ez. Olyan elkedvetlenítő, hogy már nem is szomorú; mert sírni sem lehetett rajta.” *Iskola*, II, 65.

9 Lásd erről Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Budapest, Ráció, 2010., illetve Uő, *In Praise of Athletic Beauty*, Harvard University Press, 2006.

A történetmondó kudarcként szembesül ismételten azzal, hogy nem nyilvánul meg belső rend az események között, a visszatekintő elmozduló távlat a folyton újabb összefüggéseket teremt, s így az elbeszéltek elveszítik azonoságukat. Ami biztosan van, az a jelenlét átható élménye, minden más csak feltevés. A visszatekintő számára a jelenlét-hatások pontszerűsége bizonyul meghatározónak, az emlékezetbe mélyedt testies érzékletek, mint Medve tenyerének lenyomata a falon.

Mire utal a tanulmány alcímében megfogalmazott függő kérdés? A teremtő jelenlét az érzéki megmutatkozáshoz kapcsolódik a regényben, s nem a tapasztaláshoz, amely értelmezői viszonyulást tételez, s a jelentés megragadására irányul. A regény elbeszélője megkísérli lehántani a jelentést a dolgokról, mert fogva tartja a világ szavak nélküli, közvetlen megtapasztalásának vágya, tehát a jelentés meghaladásának gondolata.¹⁰ A regény visszatérő jelenetében Medve tekintete a tanszerláda fedelének vájatait követi: „nem gondolt a keletkezésükre, sem a céljukra vagy értelmükre, csupán nézte a vonalakat és a tenyérnyi, zöld deszkafelületet hullámokban erősödő és gyengülő figyelemmel.”¹¹ Medve azért próbál megszabadulni az értelmezés terhétől, mivel utólag kiderül minden magyarázatról, hogy részleges, vagy félreértés az alapja.

Hogyan lehet szavak, cselekedetek nélkül, közvetlenül hozzáférni a dolgok titkos lényegéhez? Medve azzal kísérletezik, hogy a látványról leválasztja a jelentést. Jótékony közönnyel, tárgyként szemléli szétkent zsíros kenyerét a tanszerláda fedelén:

116

„Nem tartalmazott több jelentést, mint a dobogó szálkás deszkái, vagy mint a táblatörő szivacs, vagy mint a szivacstartóból kissé lelógó krétás törőrongy, amely a szivacs mögött felpúposodott, és egy falnak forduló, sértődött fehér kismacskához hasonlított.”¹²

A könyv sugalmazása szerint a saját szenvedésünk iránt tanúsított közöny némi védelmet nyújt az idegen, ellenséges világgal szemben, ugyanakkor nem szabadít meg a szakadatlan értelmezés felelősségétől. Medve önkéntelenül erkölcsi szempontokat is mérlegel, s éppen akkor részesül a „testközeli boldogság” élményében, ha az utóbbiak értékeléséhez megtalálja a kellő távlatot, s nem mosódik bele a környező világba.¹³ Az átható jelenlét érzékelését

10 A regény hivatásáról elmélkedvén Ottlik abból indul ki, hogy az író, mint általában az ember, nem érti az életet, ezért szükségképpen korlátozott a mű teremtett elbeszélőjének a tudata. Ottlik megkülönbözteti a világ megismerésére irányuló erőfeszítést a megértésre való törekvéstől. Az előbbi a rendelkezésre álló fogalmi készlet elégtelensége miatt csakis elnagyolt, leegyszerűsítő lehet, az utóbbi ellenben a pillanatból azt igyekszik megragadni, amit létezése egészéből kiválaszt, ami megőrzésre érdemes. A tudat s a nyelv korlátozottsága miatt a sértetlen valóság felmutatása nem értelmezést vagy ítélkezést feltételez, hanem a szemléletes állapot helyreállítását, amelyből a vélemények erednek.

11 *Iskola*, I, 155.

12 *Iskola*, I, 154–155.

13 „(...) vacsorához lemenet néztem a képeket, Tulp tanár anatómiáját; ebéd után morzsát dobáltunk a szökökút aranyhalainak, a külső fasorban a kürtösök gyakoroltak. Mindenből hiányzott a régi keserűség éles, tiszta íze. Az elvesztett rosszkedvemmel együtt más is elhagyott. Eloszlott a köd, s nyomban romlani kezdett a

küzdelmes értelmező tevékenység előzi meg, amit az elbeszélő a világon s önmagán végez. Ahhoz, hogy ki tudja kapcsolni ésszerű megfontolásait s erkölcsi érzékét, előzetesen rá kell hangolódnia a jelenlét-hatások befogadására. A test jelzéséhez, érzékeléséhez azonban emlékezet társul, s az egyszeri, kivételes jelenségek elbeszélésbe ágyazva összefüggő sorozatba rendeződnek. Az iskola egykori tanulóinak karcolatai szabálytalanok, megfoghatatlanok, mint Medve sapkaviseletének az egyénisége, s nem illeszkednek rendszerbe, akárcsak Schulze váratlan kiállása megvádolt növendéke mellett. Minthogy a létezés szövetét nem lehet szétszálazni, Medve elszántan kísérletezik az értelmező tevékenység felfüggesztésével, annak érdekében, hogy kiküszöbölje elbeszéléséből a hamis izomorfizmusokat, tehát az egymással látszólagos összefüggésben lévő jelenségek közötti kapcsolatokat. A dolgok erőteljes érzéki hatásának befogadásától reméli a félrevezető jelentések meghaladását. Magával ragadó tapasztalatokról van szó, s a tapasztalat nem is a legmegfelelőbb kifejezés itt, hiszen éppen a jelentés azonosításától tartózkodva válik Medve fogékonnyá ezekre a benyomásokra.

Mit jelent jelen lenni a világban? Hogyan győződhetünk meg arról, hogy valóban létezzünk? Hol húzható meg a világhoz fűződő nem értelmezői viszonyulás határa? Milyen veszélyeket hordoz magában a közvetlen jelenlét-tapasztalatok felértékelése a részleges magyarázatokkal szemben? A fenti kérdésekre nem érkezik megnyugtató válasz. Medve folyton vágyakozik valami eredeti, természeti állapot után, s a közvetlen, lélektől lélekgig ható, reflexió nélküli megértés bűvöletében él. Mihelyt ugyanis közölni akarja, amit a világról tud, túlzásokba esik vagy egyoldalúan ítéltkezik. Az arányérzéke azonban mégsem hagyja egészen cserben, s jelzi, ha az igazság csorbát szenved. „Annyi bizonyos csupán, hogy neki van igaza, s nem Schulzénak, Merényinek. Mindenki téved. Nem, sajnos, ezt nem szabad elhinnie. [...] Nem, nem. Ebből még nagyon sok minden hiányzik. Mégsem egészen így van ez.”¹⁴

Ezen a ponton indokolt kapcsolatot létesíteni a „teremtő jelenlét” kifejezésben szereplő jelenlét fogalma és a regény valóságértelmezésének a kiindulópontja között. Feltevésem szerint a jelenlét körébe sorolható jelenségek magyarázatát a regényben a teljes valóság kifejezhetetlenségének sejtelme vezérli, vagyis a nyelv és a valóság határainak a megközelítéséből bomlik ki. Medve kézirata 1942-ből erről így beszél:

