



A

FANTASZTIKUS IRODALOM

ELMÉLETEI
SPANYOL-AMERIKÁBAN

SZERKESZTETTE:
BÁDER PETRA
MENCZEL GABRIELLA

VÁLOGATTA ÉS AZ ELŐSZÓT ÍRTA:
JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS

A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában

A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában

Szerkesztette:

Báder Petra – Menczel Gabriella

Válogatta és az előszót írta:

José Miguel Sardiñas

Szerkesztette és a fordításokat gondozta: Báder Petra és Menczel Gabriella

A borító Járai Gergely fényképének felhasználásával készült.

A fordítás alapjául szolgáló mű:

Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica

Szerkesztette: José Miguel Sardiñas

La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007

Az aktuális bibliográfiát José Miguel Sardiñas és Ana María Morales állította össze.

© Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2007

© Hungarian Edition: ELTE BTK Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 2019

© Fordítók, 2019

© Szerkesztők, 2019

Felsőoktatási segédanyag

ISBN 978-963-489-126-0



www.eotvoskiado.hu

Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja

Kiadói szerkesztő: Kiss Ernő Csongor

Projektvezető: Sándor Júlia

Tördelőszerkesztő: SzépKönyvek

Borítótervező: Csele Kmotrik Ildikó

Nyomdai kivitelező: CC Printing Kft.



Tartalom

Előszó	7
A fantasztikus irodalom spanyol-amerikai elméleteinek áttekintése (1940–2005).....	9
<i>José Miguel Sardiñas</i>	
Előszó (<i>A fantasztikus irodalom antológiájához</i>)	37
<i>Adolfo Bioy Casares</i>	
A fantasztikus irodalom	45
<i>Jorge Luis Borges</i>	
Mit értek fantasztikus irodalommon?.....	55
<i>Enrique Anderson Imbert</i>	
Kísérlet a fantasztikus irodalom típusainak meghatározására	63
<i>Ana María Barrenechea</i>	
A fantasztikus irodalom: a szociokulturális kódok funkciója	75
<i>Ana María Barrenechea</i>	
Irodalom és fikció: a fantasztikus fikciók.....	85
<i>Susana Reisz</i>	
A fantasztikum mint a határátlépés izotópiája	141
<i>Rosalba Campa</i>	
A fantasztikus szövegek kétféle osztályozása	171
<i>Flora Botton Burlá</i>	
A fantasztikum létrehozása és az elbeszélés színrevitele.....	175
<i>Víctor Antonio Bravo</i>	
Mi az a neofantasztikum?.....	205
<i>Jaime Alazraki</i>	

A kódok egyidejű megjelenése	221
<i>José Sanjinés</i>	
„A fantasztikum” és „a fantasztikus” fogalmának tisztázása	233
<i>Pampa Olga Arán</i>	
A fantasztikum határai	249
<i>Ana María Morales</i>	
A küszöbmotívum és a liminális tér	263
<i>Andrea Castro</i>	
Bibliográfia	271

Előszó

Nagy örömünkre szolgál, hogy az ELTE BTK Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszékének volt és jelenlegi hallgatói és oktatói kitartó munkájának gyümölcsét végre kezében tarthatja az olvasó. A projekt ötlete néhány évvel ezelőtt merült fel Menczel Gabriella egyik mesterképzéses kurzusán, melynek anyagát a spanyol nyelvű kötet szövegeinek olvasása és a fordítások elsődleges verziójának elkészítése képezte. Ezen a kurzuson vett részt a kötet fordítóinak többsége, akik a Tanszék jelenlegi hallgatóival kiegészülve lelkiismeretesen dolgoztak a fordítások elkészítésén.

A kötet fordítása és szerkesztése során igyekeztünk figyelembe venni a hazai olvasó igényeit és lehetőségeit. A jegyzeteket cseréltük, amennyiben magyar nyelvre is lefordított szak- vagy szépirodalomra utaltak. A már meglévő fordítások esetében mindig feltüntettük a fordító nevét, ellenkező esetben az idézetek fordítását az egyes tanulmányok fordítói készítették (de ezt nem jeleztük egyenként a jegyzetekben). Amennyiben magyarul nem olvasható művekre utalt egy-egy tanulmány szerzője, szépirodalmi művek esetében feltüntettük a cím magyar megfelelőjét.

Köszönettel tartozunk a spanyol nyelvű kötet szerkesztőjének, José Miguel Sardiñasnak, amiért mindig rendelkezésünkre állt, segített a felmerülő kérdések és problémák tisztázásában, megkönnyítette a szerzőkkel és az eredeti kiadóval való kommunikációt, valamint Ana María Moralesszel karöltve kiegészítette a kötet végén található bibliográfiát. Szívből köszönjük a tanulmányok szerzőinek és a Casa de las Américas kiadónak, hogy rendelkezésünkre bocsátották a kiadás jogait. Köszönet illeti az Eötvös Loránd Tudományegyetemet is, amiért anyagi támogatást nyújtott a kötet publikálásához.

Őszintén bízunk benne, hogy a fantasztikus irodalom spanyol-amerikai elméletei hasznos olvasmányként szolgálnak majd a téma iránt érdeklődő hallgatók, oktatók és kutatók számára.

Budapest, 2019. június 3.

A szerkesztők

A fantasztikus irodalom spanyol-amerikai elméleteinek áttekintése (1940–2005)

JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS

A Spanyol-Amerikában íródott tanulmányok, melyek átfogó voltak nál vagy elvontságuknál fogva a fantasztikus irodalomról szóló elméleti diskurzus építőköveinek tekinthetők, már évek óta kellően gazdag és jelentős korpuszt alkotnak ahhoz, hogy lehetséges, sőt, érdemes legyen legalább egy rövidebb lélegzetű kritikai összegzésben áttekinteni őket. Igaz, léteznek már átfogó áttekintések, melyek a szóban forgó tanulmányok közül többet görcső alá vesznek, és az európai és észak-amerikai gondolkodással való viszonyukban értékelnek.¹ Tudtommal azonban mindmáig nem készült olyan összefoglaló, amely a spanyol-amerikai elméleti korpuszt egységként vizsgálná, korszakokra és tendenciákra osztaná, és taglalná legjelentősebb eredményeit. Nagy vonalakban erre törekszik tehát ez a tanulmány: végigkövetni az 1940 és 2005 közötti korszakot, illetve általános bevezetőként szolgálni, keretet adni a jelen kötetben található szövegeknek.

Mivel a fantasztikumról alkotott képzetünk szükségszerűen áthatja minden róla szóló megfigyelésünket, mindenekelőtt szeretném ismertetni azt a perspektívát, amely a következő tanulmányokat érintő megjegyzéseim alapját képezi. Fantasztikum alatt *grasso modo* olyan, általában narratív irodalmi szöveget értek, amelyben egyrészt két összebékíthetetlen ontológiai törvények szerint működő fiktív világforma él együtt, másrészt ezen két világforma között valamilyen konfliktus – ütközés vagy törés – jelentkezik. További megkülönböztető jegyei a konfliktus megnyilvánulásának hatásaival, a narratív szintaxissal és a verbális

¹ Vö. JOSÉ SANJINÉS: „La operación fantástica moderna”, in Uő: *Paseos en el horizonte. Fronteras semióticas en los relatos de Julio Cortázar*, New York, Peter Lang, 1994, 29–67. o.; Pampa Olga ARÁN: „Poéticas del fantástico (I)– (II)”, in Uő: *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Córdoba (Argentina), Narvaja, 1999, 71–99; 103–131. o., ill. Uő: „En torno al problema del género fantástico”, *Quimera* (Barcelona), 218–219. szám, 2002, 16–24. o. (szintén ld. *El Hilo de la fábula* (Santa Fe), 2. szám, 2001, 56–67. o.); Andrea CASTRO: „Presupuestos teóricos”, in Uő: *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862–1910)*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002, 25–46. o.; Rafael OLEA FRANCO: „El concepto de literatura fantástica”, in Uő: *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, El Colegio de México – Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004, 23–73. o.

vagy stilisztikai jellemzőivel kapcsolatosak. Mivel az, hogy ütközés keletkezik világunk egy zónája vagy képviselője és a „másság” között távolról sem tekinthető másodlagos eseménynek egy fantasztikus szövegben – épp ellenkezőleg: központi szerepet tölt be –, hatásai érzékelhetők, és általában valamely szövegbeli entitás (a főszereplő, egy másik szereplő, a narrátor) érzékeli és jelzi is őket. A lehetséges hatások széles skálát ölelnek fel a terror és a pusztító intellektuális megrázkódtatás között (félelem, szorongás, bizonytalanság, csodálkozás, nyugtalanság stb.). A narratív cselekmények – ahogy egyébként minden cselekményes elbeszélésben – oly módon strukturálódnak, hogy fokozatosan vezetnek fel a tetőpontra, amit a *ghost story*-k terminusával élve a jelenés pillanatának is nevezhetünk. Verbális szinten gyakoriak a bizonytalanságot vagy kétséget jelző kifejezések, melyek a „másikhoz” vagy az ismeretlenhez való közelségből származtathatók, illetve azok, amelyeket első olvasatra átvitt értelmükben veszünk, később azonban – a kényszerű, valódi vagy mentális, teljes vagy részleges újraolvasás során – kibomlik szó szerinti jelentésük; ezek tehát olyan szavak vagy mondatok, melyek biszemiája vagy poliszemiája művészetileg igen kimunkált.

Természetesen az eddigi jellemzők mindegyike vitatható. Több közülük túlságosan általános, csupán a XIX–XX. századi szövegekbeli előfordulásuk gyakorisága révén juthatnak valamekkora szerephez a műfaj leírásában. Ennek megvitatására azonban itt nincs mód, ahogy olyan, szintén ide tartozó kérdésekre sem, mint hogy milyen különbségek vannak a fantasztikum mint kategória és a fantasztikus irodalom mint műfaj vagy módózat között, vagy hogy melyek a korpusz műfaji szabályai, stb. Amint említettem, nem is fogalomról, mint inkább képzetéről van szó, amely több elméletből tevődik össze. Ezek között szerepel Castex, Penzoldt, Vax, Caillois és Todorov is éppúgy, ahogy Ana María Barrenechea, Susana Reisz és Rosalba Campa teóriája.

Szeretném továbbá leszögezni, hogy bár az elméleti munkák nem elhanyagolható hányada a fantasztikus irodalmat olyan fogalmakkal való kapcsolatában vizsgálja, mint a mágikus realizmus, a csodás való, az abszurd irodalom, a szürrealizmus, a sci-fi vagy a bűnügyi narratíva, figyelmemet csupán a fantasztikumról szóló, túlnyomórészt elméleti diskurzusra fogom korlátozni. Az említett kapcsolatok elemzése más specifikus és szerteágazó területet alkot, amelynek tárgyalása ebben az áttekintésben nem lehetséges.

Az 1940-es évek és az időszak folytatói: Bioy Casares és Borges

Ha kronológiai sorrendben haladunk és eltekintünk olyan, inkább kritikai, mintsem elméleti megközelítésektől, mint Horacio Quiroga dekalógja és hasonló természetű írásai, amelyek a novellára vonatkozó általános szabályokat írják elő (jóllehet a fantasztikus

narratíva klasszikusaira, pl. Hoffmannra, Mérimée-re, Poe-ra, Maupassant-ra vagy Kiplingre tekintenek mintaként),² az első két latin-amerikai szöveg, amely a fantasztikumra reflektál nem más, mint egy-egy argentin szerző tollából született előszó.

Bioy Casares szövege, amely a Borges, Silvina Ocampo és maga Bioy Casares által 1940-ben megjelentetett *Antología de la literatura fantástica* kötetben látott napvilágot, tudomásunk szerint az első többé-kevésbé elméleti írás Spanyol-Amerikában, amely megkísérli meghatározni, hogy mi a fantasztikus novella vagy elbeszélés. A szöveg tartalmaz olyan gondolatokat, amelyek mellett Borges már az 1920-as évektől³ fogva érvelt, és amelyeket maga Bioy Casares is több, a korszakban megjelent munkájába beleszórt.⁴ Az előszó három ponton, a maga pillanatában nem elhanyagolható módon gazdagította a fantasztikum elméletét. Ebben egyrészt az áll, hogy bár „lehet, hogy Arisztotelész *Poétikája* vagy *Rétorikája* képtelenség, ám szabályok igenis léteznek”⁵, ebből pedig következik, hogy a képzelet szülte irodalom nem összetévesztendő sem a felfordulással, sem a káosszal. Másrészt a szöveg tömör leírást ad a műfajról, felvázolja a két egymással szembenálló – egy természetes és egy természetfeletti – világ gondolatát. Ez az elgondolás, jóllehet a hetvenes évekig nem körvonalazódott világosan, alapvető fontossággal bír Pierre-Georges Castex (1951), Louis Vax (1960) és Roger Caillois (1966) későbbi elméleteiben. Harmadrészt pedig az ebbe a módozatba tartozó novellák két lehetséges osztályozását állítja fel.