„A fogható valóság felszínén élünk, elszakadva. Az érzékelésen túli, időn kívüli, nagyobb valóság terében azonban folytonosan összefüggünk egymással valahol. Indáink metszik a világot, aztán továbbnyúlnak, ki, egy ismeretlen dimenzióba, mint elszakítatlan köldökzsinór, s ott vagyunk egybekapcsolva, egyetlen égszéként, abban a teljesebb kontinuumban.”¹⁵

látásom. Mire megyek ezzel a heves, testközeli boldogsággal, ha nincs már meg hozzá a távlatom. Kikapcsolódott az életem igazi frekvenciája, a lobogás, a töltés – a labdarúgásnál sokkal izgalmasabb, vakmerőbb, nagyobb játék –, s a fenyegető érzéstől, hogy az én titkos mélységes nyugalmamat is elveszthetem, névtelen iszonyat fészkelte be magát a mellembé, torkomba, gyomromba, jókedvembe, apró, kis hegyes iszonyat.” *Iskola*, II, 155.

¹⁴ *Iskola*, I, 163.

¹⁵ *Iskola*, II, 198.

Ha nem létezne valahol ez a rejtett tartomány, „hogyan érthetnénk meg végül még a néma gyerek szavát is? Hogyan volna lehetséges az a csoda, hogy a mi siralmas eszközeinkkel, szóval, tettel, rúgásokból, tréfákból, otromba, elnagyolt jelekből mégis megértjük egymást?”¹⁶ A teremtő jelenlét élmény méltóságát ad a létezésnek: „csinálhatnak, amit akarnak: a világ mégis sokkal különb hely, az élet mégis nagyszerűbb dolog, mint amilyenek józan emberi ésszel látszik.”¹⁷ A véletlen, az esetleges, az ajándék, s a szerencse képzelet társul a teremtő jelenlét-pillanatokhoz, amelyek a létezés feltétlen bizonyosságát jelentik. Minden más, a világ, a többi ember csak feltevés. Ami biztosan van, az a teremtő jelenlét-pillanat átható érzése. A többszólamú regény elbeszélőinek ezzel szorosan összefüggő felismerése, hogy önmaguk nem véletlenszerű létezéséről bizonyosságot szerezni először is saját testük érzékelésével lehetséges. A magával ragadó élmények emlékei szinte megtámadják a visszatekintő szereplők érzékeit.

Képes-e a nyelv a létezésnek erről a tartományáról hírt adni? A regény egyidejűleg több, egymást kiegészítő értelmezés felépítésére ad lehetőséget. Egyfelől azt sugalmazza, hogy csakis félreértést eredményezhet a nyelv, ugyanakkor a lelkek találkozásakor a megértés szavak nélkül is megtörténik: a hallgatás a legtökéletesebb beszéd. Zűrzavar uralkodik a világban, ám lelkünk titkos szerkezetének épsége megőrizhető. Nincs mélyebb jelentése a dolgoknak, csak az van, ami kézzelfogható, ám létezik átlelkesítő aura, amitől a környező világ jelenségei távlatot nyernek.

118

Fogas kérdések találkozási helye a tanszerláda fedele. Mit tudhatok? Mit kell tennem? Mit szabad remélnem? A regény visszatérő jelenetében Medve a zöld felületre meredve fogalmazza újra a modernség korának beköszöntét jelentő bölcsélet Kanthoz visszanyúló kérdéseit. Hallgatólagos közös tudásként van jelen a regény világában, hogy az önkény, a kiszámíthatatlanság a létezés meghatározó tulajdonsága. A *hallgatás* felmagasztalása részben e belátással magyarázható. Bármit is mond az elbeszélő a tehetetlen kiszolgáltatottságról vagy az ellenállás lehetőségéről, kénytelen azonmód érzékeltetni, hogy szavai csakis feltételes érvényességre tarthatnak számot. A szenvedés mintha értelmet nyerne a regény világában, hiszen sorsközösséget teremt, s erős köteléket hoz létre. Ebből a tetszetős gondolatból azonban rögtön vissza is vesz az elbeszélő, amikor arra figyelmeztet, hogy bármi legyen is a kötőanyag – „tejsav vagy gyanta” –, egy ponton túl, a legszemélyesebb ügyekben nem segít.

Miről lehet végül beszélni túl jön és rosszon? Az *Iskola* a gondolkodástörténet távlatából is korszakok határán áll. Érdemes röviden emlékeztetni magunkat arra, hogy a bölcsélet három különböző típusú választ adott a lét kontingenciájára. Az első a metafizikai gondolkodás hagyományát követve *puszta látszatnak* tekinti az esetlegességet, s az a törekvése, hogy a felszín alatt felmutassa az *igazi valóságot*. A második szellemi viszonyulást az esetlegességgel szemben a lényeg tételezése, s jobbára az evilági megváltásba vetett hit jellemzi. A harmadik tudomásul veszi a kontingenciát, igenli a létet, s

16 *Iskola*, II, 198.

17 *Iskola*, I, 165.

elfogadja sorsként a valóságot, mint egyetlen lehetőséget, ami adva van.¹⁸ Nincs mit csodálkozni azon, hogy a regényíró gondolkodása keresztezi a filozófiatörténeti besorolást. Ottlik megkettőzi a valóságot, de a gondviselésben nem hisz feltétel nélkül, a történelmi megváltás ígérete pedig teljesen idegen tőle. Ottlik műveiben az esetlegesség, a kiszámíthatatlanság, a szabálytalanság nem pusztán romboló erőnek számít. A *Prózában*, s a *Budában* nem véletlenül bukkan fel Nietzsche kifejezése, a *Zufall*, amelyben a véletlen összetettségére – „liebe Zufall” – esik a hangsúly.¹⁹ Ottlik szinte valamennyi egyértelműnek látszó kijelentésére vonatkoztatható a *Zufall* többértelműségének képlete. Valami jóval is kiegészül a véletlen, ami egyben kérdésessé is teszi véletlenszerűségét, s megnyitja az utat a minden esetleges közötti titkos összefüggés felfedezéséhez.

A *Buda* elbeszélőjének meghatározó alapélménye a kiszámíthatatlanság, az élet megszokott kereteinek a felbomlása, a mindenre kiterjedő esetlegesség érzése. A weimari időszakra jellemző válsághangulat részben történelmi léptékű változásokkal magyarázható, az országot sújtó fordulatok idézik elő, melyek jelen vannak Ottlik szinte valamennyi művének a háttérben. Ottlik elbeszéléseiben a szereplők jelentékeny része tétlenségre kárhoztatva céltalanul sodródik. A külföldi tartózkodás, az ideiglenes létforma, s az idegen utazó szerepe nyújt számukra némileg védelmet az üresség kísértésével szemben. A válságtudat kialakulásában a nyomasztó történelmi légkörnél azonban lényegesebb szerepet játszik a szellemi eredetű, egzisztenciális bizonytalanság, az elveszettség, kiúttalanság érzete, mely állandósul a szereplőkben. Nem pusztán a világ megismerhetőségét illető kétely elmélyülésére lehet itt gondolni, de a jelenlétbe vetett bizalom megrendülésére is. A teremtő jelenléte utáni vágyat az a szorongató tapasztalat kelti fel a *Buda* és az *Iskola* elbeszélőiben, hogy megalapozhatatlan az önmaguk létezéséről szerzhető bizonyosság:

„Birkóznia kellett a kételyeivel életre-halálra, mert ha ez a rejtélyes, mély, eszökötlen megértés nincsen, ha csak délibáb volt, akkor teljesen magára marad, kiszakad a világból, nincs többé semmilyen útja az emberekhez. Hiszen beletörődhetnék, hogy az, aminek látszik [...] Ő maga nem volna jelen, valóságosan. Hinnie kellett tehát mindenáron és reménykednie, tűzön-vízen át, mert ezzel az utolsó szállal kapaszkodott az emberi valóságba. Nagyjából semmi mással nem törődött.”²⁰

Az *Iskola* végső soron tudomásul veszi az esetlegességet, s azt a létezés adottságának tekinti: „itt nem volt összeesküvés. De ha lett volna, akkor sem volt ki ellen, mi ellen. Legfeljebb a világ belső szerkezete és emberi mivoltunk

18 Vö. VAJDA Mihály, *Sors vagy megváltás*, Thalassa, 1999/2-3, 111–118., illetve Klaus P. FISCHER, *Schicksal in theologie und Philosophie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008, 360., Arnd HOFFMANN, *Zufall und Kontingenz in der Geschichtstheorie*, Frankfurt, Klostermann, 2005.

19 Vö. Mihailo DJURIC, *Nietzsche und die Metaphysik*, New York – Berlin, Walter de Gruyter, 1985 (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, 16), 143, 159.

20 *Iskola*, I, 168.

végső természete ellen.”²¹ Medve és Bébé közös olvasmánya Schopenhauer, aki minden bizonnyal egyik legjelentősebb képviselője volt ennek a felfogásnak, a másik természetesen Nietzsche, aki újraalkotta a sors elfogadásának a gondolatát.²² „A tagadás céltalan. A támadás rossz, lehetetlen. Védekezés nincs.”²³ A világ eredendően idegen és ellenséges. Ez a létélmény az abszurd felé mutat, ugyanakkor a regény véleményem szerint erősebben kötődik a saját idejét megelőző gondolkodástörténeti korszakhoz. Az *undor* (*La nausée*, 1938) című regény főhőse, Antoine Roquentin, aki szintén naplót vezet, kénytelen szembesülni azzal, hogy az emberi létezés és a magánvaló lét közötti különbség megalapozhatatlan: „Az esetlegesség a lényeg” – ébred rá Sartre regényének főhőse az igazságra. Az emberi létezés ugyanolyan értelmetlen, esetleges, mint a tárgyaké, amelyek körülveszik, s a magánvaló létnek semmilyen szükségszerű rendje sincs. Ottlik főhőse az életformává tett írás segítségével próbál felülemelkedni minden cselekvés értelmetlenségének a gondolatán. Medve írónak, Bébé festőnek készül, s számukra az *alkotás szenvedélyes jelenlét*, valódi tett, amely azzal kecsegtet, hogy a világ másként is érzékelhető, s újjáteremthető. A magával ragadó jelenlét-élmények felidézéséhez ugyanis nemcsak személyes emlékek kapcsolódnak, de annak sejtelme is, hogy értelem, szellem költözik az életbe.

A regény egyik olvasata szerint nincs rejtett rend a világban, csak zűrzavar. Az estlegesség a létezés adottsága. Az emberi természet megváltoztathatatlan, ezért nincs értelme a lázadásnak. Másfelől az *Iskola* azt sugalmazza, hogy hinni kell a lelki nemesség, az önzetlenség, az együttérzés, a barátság összetartó erejében. A regény értékrendje Kosztolányi örökségéhez kapcsolódik a legszorosabban. „Csillag és szemét” a sorsunk, vallja Kosztolányi hőse, „sár és hó” teszi hozzá Ottlik kadétja. Fenntartás nélkül nem azonosulnak egyetlen eszménnyel sem, de mindkettejük számára a másik szenvedése iránti közöny, a részvétlenség a legbántóbb emberi tulajdonság.²⁴ A kétféle írásmód talán abban hasonlít egymásra, hogy mindkettő eldöntetlenül hagyja, mely értékeket fogadhatunk el fenntartás nélkül. Az *Iskolában* az önzetlenség nemes lélekre vall, ugyanakkor hiba, amiből mégis valami jó születik:

21 *Iskola*, I, 138.

22 Medvének nemcsak szenvedést okoz a kiszolgáltatottság, de jótékony hatásából is részesül, amikor saját sorsát önkéntesen fogadja el: „Öt perc múlva ébresztő, vége szakad a magányomnak, jelentkezünk kell, Schulzénál, és kezdődik újra a tánc. Nem bántam. Mert addig is békesség fogott el, elmondhatatlan, újfajta nyugalom. s nem is kellett jól megjegyezmem ezt az érzést, tudtam, hogy úgysem veszítem el többé.” *Iskola*, II, 11.

23 *Iskola*, I, 135.

24 „De a szeretet hiánya, a tiszteletlenség, ahogy bántak vele, a részvétlen félreértés olyan örvénylő zavarodottságba taszította, hogy csak akkor tudott kiszakadni ebből a tüzes forgószéllé vált valóságból, amikor még tovább, a képtelenségig és valószínűtlenségig fokozódott minden.” *Iskola*, II, 14.

„Tulajdonképpen az égvilágon semmi értelme nem volt, hogy kölcsönadtam Medvének a *Bounty fedélzetént*, tudtam. Csak úgy kedvem jött hozzá hirtelen. Mégis jó ötlet volt, nem bántam meg. Nekem megérte, mert olyan jólesett, mint egy ráadás fél zsíros kenyér, vagy mondjuk egy negyed, vagy legalábbis egy jó harapásnyi.”²⁵

A közöny jótékonyan véd önmagunktól, másokkal szemben gyakorolva viszont kegyetlen.²⁶ Medve, ha nem hisz a dolgok felszíne mögött rejtőző titokzatos lényeg létezésében, lemond az életnek értelmet kölcsönző távlatról. Amennyiben tudomásul veszi, hogy az esetlegesség határozza meg a léte-zést, s csak az anyagszerűen megtapasztalhatóba, az eleven érzéki hatások váratlan pillanataiba veti bizalmát, elveszti az esélyt, hogy kézben tartsa saját sorsának irányítását.