Az egyik csoportosítás cselekménytípusokat sorol fel, teszi ezt hagyományos módon (szellemek, időutazások, átalakulás stb.) – ezt több ízben érte kritika eklektikussága és rendszertelensége miatt. Értékelő szándéka sajátosnak tekinthető, hiszen olyan teljes műfajokat (pl. a gótikus regényeket) és témákat (pl. a vámpírokat) zár ki a kánonból, amelyeket a szerzők azidőtájt kanonikusnak tartottak, és leleményesen előtérbe helyezi a metafizikai fantáziákat,⁶ egy olyan témát, ami sem korábban, sem évekkel

² Ld. „Decálogo del perfecto cuentista” (1927) és „La retórica del cuento” (1928), in Horacio QUIROGA: *Todos los cuentos*, Madrid, ALLCA XX, 1996, 1194, 1196. o.

³ Ld. Pablo A. J. BRESCIA: „Los (h)usos de la literatura fantástica: notas sobre Borges”, *Escritos* (Puebla), 21. szám, 2000, 141–153. o., ahol a szerző a lényegre tapintva elemez egy a *Cuentos de Turquestán*-ról 1926-ban íródott recenziót, amely a sokkal ismertebb „El arte narrativo y la magia” (*Sur*, II. évf., 5. szám, 1932, 172–179. o.) című esszében megfogalmazott *ars poetica* előfutárának tekinthető; illetve ld. BORGES Adolfo Bioy Casares *La estatua casera* (*Sur*, VI. évf., 18. szám, 1936, 85–86. o.) és Luis Greve, *muerto* (*Sur*, VII. évf., 39. szám, 1937, 85–86. o.) című műveit tárgyaló, szintén csekély figyelmet kapott recenzióit.

⁴ Ld. a következő recenziót: Adolfo BIOY CASARES: „J. L. Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan*”, *Sur*, 92. szám, 1942, 60–65. o.

⁵ Zsapka Krisztina fordítása. Adolfo BIOY CASARES: „Előszó (*A fantasztikus irodalom antológiájához*)”, jelen kötet, 37–43. o.

⁶ Ezt a pontot, amely részben magyarázatként szolgál arra, hogy miért ilyen hosszú életű és nagy horde-rejű az *Antología* a későbbi spanyol-amerikai fantasztikus irodalomban, már kifejtettem két helyütt: José Miguel SARDIÑAS: „Breve comentario sobre una antología fantástica”, in Ramón ALVARADO et alii (szerk.): *Memorias. Segundo Congreso Internacional Literatura sin Fronteras*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999, 475–480. o.; ill. José Miguel SARDIÑAS: „Prólogo”, in Uő, Ana María

később nem képezte ezen osztályozások részét.⁷ A metafizikai fantáziák követőkre leltek a kontinens fantasztikus prózájában. Ezen fantáziákat Borges olyan fikciókként definiálta, melyekben „a fantasztikum sokkal inkább található az érvelésben, mintsem magában a cselekményben”⁸, vagyis olyan szövegekként, amelyekben a félelemnek kidolgozottabb válfaja jelenik meg, mint a gótikus csinnadrattában.

A második osztályozás aszerint csoportosítja a novellákat, hogy milyen magyarázat áll cselekményeik mögött – azok, amelyek egy természetfeletti lény vagy esemény által magyarázhatók; azok, amelyeknek fantasztikus, de nem természetfeletti magyarázatuk van; és azok, amelyek a természetfelettség révén magyarázhatók ugyan, de a természetes magyarázat lehetőségét sugallják –, ezáltal pedig mintegy harminc évvel megelőlegezi azt a számos vitában napjainkig érvényes elvet, amely révén Tzvetan Todorov elhárította egymástól a különös, a fantasztikus és a csodás tartományait. Amint ismeretes, Todorov a következőképp körvonalazta az említett kategóriákat – ha olyan sorrendben közöljük őket, ahogy a Bioy Casares-i előszó kategóriáinak megfeleltethetők –: az eseményre nincs magyarázat, tehát a természetfeletti betörésének tekinthető (csodás); az esemény észszerű, ugyanakkor szokatlan törvények révén nyer magyarázatot (különös); illetve az eseményt a természetfeletti közbelépése és a természetes törvények közti ingadozás magyarázza (fantasztikus).⁹ Todorov szerint tehát a Bioy Casares-i felosztás harmadik csoportjába tartozó novellák a ténylegesen fantasztikusak. Mindazonáltal az argentin szerzők által javasolt felosztás a maga pillanatában jelentős megkülönböztetés volt – függetlenül attól, hogy Todorov elmélete sem kifogástalan.

Borges több alkalommal érintette ezt a témát, gondolatait pedig feldolgozta a kritikai irodalom. Ha nem is mélyedhetünk el azon korábbi művek elemzésében, amelyekben a mágikus okság poétikáját fogalmazták meg (olyan esszék, mint „A valóságteremtés” vagy „Az elbeszélőművészet és a mágia”), feltétlenül említést érdemel Bioy Casares *Morel talállmánya* című művéhez írott, jól ismert előszava, amely a spanyol-amerikai fantasztikus irodalom egyfajta kiáltványának tekinthető.¹⁰ A szövegben Borges a kalandregények mellett foglal állást, hiszen egyfajta immanens szerkezeti feszesség jellemző rájuk, nincsenek bennük oda nem illő részek, ezen kívül nagy műgonddal megírt alkotások, nem úgy, mint a lélektani regény, amelyért Stevenson, illetve Ortega y Gasset szálltak

MORALES (szerk.): *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2003, 8–18. o. A továbbiakban mindkét munkában kifejtett gondolatokhoz visszatérek.

⁷ Ld. Louis VAX: „Lo fantástico metafísico”, in Uő: *Las obras maestras de la literatura fantástica*, ford. J. Aranzadi, Madrid, Taurus, 1981, 177–192. o.

⁸ BIOY CASARES, id. mű., jelen kötet, 42. o.

⁹ Tzvetan TODOROV: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó, 1970, 39–52. o.

¹⁰ Emir RODRÍGUEZ MONEGAL: „Borges: una teoría de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 42. szám, 1976, 177–189. o.

síkra. A lélektani regény cselekménye – Borges szerint – formátlan és „realista” módon igyekszik valószerű lenni, vagyis célja nem más, mint a valóság átirata.¹¹ Dicséri továbbá a bűnügyi fikciók narratív szintaxisát, ami a végkifejletben oldódik meg, észszerű tényekre épül, az olvasó a mű elején hírt kap a rejtélyről, és a műfaj legkimunkáltabb példájaként magasztalja a *Morel találmányát*, ami egyetlen, már nem észszerű, hanem fantasztikus – de természetfelettségtől mentes – bravúrral oldja meg a kezdetektől kibontakozó viszontagságok sorát. A spanyol-amerikai irodalom számára így hangzik tehát az észszerű képzelet szülte művek definíciója és új esztétikai ideálra való törekvése.

A *Morel találmányára* tekinthetünk úgy, mint tudományos fikcióra, ami a todorovi értelemben vett fantasztikus irodalom markáns jegyeit hordozza, de vehetjük úgy is, mint egy háttorborgató tudományos elméletre felépített fantasztikus regényt. De azért, hogy implicit módon a racionális képzelet termékének tekintjük – ami spanyolul viszonylag új besorolás –, egyúttal a fantasztikus fikció egy olyan válfaját részesítjük előnyben, amelyet a következő erőteljes oximoron jellemez: ugyan képzeletről van szó, de a mágikus okság feszes narratív szintaxisának alávetve, amelyben minden epizód későbbi részleteket „vetít előre” – *Az elbeszélőművészet és a mágia* kijelentése szerint.¹²

Igaz, az említett prologusban és a hasonló tárgyú esszéikben jobbra alapvetően a szintaktikai szempontok mentén gondolkodott, Borges több előadásában inkább a fantasztikus témákat elemzi, bizonyos értelemben hagyományos módon. Ezek közé tartozik az az előadás, amelyet 1967-ben tartott „La literatura fantástica” címmel egy Buenos Aires tartományi iskolában,¹³ és amelyben alátámasztotta, amit évekkel korábban, a *Képzelt lények könyve* (1957) apropóján, „Isten zoológiájával”¹⁴ kapcsolatban felvetett: nevezetesen, hogy bár a fantasztikus irodalomnak és a fantasztikus zoológiának pusztán a képzelet lehetőségei, netán a csömör vagy az undor szabhat határt, várakozásainkkal ellentétben ezek a történetek nem sok témát dolgoznak fel: az átváltozás, az álomszerű és a valós keveredése, a láthatatlan ember és a játékok az idővel, természetfeletti lények jelenléte az emberek között, a hasonmás és a párhuzamos cselekvések.¹⁵ És ebben tér el olyan kutatók terjengős és túlságosan szőrszálhasogató előadásaitól, mint Vax vagy Caillouis. A szóban forgó előadás azt az elgondolást folytatja, amely szerint a fantasztikus

¹¹ Az Ortégával folytatott vitára, illetve annak kritikai recepciójára a következő műhöz írt előszóban utaltam: Adolfo BIOY CASARES: *Dos novelas memorables (La invención de Morel, El sueño de los héroes)*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000, 10–11. o.

¹² SCHOLZ László (szerk.): *Jorge Luis Borges válogatott művei II. Az örökkévalóság története. Esszék*, Budapest, Európa Kiadó, 2000, 1962. o. – *A ford.*

¹³ Nicolás HELFT: *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997, 89–90. o.

¹⁴ Jorge Luis BORGES, Margarita GUERRERO: *Képzelt lények könyve*, ford. Scholz László, Budapest, Helikon, 1988, 6. o. – *A ford.*

¹⁵ Jorge Luis BORGES: „La literatura fantástica”, *Umbrales*, Caracas, 1. szám, 1992, 8–13. o.

irodalom mint műfaj – legjobb művelői esetében – sokkal inkább művészi szigort és az irodalmi konvenciók széleskörű és mély ismeretét (vagyis irodalmi hozzáértést) követeli meg, mintsem túlburjánzó képzelőerőt vagy a fantázia önkényes működtetését.

Az 1950-es és 60-as évek

1940 után, hála a spanyol-amerikai fantasztikus elbeszélés erre és a következő évtizedekre datálható aranykorának,¹⁶ olyan megkerülhetetlen könyvek íródtak, mint a *La literatura fantástica en Argentina* (1957), amely Ana María Barrenecheának és Emma Susana Spreatti Piñerónak az El Colegio de Méxicóban tartott előadásait gyűjti egybe, vagy épp Barrenechea *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (1957) című munkája. Azonban hiába tartalmaznak találó meglátásokat és későbbi műveikben¹⁷ továbbfejlesztett általános szempontokat, nem elméleti művek és nem is annak szánták őket.

Szintén nem ez a célja annak a kitűnő, Rubén Darío novelláit tárgyaló esszének, amely az argentin kritikus és elbeszélő Enrique Anderson Imbert tollából született 1967-ben. A szerző fantasztikus elbeszéléseinek elemzése azonban a műfajmeghatározás számára értékes szempontokat tartalmaz. Anderson Imbert abból az alapállásból indul ki, hogy minden irodalom fantasztikus olyan mértékben, amennyire a valóság szimbolikus helyettesítésének tekinthető, és állítása szerint olyan világok léteznek egymás mellett, melyeket kétfajta törvény vezérel:

A – mindig fiktív – irodalmon belül viszont vannak olyan fikciók, amelyek rendkívüli erőfeszítéseket tesznek azért, hogy önálló világok látszatát hozzák létre. Ezek a „fantasztikus történetek”. A történetmondó, fantáziájával karöltve, elavultnak nyilvánítja a meg-

¹⁶ Oscar HAHN: „Prólogo”, in Uő. (szerk.): *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995, 22. o.

¹⁷ Az említett művek közé tartozó, A. M. Barrenechea által jegyzett írás bevezetőjében a szerző felhívja a figyelmet arra, hogy ha modernista és avantgárd novellákat elemzünk, illetve ha különbséget akarunk tenni közöttük, nem csupán a két, egymással szemben álló világrend létezése perdöntő szempont, hanem ezek traumatikus kapcsolata és az ebből következő, az olvasó valóság-felfogására gyakorolt hatás is: „a korábbi [ti. romantikus] szerzők a való világba beleszövik a túlvilág dimenzióját, egy metavalóságot, melyet Lugones a különös erők számtalan formájával fejez ki, Quiroga pedig egy olyan túlvilági létben való hit révén juttat kifejezésre, amely betüremkedik a miénkbe. Bármily irányíthatatlan és felforgató is a metavalóság a valós világhoz képest, a lényeg, hogy a valós világ nem lesz kétely tárgya. [...] Gondoljunk azonban arra a világra, amelyet Macedonio Fernández és Borges vetnek fel. Velük és nemzedékük más íróival egy más közegbe lépünk. Az univerzum szétesik.” Ana María BARRENECHEA, Emma Susana SPERATTI PIÑERO: *La literatura fantástica en Argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957, xiii–xiv. o.

ismerésünket eddig szabályozó normákat, és helyettük felveti más, számunkra eddig még ismeretlen normák létezésének lehetőségét.¹⁸

Anderson Imbert nyomatékossítja továbbá, hogy a fantasztiкус szövegnek realista konvenciók szerint kódolt világgal szembeállítva kell a szokatlan eseményt bemutatnia – ez később, híres első feltételének részeként Todorovnál műfaji követelmény lesz¹⁹ –, valamint felvázolja Darío novelláinak egy lehetséges tipológiáját, amit azonnal el is vet.