A metafizikai gondolkodás hagyományához fűződő viszony korszakképző mozzanatnak számít a bölcelet történetében. E távlatot áthelyezve a nyelv vonatkozásában az a kérdés válik mérvadóvá, van-e mélyebb, mögöttes, jel-képes értelme a dolgoknak, az irodalom tekintetében pedig a kérdés úgy fogalmazható át, van-e allegorikus jelentése a műalkotásnak? Amennyiben a jelenségek nem azonosak önmagukkal, folyton mögöttes értelmet kell keresnie az olvasónak. Az *Iskola* nyelvszemléletét tekintve is művészeti korszakokat köt össze. Ottlik prózájának a sugalmazása szerint a zene és a kép mint-ha alkalmasabb kifejezésforma volna a nyelvnél. A *Minden megvan* záró jelenetében két zenész önfeledt játéka fejezi ki az egymásra találás örömét. A *Hajnali háztetők* háromalakos képe tökéletesebben örökíti meg két nő és egy férfi érzelmi kötelékét, mint viszontagságos történetük részletes elbeszélése. Messzire vezető kérdés, mely művészeti korszak gondolkodásának feleltethető meg a pillanat kitüntetettsége, a kivételesen átható jelenlét-élmény felértékelése? Mi különbözteti meg Ottlik művét például a klasszikus modernség kivételes, megismételhetetlen, szimbolikus értelmeiket megnyilvánító pillanatkultuszától, a *Hajnali háztetőket* a *Hajnali részegség* szemléletmódjától?

A regényíró világosságra való törekvésének megfogalmazása közel áll a klasszikus modernség jellegzetes hitvallásához, amely szerint a művészet a világ elveszett egységét állítja helyre.

25 *Iskola* II, 50. Medve először csodálkozik Bébé meggondolatlan, értelmetlen nagylelkűségén, amikor önként odaadja különleges csomagolópapírját, s gyakorlatias meggyőződésének igazolását látja abban, hogy a kedvezményezett egyáltalán nem hálás az ajándékért. Mégis ez az ésszerűtlen, céltalan cselekedet viszi közelebb Bébéhez.

26 Medve, amikor fogdába zárják, ráébred arra, hogy a saját szenvedése iránt tanúsított közöny hatékony védekezés a világ kegyetlenségével szemben: „Gyűlöletből sírt. Megnyugtatta átmenetileg, hogy ettől érvénytelenné vált körülötte az idegen, ellenséges világ. A megmaradt valóság, rettenetes elhagyatottsága megszilárdult. Meg tudta vetni a lábát rajta, s megállt, kiegyenesedett. Csak hadd csukják megint fogdába – gondolta dölyfösen”. *Iskola*, II, 23., „Ketrebe zárták és Medve Gábor növendéknek hívják. Ő azonban valahol egészen másutt van, teljesen szabad és független. Ezt be kell vallania becsületesen; hiába facsargatja a szívét hamis szájalommal. Akármilyen sajnálatra méltó ez a Medve Gábor, azt, aki sajnálni szeretné, vagyis önmagát, nem tudja sajnálni. Ő él, és ingyen szórakozik. Jó meleg van itt.” *Iskola*, II, 63.

„Az emberi nyelv eddigi jelentéskészlete, összetételének szabályai, gondolkodásunk meglévő fogalmi felszerelése – írja Ottlik – nem teszi lehetővé, hogy ilyen – nyelven inneni és nyelven túli, intuitíve megragadható – tartalmakat kifejezzünk (ahogyan egyszer a regényről szólva próbáltam demonstrálni). A legfontosabb dolgokról nem tudunk beszélni, vagyis gondolkozni sem. Létezésünk alapjai – a hallgatás mélyén – sértetlenül őriznek ép, teljes tartalmakat. A nyelv fel tudja bontani roppant összetettségüket részjelentésekre, érzelmi, indulati, etikai, esztétikai, gondolati, akarati jelentésekre. Ezek az értelmezések mind csonkák, hamisak. Az író a nyelvet nem ebben az értelmező, felbontó funkciójában használja, hanem éppen ellenkezőleg, mondhatni visszaélve a nyelvtan szerkezetével és a szavak jelentésrendszerével, versében, regényében a világ eredeti épségét és teljességét igyekszik visszaállítani.”²⁷

Ottlik főműve a korlátozott nyelvi kifejezés határait megtapasztalván a jelenlét megmutatkozásába veti bizalmát, a közvetítés közegeinek ellenállását azonban a regény nem képes legyőzni. Jellemző, hogy a teremtő jelenlét pillanatok egyik válfaja valamely kép nézéséhez, illetve kép leírásához kapcsolódik az utólagos elbeszélésben, s ezzel a regény az ekphraszisz hagyományára emlékeztet. A kép mozdulatlansága az örök jelenbeliség csalóka ábrándjával kísérti az elbeszélőt, aki ugyanakkor szakadatlanul a jelenlét-pillanatok utólagos megragadásának a nyelvi korlátaiba ütközik. A látvány megidézése a közvetítő közegek közötti áthelyeződések nehézségeivel szembesíti az elbeszélőt, aki nemcsak a szó láttató erejének a korlátozottságát ismeri fel, de a néma kép fogyatékosait is, ezért ad hangot a nyomaton ábrázolt alaknak: „soha nem akart egy percig sem az emberek közt élni. Csak az a lovas! Az a Trieszt felé ügető lovas. Utolérte őt a hágón, és nehéz parancsot hozott. Egyetlen szóból állt: Éljl!”²⁸ Bébé az *Iskolában* még hisz abban, hogy a kép alkalmasabb kifejezésforma a nyelvnél, a *Buda* elbeszélőjeként azonban a festészet korlátaival szembesül:

„Fél kézzel összegyűrtem a képet és eldobtam. Aztán meggondoltam magam, kihalásztam a papírkosárból és egészen apró darabokra téptem. [...] Szerelem, odaadás, barátság: hozzátartoznak a hosszú gyerekkori délutánjaid, Bébé, a kora reggelek, a tücsökszó, bodzaillat, hullócsillag, őszi esők és a szombathegyi országút téli fáinak ágas-bogas koronái. ugye? És ezt nem lehet hagyni, ezzel mind valamit kell csinálni, megragadni, harapni, elmondani, megfesteni: magadévá tenni. Csakhogy mindegyikhez olyan sok minden egyéb tartozik [...] Feküdj hanyatt Bébé, add fel sírva [...] Hanyatt fekvé könnyű sírni, de nehéz festeni. Persze nem adtam fel. Persze Medve sem. Folytattam a szálakra szétzededetését annak, ami megbonthatatlan összefüggő egész. (Ő legalább megkísérelt több szálát egybefogni emberi nyelven.)”²⁹

Az *Iskola a határon* jelentésének összetettségéhez képest a regény folytatásaként is felfogható *Buda* egyértelműen veszteségként értékeli a teljesség klasszikus modern eszményének az elvesztését, s mintha az „Egész világ szóttje kibomlott” tapasztalatával szemben fogalmazná meg értékőrző művészi hitvallását.

27 OTTLIK Géza, *Próza*, Budapest, Magvető, 1980, 213.

28 *Iskola*, II, 62.

29 OTTLIK, *Buda*, 318.

A jelentés meghaladására tett kísérlet alapvető indítéka a folytonos (félre)értelmezés kényszere előli menekülés. A jelenlét-hatások esztétikai illúziója a közvetlen jelenlét elérhetetlenségéért nyújt kárpótlást. Ottlik szemléletétől nem áll távol a teljesség művészi visszanyerésének gondolata. Köztudomású, hogy a lét egységének helyreállítására a szymbolisták tettek kísérletet. Baudelaire szerint a *jelen megjelenítése* nemcsak az ábrázolt dolgok szépségének, de a jelen alapvető „jelen-valóságának” köszönhetően is (*mais aussi à sa qualité essentielle de présent*) örömet okoz számunkra.³⁰ Az *Iskola a határon* tudatában van e célkitűzés szükségszerű akadályainak. Ottlik önmagát értelmező regényében az írás aktusa és ennek a cselekvésnek az interpretálása a nyelvi kifejezés időbeliségének a következtében nem eshet egybe, s ez határt szab a jelenlét-hatások kiterjedésének.

Bárhonnét nézzük, az *Iskola a határon* megszüntethetetlenül többértelmű, s éppen e tulajdonsága szavatolja továbbélését a hatástörténet lezárhatatlan folyamatában.

The Poetics of Creative Presence

In this paper a special attention are given to the following topics: the questions of presence, the literary, rhetorical and philosophical aspects of the production of presence in the novel, the concept of subject and language-use, the fictive, the real and the imaginary in the narration, the paradigms of modern literature and the types of literary presence.

Keywords: stereotypes, as a part of the readers' anticipations, the traditional preconceptions and operations within textual interpretation, the production of presence in the novel

Dobos István
Debreceni Egyetem, Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
dobos.istvan@arts.unideb.hu

30 „Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent.” Charles BAUDELAIRE, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, Folio, 1992, 344.

A két út

Csáth Géza: A magány történetei¹

Absztrakt. A tanulmány Csáth-novellák szerkezeti vizsgálatával és jelentésrétegek tárgyalásával foglalkozik. Ennek során olyan elméleti kérdéseket vet fel, melyek a történet, a cselekmény és a narráció fogalmkörét érintik. Középpontban a rövidtörténet elbeszélismódja és a keretelbeszélés elméleti kérdései állnak.

„Üvöltés, kiáltás az erdőn
Rém-teremtmények állnak az úton:
Fa gyökerek
Gyökerekből kinövő ember-állat-fejek,
Szörnyszülött ábrák.”

Czóbel Minka²

125

Csáth Gézát a rövidprózai formák jelentős megújítójaként tarthatjuk számon a magyar irodalomban. Bár egyes elbeszélői módszerei túlnyomórészt a tradicionális keretelbeszélés változataihoz kötődnek, számtalan esetben találkozhatunk olyan alkotásokkal is, melyek a publicisztikai műfajokkal, az anekdotikus történettel, esetleg az olyan egyszerű formákkal állnak kapcsolatban, mint amilyen például a tanmese.³ Különösen érdekes novellisztikájának azon darabja, melyet jobb híján zenei absztrakcióként emlegethetünk (*Tavaszi ouverture*). Feltételezhető, hogy a formákkal való radikális kísérletezés eredményeként születtek meg azon művek is, melyek műfajkeveredést valósítanak meg. Ilyenek például a *Kis Balázs – Nagy Balázs* című dramatizált elbeszélés, az *Ópium* című esszé-novella, a *kőszívű takarítónő* című „mesenovella”.

-
- 1 A tanulmány a „Babits és kortársai” című konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata (PPKE-BTK, 2012. nov. 16.).
 - 2 CZÓBEL Minka, XIV. (*Gyökerek*) = ÜÖ, *Az erdő hangja: Tükrökről, szobákról, Három falu határából, Egy hét, Álmodók kertje*, Budapest, Széphalom Könyvműhely-Anarcs Község, 2007, 25.
 - 3 A keretelbeszélés változatai között említhetjük meg többek között a *Délutáni álmok* című novellát, amely a beágyazott történet egyik fajtájához, a mesebetéthez kapcsolódik. Anekdotikus történetnek tekinthetjük például a *Korhely Nagy Jánost*, glosszaszerűnek pedig a *Trepov a boncolóasztalon* című novellát. A mikrotörténetek, egyszerű formák és publicisztikai műfajok beépítése, felhasználása láthatóan Csáth egyik jellemző technikája.

A magány történeteinek (1906) két darabja,⁴ *Az erdő* és *A sötét út* azonos narratív atommal⁵ rendelkezik. Az első történetben a cselekvő alany keresi a kiutat a sötét erdőből, melybe betévedt, de az ott „megbúvó rém” elől nem sikerül menekülnie; a másodikban a sötétség fátyla alatt rohan a rémséges Ismeretlen felé társával, a lánnyal, akit később magára hagy.

Az út motívuma „az adott személy sajátos individuális”⁶ tereként funkcionál ezekben a szövegekben. A bolyongás, tévelygés, keresztút és útkeresés, mint a megváltás lehetőségének problémája fogalmazódik meg bennük.⁷ A határtalanság ideájának eszméjét hordozza, s mint ilyen, a választás és változtatás lehetőségét rejti magában.

Az *erdő* című rövidtörténet⁸ a leírások és részletezések, illetve az obscuritas teszi kísérletiessé.⁹ Az alaphelyzetet ugyanis a narráció olyan elemekkel bővíti, melyek az irrealitás felé mutatnak. A vegetáció, az égítést megelevenedik,

-
- 4 A két rövidtörténet feltehetően nem egy időben készült, a szerző csak utólag válogatta össze őket. *A sötét út* címűt az író József álneven már 1904-ben közzé tette a Bácskai Hírlapban (*A sötét útban*, 1904. febr. 7.; későbbi megjelenés: *A lelkiismeret*, Bácsmezei Napló, 1904. ápr. 3.). *Az erdő* először 1906-ban szerepel a korabeli folyóiratokban (*A magány történeteinek: Az erdő, A sötét út*, Bácskai Napló, 1906. okt. 19.; kötetben: CSÁTH Géza, *Ismeretlen házban I.: Válogatott novellák, drámák, jelenetek*, vál. és utószó, DÉR Zoltán, Újvidék, Forum, 1977 [Hagyományaink, 9], 57-60.). *A magány történeteinek* később más cím alatt, átdolgozva több folyóiratban is megjelent (*Szorongásos álmok*, Független Magyarország, 1908. dec. 25.; kötetben: CSÁTH Géza, *Mesék, amelyek rosszul végződnek: Összegyűjtött novellák*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Budapest, Magvető, 1994; későbbi megjelenés: *Lidércálmok*, Tolnai Világlapja, 1909. aug. 15.). Tanulmányomban az 1906-os, DÉR Zoltán által kötetbe rendezett cím- és szövegváltozatot alkalmazom, mégpedig azért, mert a köztudatban ez az írás ezen a címen terjedt el, és ez a változat jól szemlélteti a műfaj jellegzetességeit. [A *Szorongásos álmok: Az erdő* című variáns befejezése jelentősen eltér az itt leírtaktól.]
- 5 Thomka Beáta fogalma. „A narratív atom (...) olyan eseményt, alaphelyzetet, viszonyt foglal magába, melyből bővítéssel, ismétléssel, helyettesítéssel vagy ellentétes kapcsolással novella vagy rövidtörténet bontakozhat ki. (...) a rövidtörténet kizárólag ennek a sejtnek a megformálására redukált.” THOMKA Beáta, *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Újvidék, Forum, 1986, 126.
- 6 Jurij LOTMAN, *A művészi tér problémája Gogol prózájában*, ford. MERCZ Andrea = Uő, *Kultúra, szöveg, narráció*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994, 172.
- 7 *A sötét útban* „a világ látványát a szépség uralja, ez a szépség azonban felfedező útra ingerli az embert, s az út végén – a halálban – a borzalmak palotája tárja ki kapuit. Ezt a bibliai motívumot” többek között Babits is megfogalmazta *Novella az emberi húsról és csontokról* című írásában „egy-egy látomásos parabolában, s talán ez a jelképes történet szól a legszebben és a legfájdalmasabban a kor paradoxonairól, kelepcéiről: a látszatok tragikus uralmáról, arról, hogy a keresés egybeesik a meneküléssel, az üdvözülés az elkárhózással”. ALEXA Károly, *Világkép és novellaforma a XIX-XX. század fordulóján: A mese felkutatása, kifosztása és megsemmisítése = A magyar nyelv és kultúra a Duna völgyében II.*, szerk. JANKOVICS József et al., Budapest, Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, 1989, 952.
- 8 A rövidtörténet (*short story*) formai jegyei Thomka elméleti elgondolásai szerint a következők: egy epizódra, vagy helyzetre, eseményre szorítkozó, „terjedelmileg csökkentett, nyelvíleg redukált (...) és tartalmi tekintetben szigorúan korlátozott forma”. Szerkezeti felépítésének középpontjában a hatáskeltés áll. Ezt a szerző