Hasonlóan műfaji meghatározás céljából született azonban két olyan mű, amelyek már a maguk idejében is visszalépést jelentettek egyrészt a Borges és Bioy Casares által korábban megfogalmazott, észszerű követelményekhez, másrészt a francia elméletírás által addigra felállított értékes kategóriákhoz (pl. a fantasztiкус és a csodás elhatárolása) képest.

Az argentin Emilio Carilla *El cuento fantástico* (1968) című munkájában úgy vélekedik, hogy vizsgálati tárgya „egy olyan világ, amely a csodálatossal, a rendkívülivel, a természetfeletttel és a megmagyarázhatatlannal érintkezik”²⁰. A pontosságra törekedve úgy fogalmaz, hogy „a fantasztiкус irodalom az alkotó képzelet azon tartományát foglalja magába, amely mint téma átlépi a logika határait, és lidércek, valótlanságok, álmok és túltengő izgatottságok határvidékére lép”²¹. Még azt is hozzáteszi, hogy „a fantasztiкусról akár úgy is beszélhetünk, mint azon művek végtelenül széles halmozáról, amelyeket az elharapózott, túlburjánzó, végleteket feszegető fantázia hoz létre”²². Felismeri, hogy a fantasztiкус több műfajban is tetten érhető – jóllehet legkedvezőbb közege a novella –, és szintén közread egy témajegyzéket, amely Borgesénél részletesebb, Vaxénál pedig általánosítóbb.²³ Azonban említést érdemel, hogy a könyv, az unalomig ismételt tartalmakon túllépve megkísérli (bár nem is jut ennél többre) leírni a fantasztiкус novella technikáit, illetve annak stílusában – vagy todorovi terminussal élve: verbális szintjén – megfigyelhető jegyeket. Utóbbiak közé tartozik a pontos, esetleg konnotatív szavakkal történő melléknevesítés, az ismétlés, valamint amit ő maga konceptista stílusnak nevez – vagyis alapvetően a párhuzam és az antitézis.

A másik tanulmány, amelyre korábban már utaltam, egy előadás, melyet Ángel Rama tartott 1969-ben a Casa de las Américasban, „Fantasmas, delirios y alucinaciones”

¹⁸ Zombory Gabriella fordítása. Enrique ANDERSON IMBERT: „Mit értek fantasztiкус irodalomon?”, jelen kötet, 55. o.

¹⁹ TODOROV, id. mű, 37. o.

²⁰ Emilio CARILLA: *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova, 1968, 20. o.

²¹ Uo., 21. o.

²² Uo.

²³ Ld. Louis VAX: *L'art et la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974 [1960], 24–34. o.

címmel, és amely élesen különbözik többi munkájától. Előadásában a nagy uruguayi kritikus túlzottan nagyratörő célt tűzött ki maga elé:

magyarázatot adni és egy tézis alapköveit lefektetni arról, hogyan működik a fantasztikum a modern narratívában, és nem csupán a latin-amerikai prózában (jóllehet a főhangsúly erre esik), hanem a latin-amerikai fantasztikus irodalom (európai és angol-szász) forrásaiban is.²⁴

Rama úgy definiálja a fantasztikumot, mint „ami nem valós, ami a fantáziához tartozik”²⁵, és ezzel a definícióval olyannyira kitágítja a fogalmat, hogy az nem is korlátozódik az irodalomra: a fantázia Hegel szavaival élve „szembeszökően művészi képesség”²⁶ specifikusabb, mint a képzelet, melytől aktív jellege különbözteti meg. Logikus tehát, hogy Rama később kiterjeszti ezt a szürrealizmusra és az ultraizmusra is, aztán a fantasztikum egy olyan válfajára, melyet nem nevez meg, csupán leírja Rulfo *Pedro Páramo*-ja nyomán, majd arra, amit a *Bestiárium*ban megszólaló Cortázarra utalva „a neurózis lehetőségének valóra váltásaként”²⁷ vagy az álmok és szorongások rendszerének hétköznapiakba történő illesztéseként ragad meg, végül pedig Gabriel García Márquez mágikus realizmusára.

1970-től 2005-ig

Köztudott, hogy az 1970-es év fontos mérföldkő a témában, hiszen ekkor jelent meg Todorov *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című munkája. Ez a hevesen elutasított, lázasan támadott és kétségkívül ellentmondásoktól és egyéb problémáktól hemzsegő könyv – utóbbiak tárgyalására itt nincs mód – a felsoroltak dacára vérfrissülést hozott és meghonosította az alaposság igényét (nem kizárólag) a spanyol-amerikai tanulmányokban, hiszen akárhogy is vesszük, a maga idejében ez volt a műfaj szisztematikus leírására irányuló legkomolyabb próbálkozás. Todorov meghonosította a strukturalista nézőpontot ezen a területen, valamint teret adott egy ingadozó értékű és hasznosságú cikk- és könyvsorozatnak. Ezen tanulmányok célja, hogy megvilágítsák, miben

²⁴ Ángel RAMA: „Fantasmas, delirios y alucinaciones”, in Noé JITRIK, Ángel RAMA, Jean FRANCO (szerk.): *Actual narrativa latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, 39. o.

²⁵ Uo., 43. o.

²⁶ George Wilhelm Friedrich HEGEL: *Eszttétikai előadások I*, ford. Zoltai Dénes, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980, 286. o.

²⁷ RAMA: id. mű, 51. o.

áll a spanyol-amerikai fantasztiikum: néhány közülük pusztán rendszerezés vagy a todorovi fogalmi keret egyik változata, míg más munkákban mélyrehatóan újragondolják elméletét és további, jelentős kiegészítéseket tesznek, amelyek túlmutatnak a kontinens irodalmainak határain.

Ana María Barrenechea „Kísérlet a fantasztiikus irodalom típusainak meghatározására”²⁸ című munkája azonnali válasz Todorov könyvére, amelyben a szerző kritizálja is annak fő pontjait. Az olvasó bizonyára emlékszik, hogy a bolgár-francia teoretikus elmélete a fantasztiikus szövegre vonatkozó három feltételen nyugszik: először is a szövegnek arra kell sarkallnia az olvasót, hogy a szereplők világára valós emberek világaként tekintsen, másodsor, hogy eltöprengjen, vajon természetes vagy természetfeletti magyarázatuk van-e a felidézett eseményeknek, végezetül pedig, az olvasónak el kell hessegetnie a mű allegorikus és poétikus értelmezéseit.²⁹ Első körben, amikor látszólag ízekre szedi és határozottan elutasítja Todorov elméletét, az argentin kutató ekképp összegzi álláspontját: nem hiszi, hogy szembenállás lenne fantasztiikum és költészet vagy allegória között, hiszen ezek nem zárják ki egymást, és a fantasztiikum meghatározásaihoz javasolja

egy három kategóriából álló, két paraméter alapján működő rendszer felállítását [...], mely paraméterek a következők: az abnormális, természetellenes vagy irreális események, és ezek ellenkezőinek implicit vagy explicit jelenléte; valamint az ebből fakadó ellentét problematizált vagy nem problematizált kezelése.³⁰

Az új sémából következik, hogy amikor problematizált ellentét áll fenn abnormális és normális között, az általa 1972-ben fantasztiikusnak nevezett almfajba tartozó művel állunk szemben – ezt a jelen kötet számára javított verzióban nem műfajnak, hanem diskurzustípusnak, kategóriának vagy egyszerűen fogalomnak tartja. Amikor ez az ellentét nem problematizálódik, csodás szöveggel van dolgunk. Amikor pedig nincs is ellentét, hanem csupán az abnormális van jelen, akkor a szöveg a lehetséges kategóriájába esik – ezt az elnevezést a realizmus fogalmának elégtelen volta miatt használja, hiszen utóbbi nem öleli fel, többek között, az idealista és a naturalista regényt. Az új definíció szerint tehát a fantasztiikus irodalom problémaként mutat be abnormális, természetellenes vagy irreális eseményeket, és szembeállítja őket valós, normális és természetes eseményekkel. Másodízben, immáron mélyebbre hatolva, Barrenechea bővebben kifejti néhány korábban megfogalmazott alapvetését. És innentől jobban kikristályosodik, mit fogad el Todorov művéből és mit nem. Összességében elfogadja a három feltételt, de módosítja,

²⁸ Zombory Gabriella fordítása, ld. jelen kötet 63–74. o.

²⁹ TODOROV, id. mű, 37–38. o.

³⁰ BARRENECHEA, id. mű, 64. o.

eredeti hierarchiájukból kiragadja, és új hierarchiába rendezi őket. Két világ létezik, ezek azonban nem a valós és természetfeletti, hanem az általánosabb normális és abnormális kategóriacímkeket viselik; a tétovázás megjelenhet, de nem releváns tulajdonság. Releváns azonban a típusos problematizálás, ami az ábrázolt tétovázástól eltérően *in praesentia* és *in absentia* is létezhet. Ami az olvasatokat illeti, javaslata szerint a költészetet nem-ábrázoló irodalomnak, az allegóriát pedig tropikus jelentésű irodalomnak kellene nevezni. Ezáltal jóval nagyobb mennyiségű és számottevően sokfélebb természetű szöveg tekinthető fantasztikusnak.

A témáról szóló második elméleti munkája egy 1979-ben megtartott előadás, amelyben Barrenechea pontosít, jobban definiál és elmélyít az első cikkben bevezetett fogalmak közül néhányat, úgy mint a normális és az abnormális kategóriáját és problematikus jellegét a hely és az idő³¹ által befolyásolt kulturális kódok függvényében. A nézőpontja fokozatosan mozdul el az általa később elméleti poétikának nevezett perspektívából a történeti poétika felé. Ebben helyet kapnak olyan latin-amerikai szövegek, amelyekben, véleménye szerint, módosult – meggyengült vagy megsemmisült – a normális/abnormális szembenállás jelenléte. Néhány XX. századi mű kapcsán megfigyeli, hogy egyre „felesleges[ebb]nek tűnik feltenni a kérdést, hogy milyen kulturális modell szerint választjuk ki az abnormálist és a normálist ábrázoló eseményeket”³². Következésképpen abszurd és mágikus realista szövegeket is bevon az elemzett művek körébe, kiindulópontjának koherenciája ezzel megtörik, elmélete pedig olyan irányba sodródik, amelyet már nem szükséges a fantasztikus irodalom fogalmán belül magyarázni, hiszen másként, más elvek szerint működik.

„El género fantástico entre los códigos y los contextos” (1991) című tanulmánya, bár célja szintén az átvilágítás, a tisztázás és a helyesbítés, nem olyan meggyőző munka, mint az előbbi szövegei. A szerző alapvető célkitűzése kettős: egyrészt a fantasztikus irodalom státuszával kapcsolatos kérdéseket feszeget a legkiemelkedőbb kutatók korábban kifejtett meglátásainak tükrében, másrészt – szokatlan és ugyanakkor példaértékű önkritikát gyakorolva (és amint láttuk, ezt a szerző a későbbiekben is követte) – áttekinti, miként viszonyul ő maga az említett meglátásokhoz. A kiosztott státuszok közül Barrenechea egy olyat választ, ami keresztülszeli az 1972-es formális műfajfogalmat: diskurzustípus, bár hozzáteszi, hogy ez az átfogó alternatíva nem nyer megerősítést „az intellektuális síkon végbement viselkedés-fejlődés” által.³³ Ezért látszólag el is veti.

³¹ Ana María BARRENECHEA: „A fantasztikus irodalom: a szociokulturális kódok funkciója”, ford. Miklós Laura, ld. jelen kötet, 75–84. o.

³² Uo., 81. o.

³³ Ana María BARRENECHEA: „El género fantástico entre los códigos y los contextos”, in Enriqueta MORILLAS VENTURA (szerk.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario – Siruela, 1991, 80. o.

Másrészt, és a Todorov által vizsgált, elméleti és történeti műfajok közti ellentétnek visszhangot adva, kétarcúként határozza meg (olyanként, mint amilyen Janus isten): függ a normális/abnormális dichotómiától, de épp úgy a szociokulturális kódoktól is.