átváltozik, a valóság deformálódik, a teret a fantázia rémalakjai töltik meg. A cselekvő alanyt a „fák, a bokrok, a fű, a virágok mint szövetkezett aljas gonosztevők” fogják körül, s nem eresztik ki maguk közül. Mindent a sötétség kétségbeejtő leple borít be, „fekete csöndesség” ömlik a leveleken, és csak egy „piciny darabon” fénylik a csillagos ég, a kivezető út, amit azonban elérni képtelenség.¹⁰

Az ekképp antropomorfizált táj azonban csak „az identitását veszített szubjektum lelki gyötrelmeinek objektivációja”,¹¹ s ezt a narráció le is leplezi, hiszen a szubjektív látásmód megformálása úgy történik, hogy a befogadó számára nyilvánvaló, a fenyegető környezet másrmilyen, mint amilyennek a cselekvő alany hallucinációja megfesti.

Az objektív előadású szöveget szimbolikus ábrázolásmód és narratív szerkezet¹² jellemzi. „Rendezőelve a jelképi stilizáció.”¹³ A tárgyi megfelelőkbe:

tér- és időkezelési technikákkal, illetve a figurák elrendezésével éri el. Domináns formaalkotó elve a redukció, narratív retorikai művelete pedig az ellipszis, melyet különböző eljárások (sűrítés, elszigetelés, felerősítés, kiemelés, metszés) erősítenek fel. Általában nyitottság jellemzi. Vö. THOMKA, *i. m.*, 11–137.

9 Sigmund Freud szerint a kísérteties (*unheimlich*) kifejezés „ valamiféle ijesztő, félelem- és szorongáskeltő dolgot jelent”, amit az egyedüllét, a csend és a sötétség vált ki leggyakrabban az emberben. Sigmund FREUD, *A kísérteties*, ford. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány: Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, Budapest, Filum, 1998, 65–81.

10 Az individuumban végbemenő lelki folyamatnak pszichoanalitikus magyarázata a következő: „A bennünk megjelenő, felsejlő vágyak miatt szüntelenül konfliktusba kerülünk önmagunkkal és környezetünkkel. Ahhoz, hogy ennek a konfliktusnak a feszültségét csökkentjük, meg kell zaboláznunk ösztöneinket, meg kell tagadnunk belső késztetéseinket. (...) A realitásnak ez a nagyfokú tisztelete azonban olykor túl nagy árat követel magáért. Vágyaink elfojtásában sokszor odáig kell menni, hogy ennek nyomán teljes affektív tompaság lép fel: érzéketlenné és részvéltlenné válunk magunkkal és másokkal szemben. A lélek nyugalmát ennek ellenére sem sikerül mindig megteremteni. Sőt, a valóság ilyen mérvű tisztelete már kórfomába torkollik: szakadást idéz elő az én és a külvilág között. (...) Freud a neurotikus helyzetet úgy interpretálja, hogy »felettes-énünk« összeütközésbe kerül »ösztön-énünkkel«, míg ellenben az »én« és az »ösztön-én« közötti konfliktus pszichotikus tüneteket eredményez. (...) A neurotikus engedelmes a valósággal szemben, fél tőle, menekül előle. A pszichotikus viszont, mivel vágyait nem képes feladni, átépíti a realitást. Önkényes módon új realitást teremt magának.” HÓDI Sándor, *Vágy és realitás: A pszichotikus konfliktus Csáth életében és munkáiban = Emlékkönyv Csáth Géza születésnapjának századik évfordulójára*, szerk. DÉR Zoltán, Szabadka, Üzenet, 1987/1-3, 54–56.

11 AJTAY-HORVÁTH Magda, *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum – Egyesület, 2001 (Erdélyi Tudományos Füzetek, 232), 194.

12 Thomka Beáta írja, hogy a „szimbolista elbeszélőszerkezet meghatározó vonása az elbeszéléselemek jelképi jelentésbővülése. (...) Gyengül vagy megszűnik az okság és a célok irányadó hatása és a cselekményt megszervező uralkodó elv helyére lép a realista elbeszéléstől idegen princípium, a szabad társítás, az irreális összefüggés (fantasztikus elbeszélés), az alogizmus (groteszk), az analógiás kapcsolat (metafora, szimbólum). A személyek, tárgyak, tényállások rendszeréből alkotott szövegvilágot nem az okság irányítja.” THOMKA, *i. m.*, 98–99.

13 DOBOS István, *Racionalitás és misztikum: A novellairó Csáth = Emlékkönyv Csáth Géza születésnapjának századik évfordulójára, i. m.*, 368.

sötét, erdő, csillag, fekete csönd, tűz stb. halmozódnak fel az elvontabb jelentések. „Minden tárgy valami más helyett van itt, egy benső jelenség jelcsoportjaként, mert még leginkább ez – a tárgyi megfelelő – képes hordozni, szuggerálni, a más módon kifejezhetetlent.”¹⁴ Ennek révén a mű jelentésrétege mögöttes tartalmakkal gazdagodik. A szövegvilág elemei: a helyzet, a cselekmény és a környezet metaforikus szinten is funkcionálnak.¹⁵

Az égítéstet önmagába foglaló fenti tágas, „varázslatos” szféra szimbolizálja a lélek megváltását, a rendet, ami felé a cselekvő alany igyekszik. A történetés síkja azonban nem e térre koncentrálódik, hanem a vele ellentétes alant lévő világra.

A hétköznapi tér élesen körülhatárolt asztrális és természeti jelenségekkel töltött zárt világ. Az erdő a Külvilág, a bezártság, a kiúttalanság jelképe. Az ide került egyén nyugalmat erőltetve magára a mozdulatlan pózaiban gondolkodik szörnyű helyzetéről. Miután ráébred, hogy tehetetlen a vele szemben álló erővel szemben, el akar futni, de érzi, hogy minden menekülési próbálkozása hiábavaló lenne. Az „erdő” egyre jobban összeszorítja, még inkább feneketlen mélybe löki áldozatát. Kifejezésre jut itt, hogy az ember nem képes irányítani a teret, nem tud kitörni saját környezetéből. Ez ekvivalens céltalanságával.¹⁶ Így kerül abba a helyzetbe, hogy saját tükörképével nézzen szembe.¹⁷

A rövidtörténet voltaképp erre, az Én és a Világ identitásának összeütközésére, illetve az önmagába zárt ember meghasonlásának tragédiájára fókuszál.¹⁸ A főcím is ezt konfirmálja. A benne lévő magány szó olyan alapmotívum, mely átszövi a szövegek információs keretét. Az erdőben „minden racio-

14 NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép = Uő, Metszetek: Esszék, tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1982, 51.

15 A mű kulcsszavairól és a szövegvilág elemeiről Dobos is említést tesz tanulmányában (*Racionalitás és misztikum...*, i. m., 66.).

16 „Sietni akart tulajdonképpen, de nem tudta, hogy merre. (...) Vánszorgott ide-oda. Nem is gondolt arra, hogy az utat megtalálhatja. Kitérta karjait irtóztató tehetetlenségében.”

17 „Rémülten rezzent össze... az a valaki e g é s z e n k ö z e l r ő l nézte a tüzet, az ő tüzét.” A mondatban lévő tipográfiai kiemelés figyelmeztet a konnotatív jelentésre: a skizofrén tudatra, mely az egyén számára az „itt benn” és „ott künn” kettőség érzését nyújtja. Voltaképpen ennek a megbomlott egyensúlynak az eredménye az, hogy az individuum önmagát ellenséggé képzei el, és személyiségét a mű végén lerombolja. Az én-hasadás Nietzsche azon tételét látszik igazolni, miszerint „az élet már nem hatja át az egészet (...) – és az egész nem egész immár.” (Friedrich W. NIETZSCHE, *Wagner esete: Zenészprobléma*, Kalligram, 1998/11-12, 46–47.). A széttöredezethez az érzés az századforduló megrendült biztonságérzetével áll összefüggésben. Ebben az időben ugyanis „erősödött az a fölismerés, hogy (...) az ésszerűség csak a felszínen érvényesül: a mélyben ellenőrizhetetlen, irracionális (...) erők működnek”. LENDVAI Z. Ferenc, *A polgári filozófia vége = A realizmus kora*, szerk. BURGYÁN Attila, Budapest, AKG, 1995, 7.

18 Kontra Ferencel egyetértve szintén úgy vélem, hogy *Az erdő* című szövegnek két értelmezési iránya lehetséges: „Egyén és társadalom viszonylatában” is vizsgálhatjuk, s úgy is, mint „ugyanazon személy két énjének vívódását”. KONTRA Ferenc, *Személyiségmegosztás és énhasadás Csáth Géza novelláiban = Emlékkönyv Csáth Géza születésének...*, i. m., 93.

nalizálási törekvés ellenére sem a külső (...) környezet (...) a domináns, hanem a belső, a lélekállapot”.¹⁹

Az egyedüllét szituációja teremti meg azt az állapotszerűséget, melynek jegyében a történetegység áll. Kierkegaard félelemfelfogásához²⁰ hasonló azonosítatlan erő ez, melyet egyetemes szorongásnak nevezhetünk.²¹ Ennek a megfoghatatlan misztikus benső hatalomnak a tárgyiasítása más Csáth-novellákban (pl. *Józsika*, *Szombat este*, *Fekete csönd*) is előfordul.

A *magány történeteiben* a tárgyatlan szorongás, a kiszolgáltatottság, az idegenség- és magányosságérzés, az alkoholizmus,²² a halál és kísértetieség jellegzetesen szecessziós téma, illetve életérzés. A távoli ismeretlen és transzcendens felé való vágyódás, az irracionális és misztikum, a belső lelki tér és a lélek felszabadításának igénye szimbolista hatás. A mű gondolatrendszere azt a kérdést járja körül, milyen lehetőségeink adódnak, ha ellentét merül föl saját vágyaink és a társadalom elvárásai között. „Ebből születik meg a Csáth-magatartás egyik jellegzetessége: ha a valóság megvalótlanulás, akkor hátat kell fordítani neki, ki kell vonulni belőle úgy, hogy az ember egy igazi valósághoz, egy igazabb léthez jusson el.”²³ A haladás kényszere szimbolikus töltés *A sötét útban*, és a továbblépés öncélúságáról vall.²⁴

A novella szövegrészei jól láthatóan összetartoznak tehát, ezt a szerző extralingvisztikus szinten is jelzi.²⁵ Ennek ellenére logikájuk és olvasási időrendjük lényegtelen. Látszólagos töredezettségük – mely a hiányos mondatokon és elhagyásokon alapszik²⁶ –, valamint a pillanat megragadására szorítózkodó

- 19 DÉRCZY Péter, *Szecesszió és világgép összefüggése Csáth Géza prózájában*, Literatura, 1987-1988/4, 380. A rövidtörténet „nem a külső történések és események bonyolításával, fordulatosságával idézi elő a drámára emlékeztető konfliktust, hanem lelki és tudati folyamatok kifejezésével”. THOMKA, *i. m.*, 134.
- 20 Søren KIERKEGAARD, *Félelem és reszketés*, ford. RÁCZ Péter, Budapest, Európa, 1986, 31–84. A narratív szöveg Edvard Munch norvég festő *Sikoly* című képével rokonítható, mely az egyetemes szintű szorongást igyekszik megragadni.
- 21 A szövegben nincs megnevezve ez a személy – „az” mutató névmás jelöli. Thomka írja Darko Suvin *aktáns* fogalmáról, hogy „egy attributumra, állítmányra vagy vonásra redukált, dramatis personaként meg nem jelenő, metatextuális alany, kinek lexikológiai értelemben a közös főnév felel meg, szükségképpen nem individuális és nem feltétlenül figurális alak, aki sem nem személyiség, sem nem típus, csupán a cselekmény egyik funkciója”. THOMKA, *i. m.*, 19.
- 22 A századforduló irodalmában az alkoholizmus gyakran a társadalmi hanyatlás tüneteként jelentkezik. A történetben „a részegség állapota (...) az álomhoz hasonló funkciót tölt be, ahogy az álom a valóság fölé kerekedett és realitásként hatott, ugyanúgy az ittasság delíriuma is az igazi életet pótolja, s fonák módon a józanság válik álomszerűvé”. AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 165.
- 23 DÉRCZY Péter, *Aki érezte az időt: Csáth Gézáról*, Új Írás, 1979/1, 73.
- 24 A fiú megszállottan keresi a kiutat ebből a világból, „Minden erejét megfeszítve, lobogó hajjal, fölvetett fővel és tágra nyílt szemekkel vágat (...) a rémséges ismeretlen sejtelembe”, társa azonban megriad az idegentől, s visszaindul „az úton nyájas, virágos tájak felé, ahonnan jöttek”.
- 25 A két szöveg nyomdai tagolással van elkülönítve egymástól.
- 26 A rövidtörténetekre jellemző az időtömörítő elbeszélés (ezt a szaggatott mondatok, kihagyások és elhagyások biztosítják), valamint – a lelki és tudati folyamatok közvetítésekor – a megnyújtott idő. Látszólagos szerkesztetlenségük ellenére azonban a szövegek részleteikben is megtervezett kompozíciók.