Barrenechea legjelentősebb eredménye – és most ne részletezzük, hogy miképpen dolgozta át a szerző eredeti nézőpontját, ezen most a többi esethez hasonlóan nincs lehetőségem elidőzni – látszólag két alappilléren nyugszik: egyrészt a merev és gyakorta haszontalan természetes/természetfeletti szembenállást a normális/abnormális opozícióra váltja, amely révén jóval rugalmasabb az egymással összefüggő események szövevénye a fantasztikus fikciókban; másrészt az opozíció tagjai között keletkező konfliktust lényegi sajátosságként kezeli. Ezt tartja ő a fantasztikum atemporális vagy elméleti definíciójának. Több jelentős horderejű tanulmány, jelesül Reisznek és Camprának a továbbiakban kommentált munkái, elismeri és vizsgálja az említett problematizáltságot. Ilyen és hasonló megkülönböztetések révén Barrenechea fogalma módfelett alkalmas, méghozzá nemcsak a spanyol-amerikai, hanem más kultúrákban született fantasztikus szövegek elemzésére is – ami persze gyümölcsözőbb vállalkozás, mint a szükséges, ámbar gyakran terméketlen kategorizálás.

A perui Harry Belevan *Teoría de lo fantástico* (1976) című munkája egy nagyratörőbb, ámbar tudtommal félbehagyott vállalkozás első részeként készült. Tanulmányának célja a fantasztikus irodalom „kórképének” felállítása, hosszú távon pedig „a fantasztikum egy általános normarendszerének”³⁴ kidolgozása. A két fogalom – a fantasztikum és a hozzá tartozó irodalom – itt általában különve szerepel. Belevan azt keresi, amit „fantasztikus episztémének nevezhetnénk”³⁵, „inkább az oksági eredőt, mint a hatást, inkább a redukálhatatlanságát, mint alakjait; inkább a szellemet, mint a szöveget; egy szóban összegezve, [...] az irodalmi fantasztikum alkotó ontoszat”³⁶ vagy amit – egy némileg furcsa etimológiával élve – a fogalom „episztéméjeként” vagy lényegként határoz meg.³⁷ „A fantasztikumot – mondja Belevan – nem is számaként, mint inkább szignaletikaként értjük”³⁸, hisz’ csupán jeleket és tüneteket sugároz, ám nélkülözi a szemantikai szerveződést. Ez a szignaletika pedig egy „fantasztikus szétírást”³⁹ alkot, ami a legközelebb áll egy irodalmi művelet kézzel fogható képzetéhez, jóllehet nem azonosítható egyetlen konkrét

³⁴ HARRY BELEVAN: *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Barcelona, Anagrama, 1976, 11. o.

³⁵ Uo., 13. o.

³⁶ Uo.

³⁷ A következő állításra utalok: „Az *episztémé* szó a görög eredetű γνῶσις (gnosis) szó, valamint az értekezést jelentő λόγος (diskurzus) etimológiai tövének keresztezése révén jött létre”, uo., 8. lábjegyzet, 26. o. Mivel azonban a szóban forgó etimológiai tő nem más, mint a *log* morféma, jogosan merül fel a kérdés, vajon miként keletkezett az *episztémé* a *gnosis* és a *logos* ötvözéséből.

³⁸ Uo., 25. o.

³⁹ Uo., 26. o.

megnyilvánulással sem: „egy sajátos egyensúly írás és a környezet leírása között”⁴⁰. Ahogy Belevan kifejti, a fogalom forrása az *Unheimliche* freudi újragondolásában keresendő. Ahhoz azonban, hogy a következőkben idézett formáját elnyerje, egy drasztikus metamorfózison kellett átesnie: „*unheimliche* alatt *sensu lato* azt értjük, amikor valami *egyszerre* jelöl egy szöveget és egy fogalmat (egy forma és egy tartalom; egy jelentés és egy jel; egy írás és egy leírás: egy szétírás)”⁴¹. Freud olvasatában az *Unheimliche*, aminek az irodalmi művekben mindig vannak jellegzetes vonásai, a szorongás vagy az elfojtott érzelmi impulzusok vissza-visszatérő formáinak egyike; márpedig ha lényege ebben áll, akkor az *Unheimliche* „egy, a lelki élet számára ismert jelenség, amely csak az elfojtás folyamatában távolodott el”⁴².

Másrészt Belevan elvet gyakorlatilag minden eszmefuttatást, amely az *unheimlich* és *heimlich* jelentésmezőjével, más nyelveken létező ekvivalenseivel és az általuk leírható helyzetekkel kapcsolatos, de éppúgy magát az esszét is, amelyet „puszta nyelvteni mintaként”⁴³ fog fel, mely hátráltatja „a fogalom keresését”⁴⁴. Ehelyett egy olyan mondat mellett teszi le a voksát, melyben Freud a maga módján összegez egy cikket, amit korábban ugyanerről a témáról írt Ernst Jentsch (talán nem az a fantasztikus lény, aki a következő idézetben megjelenik):

Paradox módon, a Freud által briliáns tanulmányában kibontott fogalom hozzávetőleges vázlatát egy olyan forrásban találjuk, melyet Freud annak megalapozatlanságára hivatkozva becsmérelt. Freud Ernst Jentsch [...] egyik munkáját idézi, amelyben a szerző [ti. „amaz” vagy „az első”] azt mondja: „a kísérteties érzés kialakulásának legfontosabb feltétele az intellektuális bizonytalanság”.⁴⁵

A terminusnak és francia változatának (*l'inquiétante étrangeté*) legmegfelelőbb fordítása tehát a „szokatlan kétértelműség”, és „ez az *unheimliche* pedig [...] amolyan »önmagát kifejező« fogalom válik”⁴⁶, ami azon túl, hogy tautologikus, Belevan szavaival élve kimondhatatlan is.

⁴⁰ BELEVAN, id. mű, 79. o.

⁴¹ Uo., 86–87. o.; ebben az idézetben, akárcsak a többiben, az aláhúzások és kiemelések természetesen Harry Belevantól származnak; a helyesírás és a központozás szintén az eredetit tükrözi.

⁴² Sigmund FREUD: „A kísérteties”, ford. Bókay Antal és Erős Ferenc, in BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Budapest, Filum, 1998, 74. o.

⁴³ BELEVAN, id. mű, 87–88. o.

⁴⁴ Uo., 88. o.

⁴⁵ Uo. A Freud-idézetet ld. FREUD, id. mű, 66. o.

⁴⁶ BELEVAN, id. mű, 89. o.

A tünet, végső soron, a „szövegbeli kisiklások” („spekulatív szavak” vagy „jelentésgazdag poliszémiák”⁴⁷) és egy – Friedrich Engels definíciója szerint – dialektikai konfliktus részleges egymásra helyeződése révén jelentkezik. A szóban forgó konfliktust az írás túlburjánzása vagy „elbotrányosodása” illusztrálja, ami Roger Caillois fantaszitikumról vallott nézetét idézi. És ez az első lépés a fogalom leírása felé, amely a továbbiakban magában foglalja az „olvasó provokálását”, az intuíciót és a műfajt, s még megannyi más részleges átfedést. Végül pedig a fantasztiкус „episztémé” úgy definiálható, mint „amolyan felforgató elem, ami egyfajta rövidzárlatként jelentkezik az olvasó és a szöveg között”⁴⁸.

A szóban forgó könyv szerzője elégedetlenséggel tekint a fantasztiкус irodalmat tanulmányozó valamennyi szerzőre – kivéve talán és egyelőre Irène Bessière-t –: egy részüket nyilvánvaló lenézéssel, másokat nem túl meggyőző érvek mentén vet el.⁴⁹ Az ő elmélete is hasonló elégedetlenséget kelt. Célja egy lényeg meghatározása. Ha azonban eltekintünk attól, hogy a lényeg megragadása – bármilyen kulturális, történelmi vagy textuális vonatkozástól függetlenül – szükségesnek vagy lehetségesnek tűnik, egyáltalán nem jutunk közelebb hozzá. A szerző állítása szerint a fantasztiкус nem lehet nyelvezet, mert az imaginárius világhoz tartozik, azaz jel vagy szimbólum, márpedig ezeknek nincs referenciájuk, azaz nem a-másik-helyett-ezt, hanem ezt-és-a-másikat jelentik.⁵⁰ Mukařovský azonban már 1934-ben felhívta a figyelmet valami nagyon hasonlóra a művészeti alkotással, illetve a valósággal kapcsolatban, amelyet helyettesítene, ha elfogadnánk jel voltát.⁵¹ Így tehát ez nem definíciója sem a fantasztiкус irodalomnak, sem magának a fantasztiкусnak, csupán egy szemiológiai általánosság, amely 1976-ban már régóta közhely volt.

Az ún. „szövegbeli kisiklások” szembenállnak a rendes vagy egyértelmű nyelvezettel, a hétköznapi kommunikáció nyelvével vagy a „héglei kereskedelem nyelvével”⁵². Mivel a fantasztiкус mindig egy sajátos, öngeneráló nyelvezetből indul ki, célszerű megkülönböztetni egymástól „a heglei »Umgangssprache«-t, ami akár minden irodalmi forma nyelvezete is lehetne, illetve az egyedi fantasztiкус nyelvezetet vagy írást”⁵³.

⁴⁷ Uo., 31. o.

⁴⁸ Uo., 113. o.

⁴⁹ Csak olyan műveket tanulmányoz, „amelyek a témában született igazi értekezéseknek tekinthetők”, ezt olvasva pedig felmerül bennem a kérdés, vajon mennyivel jobban tesz eleget a követelménynek „az esszé, amelyet Marcel Brion »Előszó«-ként írt egy festménykiállítás katalógusához” (BELEVAN, id. mű, 66. o.), mint például Ana María Barrenechea már említett 1972-es cikke.

⁵⁰ BELEVAN, id. mű, 27. o.

⁵¹ Jan MUKAŘOVSKÝ: „A művészet mint szemiológiai tény”, ford. Bojtár Endre, *Helikon Világirodalmi Figyelő*, XIX. évf., 2–3. szám, 1973, 339. o.

⁵² BELEVAN, id. mű, 31. o.

⁵³ Uo., 35. o.

De ha eltekintünk a német szó nemének téves jelölésétől⁵⁴ és az ellentmondástól, hogy nyelvezet-e vagy sem a fantasztikum, egy további általánosítással állunk szemben, amely szintén nem tudja tárgyát meghatározni: amennyiben egyetértünk azzal a feltételezéssel, mely szerint a fantasztikumot egy „szövegbeli kisiklásokból” vagy a nyelvi poliszémiából eredeztethető írás határozza meg, minden irodalmi, sőt, számos nem-irodalmi forma egy nagyon hasonló öngeneráló mechanizmusra épülne. A poliszémia, amint ismeretes, a nyelvi jelre általában jellemző, az irodalmi nyelvben pedig még hangsúlyosabban jelentkezik.

Ha még közelebbről szemléljük, Belevan saját állítása szerint átveszi Freudtól az *Unheimliche* fogalmát. Azonban nemcsak hogy nincs felismerhető kapcsolat a szóban forgó esszé és az ő értelmezése között, hanem valójában egy jentschi fogalomnak egy olyan verzióját veszi át az esszéből, amelyet Freud elégtelennek vélt és igyekezett túlhaladni: „Könnyen megállapíthatjuk, hogy ez a meghatározás nem kielégítő, éppen ezért megkíséreljük, hogy a kísértetiesnek az ismeretlennel történő azonosításán túllépjünk”⁵⁵ – mondja Freud a mondatról, melyet Belevan franciából fordít spanyolra. Miért nem olvassuk akkor egyenesen Jentsch tanulmányát?

De ha most el is tekintünk számos, taglalásra érdemtelen ellentmondástól és részletbeli tévesztéstől, mi értelme lehet annak, hogy egy lényeg felderítését tűzi ki céljaként, majd végül azt állítja, hogy a fantasztikum egy rövidzárlat az olvasó és a szöveg között? A hagyománykövető teoretikusok és kritikusok legalább vigasztalóan kínáltak egy témacsokrot vagy néhány használható fogalmat. Ilyen könyvet kézbe véve azonban nem egyszerű lelkesedni⁵⁶ – „a fantasztikum egy általános normarendszerének” jövőbeli képe inkább súlyként nehezedik ránk.

Susana Reisz eredetileg cikk formájában, „Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria” (1979) címen megjelent, majd kiváló, *Teoría literaria* című munkájába beépített írásában először az irodalmi fikciók átfogó, a fiktív szövegek tágabb halmazába illeszkedő leírását adja, majd paradigmaként vizsgálja a szóban forgó műfajt. Reisz közvetlenül Barrenechea munkájára támaszkodik (neki is ajánlja tanulmányát): átveszi tőle azt a kérdésfelvetést, hogy vajon – explicit vagy implicit módon – vitatható-e vagy sem, hogy a fiktív világon belül különböző világok léteznek egymás mellett, ezért az említett felvetést a fiktív irodalmi művek osztályozási rendszerébe iktatja. De távolabbról Todorov munkájára is épít, akinek műve megítélése szerint „éppúgy

⁵⁴ Belevan tévesen használja spanyolul a hímnemű névelőt a nőnemű fogalom előtt. – *A ford.*

⁵⁵ FREUD, id. mű, 66. o.; Hoffmann „A homokember” című novellájának (melyet Jentsch is felhasznál) olvasatát befejezve Freud nyomatékosabban fogalmaz: „az intellektuális bizonytalanság Jentsch-féle értelmezésének nincs köze e hatáshoz” (uo., 69. o.).

⁵⁶ Vö., pl. Isabel R. VERGARA: „Harry Belevan: la poética de la literatura fantástica”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2. szám, 1995, 237. o.

bővelkedik frappáns sugallatokban, mint nem eléggé vagy nem megfelelően megalapozott állításokban”⁵⁷. Figyelembe veszi még Irène Bessière *Le récit fantastique* (1974) című írásának alapvetéseit, valamint a klasszikus görög poétika számos elemét is.

Mivel a fantasztikus fikciók a valóságképzet kétségbe vonásán alapulnak, a szerző arra is kiterjeszti figyelmét, hogy ezek milyen kulturális közegben születnek. Ahogy köztudott, a fantasztikus irodalom Európában jelent meg mintegy ellensúlyozandó azt a drasztikus szakadást, amelyet a felvilágosult gondolkodás eredményezett a természetes és a természetfeletti között. Ez a hasadás és ez a pillanat együttesen alkotja azt a kognitív sémát, amelyen a műfaj által megkérdőjelezett valóságképzet alapul. A fantasztikum tehát „két, egymást kölcsönösen kizáró szféra egymás mellett élése és konfrontálódása”⁵⁸ révén születik, amelyeket itt lehetségesnek és lehetetlennek nevezhetünk. A korábbi – európai vagy máshonnan származó – teoretikusok többségétől eltérően Reisz pontosan leírja a „másságnak” azt a fajtáját, ami a lehetetlen nevet viseli, ezáltal műfajfogalmát sokkal precízebben tudja körvonalaítani. A lehetetlen két feltételhez kötött: a) ellentmondásban áll az oksági kontextust alkotó logikai, természeti, társadalmi, pszichikai stb. törvényekkel, melyeken egy, a felvilágosult racionalizmus által fémjelzett kulturális közösség tagjainak cselekvései alapulnak; b) nem lehet a domináns teológiai rendszerek és vallási hiedelmek által meghatározott feltételezett valószerűsége – arisztotelészi fogalom, melyet a szerző felújít – redukálni, vagyis nem lehet beskatulyázni a természetfeletti a mindennapi életben megmutatkozó megnyilvánulási formáiba. Ha jelen is van a félelem-effektus, következmény csupán, amely a freudi *Unheimliche*-hez hasonlítható. Végezetül, a fantasztikus poétika kétféle szándékos – tehát a [fel]adónak tulajdonítható – módosítását fogadja el, amelyek egy problematizált együttélést eredményeznek: azt, amelyet Todorov a kétértelmű nézőpont eseteként kanonizál, illetve azt, amely elismeri a lehetetlen esemény tényleges megtörténését – az utóbbit Kafka *Az átváltozás* című művével példázza. Ekképpen az ilyen természetű elbeszélések, melyekre a todorovi elmélet nem nyújt kielégítő magyarázatot, meggyőző módon tagozódnak be egy olyan fikciótípusba, amelybe szemmel láthatóan jól illeszkednek.

Rosalba Campa „A fantasztikum mint a határátlépés izotópiája”⁵⁹ [1981] című tanulmányában abból a kontrasztfogalomból indul ki, melyet Barrenechea problematizált, de Todorov éppenhogy csak érintett. Ezt követően az összeütközést, a természetes rend felforgatását nevezi meg a fantasztikus szövegek legfőbb ismertetőjegyeként, majd munkájában egy koherens és kimerítő műfajleírást ad. Meglátása szerint

⁵⁷ Susana REISZ: „Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, *Lexis*, 3. szám, 1979, 144. o.

⁵⁸ Uo., 145. o.

⁵⁹ Vágó Noémi Lujza fordítása, ld. jelen kötet, 141–169. o.

valószínűleg minden narratív szöveg alapvető dinamikája a két rend konfliktusára épül, és a szövegek értelemszerűen valamely rend győzelmével érnek véget.

Miközben azonban a szövegekről általában elmondható, hogy a két rendet elválasztó határt természetéből adódóan át lehet lépni (ez a határ lehet például társadalmi, erkölcsi, ideológiai stb.), a fantasztikum esetében az ütközés két összeegyeztethetetlen rend között történik; közöttük nem létezik semmiféle lehetséges folytatóság, következésképpen nem kellene sem harcnak, sem győzelemnek lennie. Ebben az esetben a két rend találkozása teljes határszegést eredményez, és ez csakis megbotránkozást válthat ki az olvasóból.⁶⁰

A határátlépés a szemantikai szinten úgy nyilvánul meg, mint két, lehetséges érintkezési pontokkal nem rendelkező A és B szféra részleges vagy teljes, avagy pillanatnyi vagy végleges egymásra helyeződése. Ez az egymásra helyeződés egy új tematikus osztályozást tesz lehetővé, amely eredeti formájában három kategóriára vagy szembenállási tengelyre (konkrét/absztrakt; élő/élettelen; én/másik, jelen/múlt/jövő, itt/ott) épül, és amely a tanulmány itt utánközölt, frissített változatában már egy precízebben kidolgozott, csupán két tengely köré szerveződő verziójában szerepel: az átdolgozott osztályozást az állítmányi kategóriák (azon belül a konkrét/absztrakt, élő/élettelen és emberi/nem-emberi szembenállások) és az alanyi kategóriák (azon belül az én/másik, most/múlt és/vagy jövő és itt/ott szembenállások) működtetik. Szintaktikai szinten a határátlépés mint a kezdeti egyensúlyhelyzet végleges, vissza nem fordítható megtörése jelentkezik; a diskurzus szintjén pedig egy erősen konnotált melléknevesülés, illetve a poliszémiának egy Todorov által korábban már leírt fajtája figyelhető meg, amely egy szó legalább kétszeres, nem azonnali, hanem az olvasás időbeliségének függvényében megvalósuló felfejtésén alapul.

Mindezen jellemzők alapján Campra felveti, hogy a határátlépés – az eredeti, greimasi fogalomtól eltérően – nem pusztán szemantikai természetű izotópia, hanem az alapvetően strukturalista szemléletű szövegírás minden szintjére értendő. Hangsúlyozandó, hogy Campra munkája azért tekinthető újabb mérföldkönek – és nem csak a spanyol-amerikai tanulmányok terén –, mivel egyetlen elvet ragad meg és ennek működését bizonyítja a szöveg három, de különösen a szintaxis szintjén, ami igen meghatározó lehet egy narratív műfaj esetén, és amelyet paradox módon még az a Todorov is erősen elhanyagol, aki a hangsúlyt pusztán az olvasás idejére korlátozza. Campra további elméleti cikkei közül, melyek többek között a valószerűséggel és az elbeszélés szintaxisával foglalkoznak, említésre érdemesek még a *Fantástico y sintaxis*

⁶⁰ CAMPRA, id. mű, 145–146. o.

narrativa (1985) és a „Los silencios del texto en la literatura fantástica” (1991) című írások. Ezek, akárcsak az „Il fantastico...” című és további tanulmányai, szintén bekeverültek a *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura* (2000) című könyvébe.

Flora Botton Burlá *Los juegos fantásticos* (1983) című munkája, bár számos rokon vonást mutat Todorov elméletével, olyan újdonságokat is felvet, mint az az elgondolás, mely szerint a valódi végkifejlet nélküli lezárás a műfajba tartozó szövegek egyik szerkezeti sajátosságának tekinthető: „elmondható, hogy egy fantasztikus novella »fantasztikusságát« az határozza meg, hogy milyen mértékben hiányzik belőle a megoldás”⁶¹. Megfogalmazza a fantasztikumnak szabályszerűségként történő felfogását – a gondolatot Todorovnak Witold Ostrowski egyik sémáját bemutató írásából meríti –, valamint felállít egy tipológiát, amely Borges tematikus osztályozásaira emlékeztet és négy játékfajtából áll – ennek révén kifejezésre juttat egy fontos jellemzőt, a fantasztikus szöveg játékszerű természetét –: játékok az idővel, a térrel, a személyiséggel és az anyaggal.

Az *En busca del unicornio* (1983) a legteljesebb bemutatása annak a nagy hatású elméletnek, melyet kidolgozója, Jaime Alazraki a „¿Qué es lo neofantástico?” (1990) című, olasz nyelven „Il fantastico e il neofantastico” címen megjelent cikkbe belesűrített, és melyet egy Olaszországban frissen megjelent irodalomtörténet egyik fejezetének bevezetéseként is közreadott.⁶² Az említett kritikus szerint új műfajról van szó – ez nevéből is kiderül –, amely a XX. században keletkezett és ismeretelméleti alternatívát kínál a nyugati művészeteknek az évszázadokig biztos alapokon álló görög racionalizmustól örökölt, ám a XX. századra már erodálódó világnézetre. Teszi mindezt egy olyan újfajta koncepció felbukkanásakor, amelyet a meghatározatlanság és a kétértelműség jellemez, és amely – Eco szavaival élve – a „nyitott mű” fogalmával írható le. Legrangosabb képviselői Kafkától *Az átváltozás*, valamint Borges és Cortázar novellái. Ezzel a fogalommal Alazraki eloszlatja azt a homályos képzetet, amely révén tetszőleges korszakban keletkezett művek válhatnak egy feltételezett fantasztikus korpusz részévé, és egyúttal elmarasztalja az akkor létező legtöbb elmélet kidolgozóját, amiért elméletüket a félelemeffektusra alapozták: „a műfaj megkülönböztető jegye, és ebben mind egyetérteni látszanak, a félelemet vagy borzongást kiváltó hatásában rejlik”⁶³. Felvetésében tehát körvonalazza az új műfaj poétikáját, illetve konkrétan, a francia strukturalizmust követve leírja annak szintaxisát úgy, hogy elkerüli „üzenetek” vagy

⁶¹ Flora BOTTON BURLÁ: *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, 41. o.

⁶² Jaime ALAZRAKI: „La narrativa fantástica”, ford. D. Sacchi, in Darrio PUCCINI, Saúl YURKIEVICH (szerk.): *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, Torino, UTET, 2000, 2. kötet, 558–590. o.; a részlet, melyre hivatkozom, a főszövegben az 558–567. oldalakon, illetve a 588–589. oldalakon lévő 29. lábjegyzetben található.

⁶³ Jaime ALAZRAKI: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983, 18. o.; kiemelés az eredetiben.

„jelentések” értelmezését vagy tanulmányozását, és eltörli a félelmet mint alapvető vagy jelen lévő sajátosságot.

A szerző emlékezteti az olvasót, hogy az anakoluton olyan retorikai alakzat, amely megtöri a diskurzus normális rendjét, és meglepetést vált ki, ugyanakkor expresszív szándékokat is hordoz. A fantasztikum – ezalatt gyakorlatilag hagyományos vagy „rég”i” válfaját értsük, bár a kritikus ezt nem egyértelműsíti – anakolutonként működik azért, hogy a valóság (célszerű lenne idézőjelbe tenni a szót) rendjét megtöri vagy megtagadja, esetleg ellentmondásba kerül vele, a meglepetés ekvivalensét, vagyis félelmet vált ki; esetenként pedig olyan illogikus utakon közelít a valósághoz, mint például az örület. Ezek a szintaktikai és szemantikai funkciói. A hagyományos műfajjal szemben az új ennek az alakzatnak mintegy lecsupaszított, „hiányos” változatának tekinthető:

Amikor a neofantasztikumba lépünk, az előbbi funkció megszűnik létezni. Az új fantasztikum nem törekszik a félelem révén megrázni az olvasót, nem célja megboroztatni egy sérthetetlen rend felforgatásával. A felforgatás itt része egy új rendnek, melyet a szerző fel akar fedni vagy meg akar érteni, de milyen nyelvtanból kiindulva? És milyen törvények szerint? A válasz azokban a metaforákban rejlik, melyekkel a fantasztikum szembesít bennünket.⁶⁴

A metaforát a szerző nietzschei értelemben kezeli, vagyis olyan képként, „amely túlmutat az okságon alapuló logikán, és egy kétértelműségre, határozatlanságra épülő logikát állít fel”⁶⁵. Ennek megfelelően a neofantasztikum összetettebb és áthatolhatatlanabb kód, mint a realista (vagy mint a XIX. századi fantasztikum?), azaz egy kód, amely olyan jelentések kifejezésére is alkalmas, melyekre a realista nem, emellett pedig végleg maga mögött hagyja a rendkívüli lényeket és csak az emberre, illetve annak evilágbeli helyzetére fókuszál. Párhuzamot mutat a nem-euklidészi geometriával, mivel ahogy ez utóbbi magában foglalja az euklidészi és egyidejűleg magasabb rendű nála, a neofantasztikum szintén magában foglalja a hagyományos fantasztikumot és egyúttal meg is haladja: tehát magasabb rendű forma. Egyúttal feltételezi az egymással kapcsolatban álló világok közti ellentét felszámolását – ami a narratív jelleg egyik alappillére –, következésképp lírai jegyeket is hordozhat.