narráció, az impresszionista kompozíció sajátja. A szabálytalan mondat-szerkezetek, a vontatott beszédmód és szünetek alkalmazása a drámai feszült állapot megvalósítását, fenntartását szolgálják, és a széttöredezettséget erősítik. Az így létrehozott nagyfokú feszültség a szuggeráló eljárás által tovább növekszik. A tragikus összeütközésre adott megoldás azonban homályban hagyott.²⁷ „A sugalmazásnak ezzel a poétikájával a mű szándékosan nyitottá válik a műélvező szabad reagálása számára.”²⁸

Következésképpen elmondhatjuk, hogy a sugalmazás technikájával és az ellipsis műveletével élő szerző olyan szövegvilágot teremt itt, melyet nem az okság irányít. Ebben szerepet vállalnak a kettős szemantikai funkcióval rendelkező szavak is, melyek tovább bővítik a jelentéstartalmakat. A mű ily módon „kimeríthetetlen és nyitott marad (...) minthogy itt az egyetemes érvényű törvények szerint rendezett világot egy többértelműségen alapuló világ helyettesíti.”²⁹ Az így kétértelművé és képszerűvé tett szövegeket belső tágasság jellemzi, annak ellenére, hogy szerkezetük egyszerű, cselekményük pedig egy-egy helyzetre/állapotra, illetve eseményre redukált.

The Two Ways

The essay examines the structure and layers of meaning of the short stories by Géza Csáth and raises theoretical questions about story, plot and narration. At the centre of the essay are the theoretical questions of short stories and framing device.

Keywords: short story, compression, opacity, metaphoric structure, framing device

Ondrejčák Eszter

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

27 Itt a homályosság tudatos szerzői technika, ami a tartalom megértését is nehezíti, és elsősorban arra irányul, hogy többértelművé téve a szöveg jelentését, bizonytalanságban hagyja az olvasót.

28 THOMKA, *i. m.*, 29.

29 Umberto Eco, *A nyitott mű poétikája*, ford. ZENTAI Éva = *A nyitott mű: Válogatott tanulmányok*, Budapest, Gondolat, 1976, 35.

Számunk szerzői

Bárczi Zsófia (1973)

prózaíró, irodalomtörténész, a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem oktatója (Érsekújvár)

Dobos István (1957)

irodalomtörténész, a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének oktatója (Debrecen)

Hegedűs Norbert (1987)

a Selye János Egyetem doktorandusza (Rimaszombat)

Jeney Éva (1963)

irodalomtörténész, szakfordító, a MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa (Budapest)

Józan Ildikó (1968)

az ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének oktatója (Budapest)

Kovács Árpád (1944)

irodalomtudós, a Károli Gáspár Református Egyetem oktatója (Budapest)

Ondrejčák Eszter (1985)

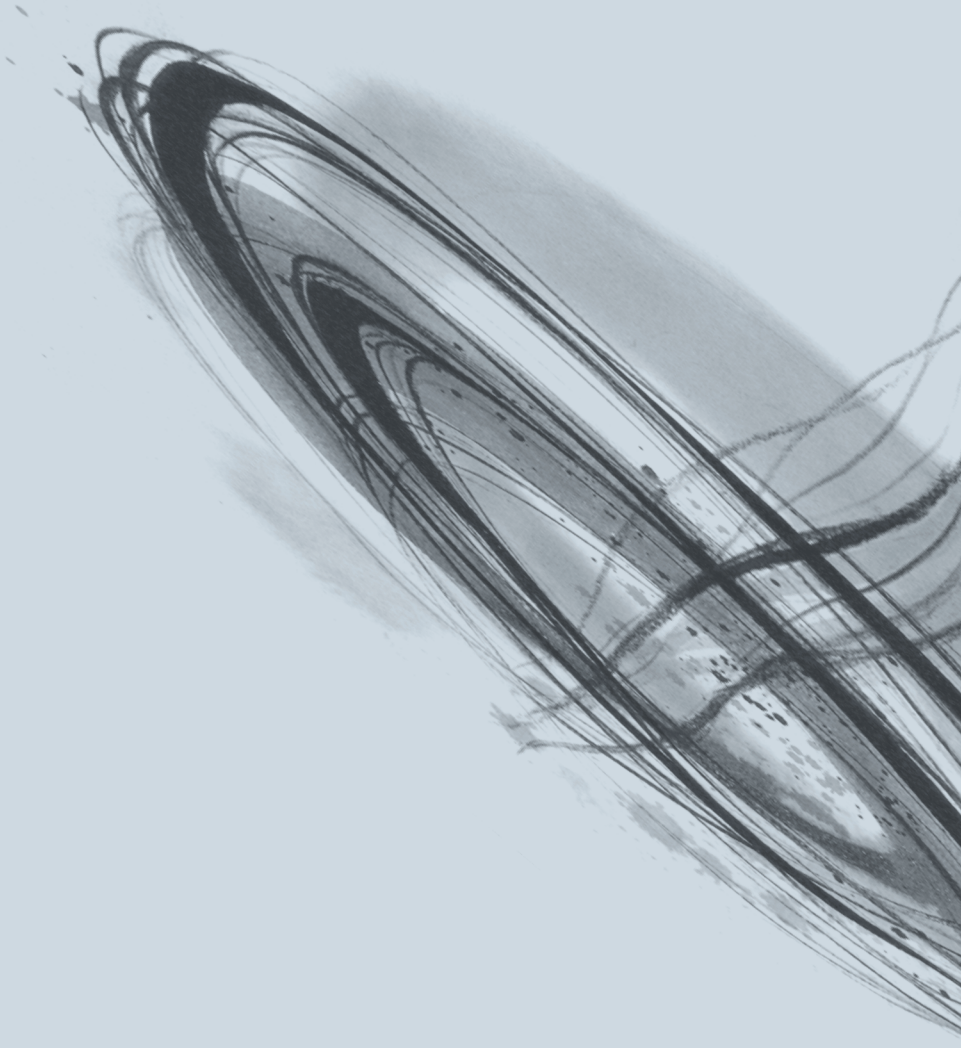
a Károli Gáspár Református Egyetem hallgatója (Budapest)

Rigó Gyula (1984)

a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem doktorandusza (Királyhelmece)

Selmeczi János (1977)

irodalomtörténész (Budapest)



ISSN 1336-7307