A neofantasztikus műfaj elsődleges szintaktikai vonása, hogy egy kezdeti, narratív egységekből felépülő zárt rendet áthelyez, megtör vagy lerombol egy új, analóg felépítésű és nyitott rend. Cortázar *Bestiárium*ának novelláiban, melyek az elemzés tárgyát

⁶⁴ ALAZRAKI, En busca del unicornio, 35. o.

⁶⁵ Uo.

képezik, a rendek a következők: a ház tere és a testvérek élete, illetve az utca tere („Az elfoglalt ház”); a Suipacha utcai lakás tere és az öngyilkosság („Levél egy Párizsban tartózkodó kisasszonynak”); a nyustirucák⁶⁶ udvara és a ház („Fejgörcs”), stb. Az említett törés azonban nem egy feszültségkeltő fokozás után, a szöveg végén következik be, hanem a szöveg elején, teljes természetességgel. Egy fantasztiкус elem váltja ki, amely az említett szövegek tükrében lehet valami zaj, néhány nyúl vagy akár a rejtélyes nyustirucák. Néhányan ezek közül, mint pl. a nyulak, önmagukban még nem fantasztiкусak; az addig nem szembeállított entitások társítása révén öltönek fantasztiкус jelleget. Ezért áll olyan közel az új műfaj a szürrealizmushoz – ez valószínűleg leginkább Cortázar életművére igaz.

Az *En busca del unicornio* egyik legvitathatóbb pontja épp a szóban forgó mű elemzése. Ha azonban ezen a ponton elidőznénk, az szükségessé tenné, hogy a cortázari kritika kérdéseiben is elmélyedjünk, így tehát kénytelenek vagyunk az elmélet legáltalánosabb jellemzőire fókuszálni. Nem csupán Alazraki hívta fel a figyelmet arra, hogy szükség volna egy olyan terminusra, amely címkéje lehetne egy sor a hagyományos fantasztiкус leírásaiba nem igazán illeszkedő szövegnek. Láttuk, hogy Bioy Casares elhatárolta Borges metafizikai fikcióit más fikcióktól, mert másfajta félelmet keltenek. Italo Calvino is megkülönböztette a XIX. századi, jobbára látnoki fantasztiкусot az inkább a XX. századra jellemző „mentális”, „absztrakt”, „pszichológiai” vagy introspektív fantasztiкусtól.⁶⁷ Rosalba Campa különválasztotta a XIX. századra jellemző, a „szemantikai szint fantasztiкусát” és „a diskurzus fantasztiкусát”,⁶⁸ amely a XX. század sajátja. Fontos, hogy valamilyen szinten pontos, legalábbis működőképes fogalmakat találjunk. Azonban mind az új terminusok megalkotásával járó elutasítások, mind a tulajdonságok leírása olyan gondosságot igényelnek, amelyek a szóban forgó könyvben nem mindenhol vannak jelen.

Alazraki gyorsan előhoz néhány elméletet azért, hogy igazolja: közös bennük a félelemkeltő képesség. Tudjuk, hogy egyikük sem teljesen kielégítő, mégsem lehet mind egyiküket leszűkíteni arra a néhány elemre, amelyeket Alazraki felsorol. Igaz, hogy a félelem(keltés) perdöntő tényező, de nem ez az egyetlen. Castex teljes elméletét vázolja az igen terjedelmes, javarészt historiográfiai jellegű tanulmányban, amelyet ritkán vesznek számításba. Akik a művet idézik, általában csak az első oldalakra hivatkoznak, ezáltal elkerüli figyelmüket az ingadozás, a kevertműfaj-jelleg és az irracionális

⁶⁶ Az eredetiben „mancuspías”. Magyar fordítását Székács Vera készítette. Julio CORTÁZAR: „Fejgörcs”, in Uő: *Játékok*, Budapest, L’Harmattan, 2005, 122–135. o. – *A ford.*

⁶⁷ Italo CALVINO: „Introducción”, in Uő (szerk.): *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, Madrid, Siruela, 1987, 1. kötet, 15–16. o.; ld. még „La literatura fantástica y las letras italianas” című előadását, in Jorge Luis BORGES et alii (szerk.): *La literatura fantástica*, Madrid, Siruela, 1985, 39–56. o. (különösen a 48–52. oldalak).

⁶⁸ CAMPA, id. mű, 167. o.

jelenléte, melyekről néhány oldallal később esik szó.⁶⁹ Vax elmélete jóval meghaladja azt, ami a *¿Que sais-je?* vázlatos opuszkulumban olvasható; egy másik könyve, a *La séduction de l'étrange* (1965) mélyrehatóan vizsgálja a félelem pszichológiai vagy belső formáit. És Todorovét sem lehet egyetlen mondatban összefoglalni. Alazraki mindezt már a legelején elismeri; ám miután elveti két ismertetőjegy általános jellegét, a harmadik, vagyis a „sajátos hatás” kapcsán a következőképpen összegez: „Todorov tehát újra a félelmet, az elborzadást jelöli meg a fantasztikus műfaj egyedüli megkülönböztető jegyeként”⁷⁰. Nem cáfolja azonban az implicit olvasó bizonytalankodásának szerepét, ami az elmélet egyik alappillére – függetlenül attól, hogy az ember egyetért vele vagy sem. Alazraki viszont Todorov művének a végén található szintézisből indul ki, de nem veszi észre, hogy rossz szintézisről van szó – hiába írta a szerző maga. Bármely olvasó megállapítja, hogy ennek az áttekintésének nem sok köze van a mű fő fejezeteiben bemutatott okfejtés menetéhez, sőt, az alapfelvetéséhez sem.

Ugyanakkor feltűnő – és nem csupán Alazraki esetében – a félelem, az elborzadás mindenestől való elutasítása, mintha nem hatás, hanem érték kategória volna. Megértem, hogy elítélik a félelemkeltés már kifáradt vagy közönséges módozatait, és hogy igyekeznek a fantasztikumnak a félelmen túlmutató meghatározását adni. A félelem azonban minden formájában és mértékében csupán egy hatás, és előremutatóbb lenne, ha nem pusztán a silány minőség jelének tartanák, hanem a tanulmányok inkább a félelemkeltés mechanizmusára, a hatást létrehozó szövegstratégiákra vagy a csíráit hordozó textuális instanciákra fókuszálnának. Ebben az értelemben Cortáznak a fantasztikus irodalomról vallott elképzelése, melyhez Alazraki visszatért, megmagyarázhatatlanul korlátozott: csak az angol és észak-amerikai irodalmat veszi számításba, és olyan elemekre szorítkozik, mint „a gótikus irodalomra jellemző előzetes intő jelek, *ad hoc* színterek és hozzá illő környezetek”⁷¹, szellemek, farkasemberek és vámpírok.⁷² És bár az ő esetében nem volt olyan megmagyarázhatatlan, hiszen explicit módon, feketén-fehéren beszélt, saját olvasói és nem kritikusai tapasztalatából kiindulva, azért, hogy poétikájának újszerűségét kidomborítsa. Az már azonban megmagyarázhatatlan,

⁶⁹ Utóbbi elemről ld. az illuminátusok (Emanuel Swedenborg, Martinez de Pasqually és Claude de Saint Martin) és az őket népszerűsítő munkáiról szóló tanulmányt, in Pierre-George CASTEX: *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, 13–24. o.; amit Todorov „tétovázásnak” (*hésitation*) nevez, vö. az emberi és természetfeletti lehetőségek közti ingadozással, melyre Castex Jacques Cazotte *Le Diable amoureux* című művének számos eseménye kapcsán rámutat, és amely a fantasztikust igazi „kevert műfajjá” (*genre mixte*) teszi (uo., 35. o.).

⁷⁰ ALAZRAKI, *En busca del unicornio*, 23. o.

⁷¹ Julio CORTÁZAR: „The Present State of Fiction in Latin America”, in Jaime ALAZRAKI, Ivar IVASK (szerk.): *The Final Island. The Fiction of Julio Cortázar*, Norman, University of Oklahoma Press, 1978, 29. o. Alazraki spanyol nyelven idézi ezt a mondatot, ld. *En busca del unicornio*, 27. o.

⁷² CORTÁZAR, id. mű, 31. o.

hogy a kutató ennyire jóhiszeműen, minimális távolság fenntartása nélkül követi és példaértékű világossággként értékeli azt, ami valójában egy mániákus megkülönböztetés: számos német és francia novella (gondoljunk Hoffmannra és Maupassant-ra, hogy csak két példát említsünk) átrajzolja ezt a körképet. Végezetül pedig, a *ghost story* csupán a fantasztiкус irodalom egyik fejezetét, nem pedig egészét alkotja. Szintén érdemes felidézni, hogy számos recepcióesztétikai tanulmány már az 1970-es évek elejétől hangsúlyozta, hogy a kódolt hatásra érdemes úgy tekinteni, mint az irodalmi mű megalkotódásának részére.

Mind a neofantasztiкус szintaxisának leírása – amely a strukturalista perspektíva számára alapvető fontosságú –, mind pedig narratív egységeinek azonosítása esetén fennáll a veszély, hogy nem lesznek kellően specifikusak. Egy zárt rendnek nyílt rend általi helyettesítése a nem neofantasztiкус szövegekben is minden további nélkül előfordulhat.

Egyébiránt Alazrakinak igaza van, amikor kritikával illeti azon olvasatokat, melyek görcsösen magyarázzák az események, szereplők, cselekvések stb. szimbolikus vagy metaforikus értékeit, és egyetlen – vagy több, de pontos – jelentéssel ruházzák fel azokat. Ez akármely irodalmi szöveg elemzési elve lehet, de különösen szükséges a kétértelmű szöveg esetén.

A venezuelai Víctor Bravo az eredetileg 1985-ben Caracasban, *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica* címen megjelent, majd 1988-ban Mexikóban az új, *La irrupción y el límite: hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción* címen, de nagyobb változtatások nélkül – szerzői vagy szerkesztői eligazítástól eltekintve – közreadott könyvében⁷³ deklarálta Vaxra, Caillóis-ra és Freudra támaszkodik. Úgy definiálja a fantasztiкусot, mint azon határ átlépésének eredményét, amely határ két lehetséges közeg esetén az egyiket elválasztja a másiktól. Az említett közegek pedig például a valóság/fikció, vagy a vele egyenértékű ébrenlét/álmom, józanész/őrültség, én/másik, szó szerinti értelem/átvitt értelem ellentétpárok. Hiába próbál meg eltávolodni Todorov elméletétől arra hivatkozva, hogy a tárgyának meghatározásakor extratextuális elemre épít – konkrétan az implicit olvasó kétkedésére; érdekes módon nem magyarázza el, hogy az implicitég miért vonja maga után az extratextuális jelleget. A szóban forgó elmélet hatása nem csupán a korábban már említett szembenállások vagy kettőségek – és nem másságok, ahogy ott gyakran olvasható – rendszerében érhető tetten, különös tekintettel a szó szerinti értelem/átvitt értelem kettősére, hanem a költőinek és az allegorikusnak mint a fantasztiкус szűkítő

⁷³ Az első kiadáshoz képest az újban az anyag másként lett szakaszokba rendezve, ráadásként olvasható a 199–228. oldalakon a mexikói Sergio Fernández *Los peces* [Halak] című regényének elemzése, és nem szerepel a *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila, 1985, 271–296. oldalain megjelent „Dos momentos de la narrativa fantástica en Venezuela” című fejezet.

formáinak tekintetében is. A mű jelentős része a fantasztikumot a bűnügyi és a tudományos fikciótól elválasztó határoknak a felderítésével foglalkozik, többnyire Vax és Caillois korábban közreadott meglátásai alapján. Ezért alapvetően rendszerezésnek tekinthető. Mindazonáltal igen gondolatébresztő és újító vonás, hogy a fantasztikus irodalom – melyet a fikcionalitás színreviteleként értelmez – természetéről folytatott vitát igyekszik a hagyományosnál tágabb elméleti keretbe helyezni. Ha azonban hiányoznak az ismertetőjegyek, melyek lehetővé tennék egy műfaj körvonalazását, elképzelhető, hogy esztétikailag egymástól annyira eltérő művek kerüljenek minden további nélkül a címkéje alá, mint Cervantes és Lovecraft művei. Ennek következtében pedig felmerül a kérdés, hogy mit is definiálunk tulajdonképpen: egy műfaj helyett nem egy nagyon általános diskurzusról, a narratíváról magáról értekezünk-e.

A bolíviai José Sanjinés *Paseos en el horizonte* (1994) című munkája a keret szemiotikai problémáját vizsgálja Cortázar néhány metanarratív és fantasztikus fikciójában. A szóban forgó írás részben azt az irányzatot képviseli, amely a fantasztikum meghatározását az irodalmi mű fikcionalitásának megnyilvánulásában keresi (bár Víctor Bravo könyvét nem veszi figyelembe), és Alazraki munkájához hasonlóan szintén arra hivatott, hogy a cortázari novellák egy szegmensére magyarázatot adjon. Sanjinés nem kíván elméletet alkotni, inkább a nem hagyományos fantasztikum működésének egy sajátos esetét kutatja: „a fantasztikum és a mű a műben eljárás”⁷⁴, vagyis a kettős keretezés kapcsolatát. Célja eléréséhez azonban alaposan áttekint számos elméleti szöveget, és a véleménye szerint Todorovval szemben számos szempontból alternatívát jelentő Irène Bessière-re támaszkodva leírást ad a fantasztikum ezen módozatáról, amely leírás iránytűként szolgálhat a hasonló szövegekhez. A Sanjinés által modern fantasztikus műveletnek nevezett mechanizmus többek között azáltal jut kifejezésre, hogy a szöveg struktúrájában két ellentétes jelentésmező kódolódik: a képzelet regisztere, melyet az intertextusok és a beágyazott szövegek (fotográfia, festészet, film, regény, színház) alkotnak, valamint a valóság regisztere, melybe az alapvető szövegek tartoznak (hétköznapi valóság). A kiválasztott Cortázar-novellákban „a fantasztikus művelet a problematizálás fokozatosságán, illetve az intertextus keretének végső megsemmisítésén, vagyis a szöveg szembenálló regisztereit elválasztó belső határnak az eltörlésén alapul”⁷⁵. A megsemmisítés tehát nem félelmet eredményez, hanem arra sarkallja az olvasót, hogy felismerje a mechanizmusokat, amelyek elősegítik a fantasztikum valószínűségének létrehozását.

Az elmúlt években a témában született tanulmányok közül ez az egyik legkomolyabb, legszilárdabb elméleti alapokon nyugvó írás. Áttekintéseiből – így például Todorov

⁷⁴ JOSÉ SANJINÉS: *Paseos en el horizonte*, 24. o.

⁷⁵ Uo., 66. o.

kritikai recepciójának összegzéséből – azonban hiányoznak Ana María Barrenechea korábban taglalt cikkei, (melyekben a szerző, McLendont és Brooke-Rose-t megelőzve, vitába száll az allegória és a költészet fogalmának a műfajmeghatározásból való kizárásával). Előnyös lett volna, ha figyelembe veszi az abszolút és a műfaji valószerűség közti különbséget – melyhez Susana Reisz tért vissza –, hiszen egy szemiotikai keret megtörése nem szükségszerűen vonja maga után a valóság–illúzió megtörését. Sok törés tehát a műfaji konvenciók értelmében történik.

Pampa Olga Arán számos munkája közül figyelmet érdemel az *El fantástico literario* (1999) című tanulmány, amelyben a szerző alaposan és éles szemmel felülvizsgálja Todorov, Barrenechea, Campa, Rosemary Jackson, Fredric Jameson, Jean Paul Sartre és Irène Bessière műfajpoétikáját, valamint egy hasznos bibliográfiai áttekintést közöl. Ám írásának fő értéke, hogy világosan elkülönül egymástól

„a fantasztikum” mint ismeretelméleti kategória – valamint más diskurzusok, úgymint a valósi hiedelmek, okkultizmus, mágia, folklór keretein belül értelmezhető jelenség – és „a fantasztikus” között, amely irodalmi értelemben a realizmussal való szembenállásra épül, és amely nagy általánosságban olyan szövegeket jelöl, amelyeknek a valószerűsége a meg tapasztalható természeti törvények és az érvényben lévő társadalmi rend normáinak határán mozogva a képzeletbeliség tapasztalatai felé billen.⁷⁶

Arán elhatárolja a modern fantasztikumot a hagyományos narratív formáknak azon széles szeptetétől, melyek a képzeletbelire építenek, és „szándékoltan fikciós esztétikai formaként” jellemzi.⁷⁷ Elszakad azoktól a nézetektől, melyek a szöveg hatását hosszú időn keresztül egy empirikus vagy pontatlanul kijelölt recepció-mozzanathoz horgonyozták le. Álláspontja szerint a hatás a szövegen belül kódolódik, illetve azt állítja, hogy a befogadói hatást „különböző valóság-sűrűséggel rendelkező világok szembeállításának szövegen belüli kihangsúlyozásával kívánja elérni, és ezen a fufangon keresztül újfent problematizálja a természetfelettibe vetett hit kérdését”⁷⁸. A műfajról való eszmefuttatását kiegészíti egyrészt egy olyan tanulmány, amely a lehetséges világok egyéb formáihoz (mint például a különböző típusú utópiák vagy a bűnügyi regényhez hasonló cselekményes elbeszélések) képest megfigyelhető különbségekre koncentráll. Másrészt pedig vizsgálja azokat a stratégiákat, amelyek narratív instanciaként vonják be az olvasót, illetve amelyek a műfaj szempontjából hozzájárulnak a valószerűség megteremtéséhez.

⁷⁶ Jeszenszky Márton fordítása. Pampa Olga ARÁN: „A »fantasztikum« és a »fantasztikus« fogalmának tisztázása”, ld. jelen kötet, 234–235. o.

⁷⁷ Uo., 238. o.

⁷⁸ Uo., 238. o.

Ana María Morales „A fantasztikum határai”⁷⁹ (2000) című munkájában két olyan szemszögből igyekszik körülhatárolni ennek az irodalomnak a specifikus területét, amelyek nehezen elkerülhető módszertani szükségként jelentkeznek. Elsősorban megkülönbözteti a fantasztikumot mint „esztétikai, irodalmi vagy leíró”⁸⁰ kategóriát olyan rokon kategóriáktól, mint a csodás, a mágikus, az egzotikus, a különös, a bámulatos és a meglepő, valamint felvázol olyan tulajdonságokat, melyek elhatárolják olyan kevésbé közeli, de vele kapcsolatban álló kategóriáktól, mint a rettenetes, a végzetszerű (*das Unheimliche*), a borzalmas, a makábris vagy az isteni. Másodsorban olyan eltérésekre hívja fel a figyelmet, amelyek a fantasztikus elbeszélést „mint műfaj, modalitás vagy diszkurzív forma mezsgyéit”⁸¹ elválasztják a tudományos, a bűnügyi és a félelemre építő fikcióktól, a gótikus regénytől, a csodáktól, az utópiáktól és a tündérmeséktől. Szilárd lábakon álló hozzájárulás ez a témához, amelyben elsősorban – de nem kizárólag – a középkori csodást vizsgáló tanulmányok nézőpontja érvényesül, és amely párbeszédbe lép többek között Vax és Caillois úttörő, ám hosszú ideje nem kielégítő megkülönböztetéseivel.

Az utóbbi években a kritikai hagyomány, amelyre Barrenechea, Speratti Piñero, Botton Burlá, Alazraki és Sanjinés műveinek taglalásakor utaltam – és amelynek részét képezik további meg nem említett, de témájukban nem kevésbé releváns művek⁸² –, olyan kutatásokban él tovább, amelyek mintegy az elemzéseket előkészítendő körüljárnak több fantasztikumelméletet, felhívják a figyelmet a bennük foglalt újdon-ságokra vagy épp korlátaikra, és tisztázzák, milyen koncepcióra épülnek. Így tehát a – legalábbis funkcionális vagy szándékosan korlátozó – definíció igénye követelmény-nyé vált a spanyol-amerikai elméleti tanulmányokban. Ezek között találjuk a mexikói tanár, kritikus és szerkesztő Rosario Fortino Corral Rodríguez *La narrativa fantástica en México: época moderna* (2000) című, egyelőre kiadatlan doktori értekezését; az argentin kutató és kritikus Andrea Castro *El encuentro imposible* (2002) című doktori disszertációjából keletkezett könyvét; de szintén említésre méltó Ana María Morales több munkája, úgy mint az *El cuento fantástico en México: los últimos cincuenta años* (2004) vagy annak bővített, jelenleg szerkesztés alatt álló változata, „A fantasztikus novella Mexikóban”, ami egy novella-antológia bevezetéséül szolgál;⁸³ illetve a mexi-

⁷⁹ Jelen kötetben ld. Varju Kata fordításában, 249–262. o.

⁸⁰ Uo., 258. o.

⁸¹ Uo., 250. o.

⁸² Vö. pl. Oscar HAHN: *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México, Premia, 1978; Georgine GARCÍA-GUTIÉRREZ: *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, México, El Colegio de México, 1981; Julio RODRÍGUEZ-LUIS: *The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges and Cortázar*, New York, Garland, 1991.

⁸³ A kötet *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo* címmel jelent meg (Ana María MORALES [szerk.], México, Oro de la Noche Eds., 2008). – A szerk.

kói oktató és kritikus Rafael Olea Franco *El reino fantástico de los aparecidos* (2004) című írása.

Az áttekintés lezárása előtt érdemes legalább néhány szót szentelni Andrea Castro munkájának, aki visszanyúl Pampa Olga Arán és Nancy H. Traill fogalmaihoz és az ún. kétértelmű fantasztkumra összpontosítva rámutat, hogy egy sor olyan szöveg, melyek az 1980-as évek Argentínájának újtó és természetesen racionalista vállalkozását képviselő szerzők tollából születtek, „formába öntik a civilizáció és a fejlődés diskurzusáról folytatott kritikát”⁸⁴. Mivel a kétértelműség a természetfeletti és a természetes, illetve az észszerűtlen és az észszerű sférái között keletkezik, az ellentétpárok tagjai közötti küszöb motívuma nagy jelentőségre tesz szert, a szerző ezért egy alpont erejéig foglalkozik vele. Andrea Castro széleskörű és rendkívül hasznos áttekintést nyújt arról, hogy miként dolgozták fel más kutatók a motívumot, majd kapcsolatba hozza a határ fogalmával, amely – különböző jelentései révén – szerves részét képezi a fantasztkumról szóló tanulmányoknak. Jelen kiadvány számára a szerző átalakította a fejezetet oly módon, hogy kontextusától megfosztva is kényelmesen olvasható legyen.

Összegzés

Ahogy láttuk, a fantasztkus irodalomról szóló spanyol-amerikai diskurzus az itt görcső alá vett hatvanöt évben három fő korszakot élt meg. Az első megközelítések a negyvenes években, a fantasztkus elbeszélés akkortájt kezdődő fénykorával párhuzamosan keletkeztek. A szövegeket – ráadásul – a műfaj két kiemelkedő művelője, Borges és Bioy Casares írta, akik a következő évtizedekben konferenciákon, előszókbán és interjúkban fejtették ki a témával kapcsolatos nézeteiket. Nézőpontjukat inkább egy hagyományos értelemben vett, helyenként normatív jellegű és főként empirikus alapú vonásokat magán viselő műfajpoétika körülhatárolása jellemzi, mintsem egy túlságosan elvont vagy átfogó konceptualizáció. Több olyan meglátást vetettek papírra, melyek hosszú ideig érvényesek maradtak, és a későbbi elméleti diskurzusba is beépültek. A második korszak az ötvenes évektől a hatvanas évek végéig tart, ekkor jelennek meg az első tudományos igényű tanulmányok. Ezt a korszakot az jellemzi, hogy a témákon túl az érdeklődés többé-kevésbé (talán kevésbé is, mint az – alapvetően francia – európai elméletben) a fantasztkus irodalom vagy műfaj definiálására irányul. A harmadik korszak a hetvenes években kezdődik, és Todorov *Bevezetés a fantasztkus irodalomba* című munkájának megjelenése fémjelzi, amely révén

⁸⁴ Andrea CASTRO: *El encuentro imposible*, id. mű (1. lábjegyzet), 4. o.

látótérbe kerülnek legismertebb előzményei (Castex, Caillois, Vax, Freud) és egy sor olyan mű, ami különböző okokból a nyugati világban könnyebben elérhető. Ez a legtermékenyebb és leginkább sokszínű korszak, ekkor jelennek meg a legelmélyültebb tudományos igényű tanulmányok, ekkor élénkül fel és válik vitaközpontúvá az európai és észak-amerikai elméletekkel folytatott párbeszéd. A francia strukturalizmus berobbanásával kezdődik, majd a következő években magába fogadja olyan elméleti irányzatok fogalmait, mint a recepció-esztétika, a tartui iskola szemiotikája, a bahtyini tanulmányok, a komparatisztika, valamint a középkori és klasszika-filológia. Ebben a korszakban a fantasztikumnak kielégítőbb vagy legalábbis árnyaltabb műfaji meghatározásai fogalmazódtak meg, ez pedig utat nyitott a mélyebb és specifikusabb témák feltárása és a mindaddig elhanyagolt aspektusok áttekintése felé.

Összegzésképp, bár a fantasztikum elméletének spanyol-amerikai termése – melyben az argentinok járnak az élen, mintegy tükrözve azt az erőt és színvonalat, melyet a műfaj országukban mindig is képviselt – nem lehet annyira autonóm, mint amennyire néhányan – a szükséges tudományos alátámasztás hiányának dacára – szeretnék, mégis olyan mértékű érettségre és fogalmi koherenciára tett szert, hogy a szövegek nemcsak a kontinens fantasztikus irodalmi szövegeinek tanulmányozására, hanem a műfaj története során bárhol és bármikor keletkezett szövegek elemzésére is alkalmassá váltak.

Jelen kiadásról

Ez a kötet követi a sorozatnál már bevett gyakorlatot, és olyan műveket vagy műrészeket gyűjt egybe, amelyek a maguk idejében akár napjainkig tartó, jelentős hatást gyakoroltak a témában folytatott stúdiumokra – ez volt a fő válogatási szempont, okait az előbbiekben már ismertettük –, és a kérdés jelenlegi állásáról kínál körképet elsősorban az egyetemi hallgatók, de éppúgy a kutatók vagy bármely más érdeklődő számára. A szövegek közül négyet (Ana María Barrenechea két cikkéről, illetve Rosalba Campra és Andrea Castro tanulmányairól van szó) szerzőik a jelen kiadvány számára módosítottak, ezáltal naprakész írást kap kézhez az olvasó.

Mivel néhány szöveget töredékesen kell szerepeltetnünk, mondanunk sem kell, hogy a bennük bemutatott nézőpont átfogó megértéséhez a teljes szövegek olvasása szükséges. Más szövegek, ha nem is töredékesen, de nem egészben szerepelnek, és minden róluk formált ítéletnek a hiányzó szövegrészeket is figyelembe kellene vennie, bármily feleslegesnek is tűnik. Bioy Casaresnek az *Antología de la literatura fantástica*-hoz írt előszavából például kihagytuk a szerkesztési elveket és az utóiratot abból

a nyilvánvaló okból, hogy értelmüket veszítik, ha kiszakítjuk őket a műből, amelyre vonatkoznak. Ugyanakkor az utóirat árnyal, illetve magyarázatokat és javításokat fűz Bioy Casaresnek és a másik két antológusnak véleményéhez, döntéseihez.

A szövegösszeállítást irodalomjegyzék kíséri, amely elméleti jellegű, vagy elméleti elemeket tartalmazó művekből áll, és véleményünk szerint hasznos lehet későbbi kutatásokhoz. Bár az összeállításakor követett normák általában véve ismertek vagy kikövetkeztethetők, talán nem felesleges emlékeztetni az olvasót, hogy többször megjelenő művek esetén (például, egy kollektív szerzőségű könyv, melynek tanulmányai vagy részei egyenként, az egyes szerzők nevével együtt szerepelnek) rövidítéseket használtunk, melyek teljes, kibontott alakjai a jegyzék végére kerültek. A folyóiratokban megjelent anyagok esetén a szokásos felosztást alkalmaztuk, tehát különvettük a folyamatos és a közleményenként újrainduló számozású kiadványokat. Előbbiek esetében a kötetszámot és a megjelenés évét közöljük, míg utóbbiaknál a megjelenés éve és a lapszám lett feltüntetve.

Végezetül örömmel fejezem ki köszönetemet azon szerzők és szerkesztők felé, akik munkáik reprodukálását engedélyezni szíveskedtek; előbbiek közül elsősorban Flora Botton Burlának, Víctor Bravónak és José Sanjinésnek, utóbbiak közül pedig Ken Bensonnak, az *Acta Universitatis Gothoburgensis* szerkesztőjének vagyok hálás. Külön köszönöm Ana María Barrenecheának, Rosalba Camprának és Andrea Castrónak, hogy tanulmányaik javított változatát, illetve további információkat bocsátottak a rendelkezésemre. Rosalba Campra abban a további szívességben részesített, hogy átnézte tanulmánya spanyol változatát. Szintén köszönet illeti Susana Reisz, Pampa Olga Aránt és Ana María Moralest, amiért a kötethez további információkkal és bibliográfiai anyaggal szolgáltak.

Gaál Zoltán Kristóf fordítása

Előszó (*A fantasztikus irodalom antológiájához*)¹

ADOLFO BIOY CASARES

1. Történelem

A fantasztikus elbeszélések a félelemmel együtt születtek, és hamarabb léteztek, mint maga az írás. A kísértetnek minden irodalomban helye van: az *Avesztában*, a *Bibliában*, Homérosznál, vagy *Az Ezeregyéjszaka* meséiben. A műfaj első valódi hozzáértői talán a kínaiak. Szellemekben és álmokban is bővelkedik a bámulatos *A vörös szoba álma* csakúgy, mint az erotikus és realista regények, köztük a *Szép asszonyok egy gazdag házban* és a *Vízparti történet*, sőt a filozófiakönyvek is példaként szolgálhatnak. Azt viszont nem tudjuk, hogy mennyire képviselik ezek a könyvek az egész kínai irodalmat. Tudatlanok vagyunk, nincs lehetőségünk a közvetlen megismerésre, meg kell elégednünk azzal, amit a szerencse feltár előttünk – nagyon bölcs professzorok, a kultúrák kapcsolódásán munkálkodó bizottságok, vagy Pearl S. Buck közvetítésében. Európát vagy Amerikát tekintve viszont elmondhatjuk, hogy a fantasztikus irodalom mint többé-kevésbé definiált műfaj a XIX. században jelenik meg, méghozzá angol nyelven. Kétségtávol vannak előzmények: meg kell említeni a XIV. századi Don Juan Manuelt, a XVI. századi Rabelais-t, a XVII. századi Quevedót, a XVIII. századi Defoe-t² és Horace Walpole-t,³ valamint a XIX. századi Hoffmant.

¹ A kötet eredeti címe *Antología de la literatura fantástica*, szerk. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo és Adolfo Bioy Casares (Buenos Aires, Sudamericana, 1940) – *A ford.*

² „A True Revelation of the Apparition of One Mrs. Veale, on September 8, 1705” [Igaz beszámoló Mrs. Veal megjelenéséről] és a „The Botetham Ghost” [A botethami szellem] című szövegek nem túl leleményesek: inkább olyan anekdotáknak tűnnek, amiket valaki, aki kísértetet látott, vagy olyasvalaki, aki látott valakit, aki kísértetet látott, kis idő elteltével elmesélt a szerzőnek.

³ A *The Castle of Otranto* (Az otrantói várkastély) című regényt tekinthetnénk azon elvetemült típus elődjének, ami a Német Lovagrend romlásra ítélt várainak pókhálóit, a viharokat, a láncokat, az ízléstelenséget szemlélteti.

2. Technika

Egy általánosult, permanens kód meglétének lehetőségét nem szabadna összekeverni a létező szabályrendszerével. Lehet, hogy Arisztotelész *Poétikája* vagy *Rétorikája* képtelenség, ám szabályok igenis léteznek, és írni annyit tesz, mint felfedezni azokat, vagy kudarcot vallani. Ha megvizsgáljuk a *meglepetést* mint irodalmi hatást, vagy a cselekményeket, láthatjuk, hogyan formálja át az irodalom saját olvasóit, következtetésként pedig azt, hogy mennyire igénylik az olvasók az irodalom állandó változását. A fantasztikus irodalom szabályszerűségeit szeretnénk látni, de rájövünk majd, hogy nem csupán egy, hanem sokféle fantasztikus elbeszélés létezik. Az elbeszélésfajták szabályait követően az egyes elbeszélések speciális szabályai után is kutakodnunk kell. Az írónak tehát úgy kellene tekintenie a saját munkájára, mint egy megoldható problémára, részben az általánosított és előre megszabott szabályok, részben pedig a speciális szabályok miatt, amelyeket magának kell felfedeznie és betartania.

a) Általános megfigyelések

Hangulat vagy atmoszféra. Kezdetben egyszerűek voltak a cselekmények – például csupán egy szellem megjelenését vázolták ezek az elbeszélések –, és a szerzők igyekeztek félelmet keltő hangulatot teremteni. A hangulat vagy atmoszféra továbbra is sok alkotót foglalkoztat. Egy ablakot csapkodó redőny, az eső, egy-egy visszatérő mondat vagy – elvontabban fogalmazva – az emlékezet és az arra irányuló türelem, hogy ugyanazon vezérmotívumot ismétlje sorról sorra: mindezek képesek megteremteni a lehető legfullasztóbb atmoszférát. Még a műfaj egyes mesterei sem vetették meg ezeket az eszközöket. Maupassant szövegei hemzsegnek az olyan felkiáltásoktól, mint a „Szörnyűség!”, „Borzalom!” vagy „Legnagyobb meglepetésemre!”. Poe is – természetesen nem a könnyen érthető *Valdemarban* – gyakorta jelenít meg hatalmas elhagyott házakat, hisztériát, melankóliát, szomorú őszt.

Azután néhány szerző rájött, hogy érdekesebb lenne leírni egy tökéletesen hihetőt világot, amiben csupán egyetlen hihetetlen dolog történik. Hogy a szellem egy olyan hagyományos, hétköznapi életben bukkanjon fel, mint az olvasóé. A kontraszt miatt a hatás még erősebbnek bizonyult. Kialakult az az irányzat, amit a fantasztikus irodalmon belül realista irányzatnak nevezhetünk (például Wells). Ám idővel ezek a nyugodt, boldog jelenetek, a szereplők életének krízispontjai után szőtt tervek a legrosszabb sorscsapások előhírnökeivé váltak. A kontraszt, vagyis az a meglepetés, amiről azt hitték, hogy így létrehozható, végül eltűnik.

A meglepetés. A meglepetés megjelenhet a központosításban, a fogalmazásmódban vagy akár a cselekményben is. Ahogyan minden irodalmi hatás, ez is megszenvedi az idő múlását – de mind közül talán ez a legjobban. Kétségtelenül ritka, hogy egy-egy szerző ne használja ki a meglepetés lehetőségét. Vannak kivételek: Max Beerbohm „Enoch Soames”, illetve William Wynaark Jacobs „A majomkéz” című novellái. Max Beerbohm megfontoltan és ügyesen törli el minden meglepetés lehetőségét Soames 1997-es utazásával kapcsolatban. A kevésbé gyakorlott olvasó aligha talál majd meglepetést „A majomkéz”-ben, mégis az antológia egyik legmegkapóbb elbeszéléséről van szó. Jól alátámasztja ezt John Hampden anekdotája: az egyik néző úgy nyilatkozott az előadás után,⁴ hogy a rémisztő szellem, amit megpillantott a nyíló ajtóban, a művészet és a jó ízlés ellen intézett valóságos szentségtörés volt, amit a szerzőnek egyáltalán nem kellett volna láttatni, hanem inkább hagyni, hogy a közönség maga képzelje el; ahogyan azt valóban meg is tette.

Ahhoz, hogy a meglepetés a cselekményben elérje kívánt hatását, elő kell készíteni, enyhíteni kell. Kétségtelen, hogy a „Los caballos de Abdera” [Abdéra lovagjai]⁵ végén használt csattanó elképesztően hatásos, csakúgy, mint amit Banchs ebben a szonettben alkalmaz:

Tigris-csíkos, hullám-könnyű a lépte
s mint egy verssor oly puhán ér a porba,
erős macska-szemét vadság csiszolja,
mint durva topázé, száraz a fénye.

Nyújtózik lágyan s perverzen henyélve
állkapcsának család izomcsomója
amíg lassan ledől a sűrű lombra,
a levelek őszében pihenésre...

Pihenésre, sűrű csöndben tanyázva,
nyomott fejét finom karmára döntve,
örködő szemmel figyelve meredten,

kémlelve, míg ideges farkcsapása
bambusznyalábokat rezget körötte
tompá lesben... így gyűlöllek szivemben.⁶

⁴ A szerző színpadra vitte az elbeszélést.

⁵ Az argentin Leopoldo Lugones (1874–1938) fantasztiikus elbeszélése – *A ford.*

⁶ Enrique BANCHS: „Gyűlölet és szerelem I.”, ford. Orbán Ottó, in SOMLYÓ György (szerk.): *Szonett, aranykulcs... 1001 szonett a világirodalomból*, Budapest, Orpheusz, 1991, 488. o. – *A ford.*

A Sárga szoba és a Sárga csapda. Chesterton ezzel a képlettel egy kíváncsiságra – egyetlen történet, meghatározott helyen és meghatározott számú szereplővel –, valamint a detektívtörténetek cselekményének hibájára mutat rá, de azt hiszem, hogy a fantasztikus történetekre is alkalmazható. Ez a hármas egység tanának új – periodisztikus, epigramma-szerű – változata. Wells beleesett volna a sárga csapdába, ha egy láthatatlan ember helyett a világot elfoglaló és uraló, több hadseregnyi láthatatlan emberről írt volna – csábító irányvonal a német regényírók számára –; és akkor is beleesett volna a csapdába, ha ahelyett, hogy egyszerűen arra utal, hogy Mr. Lewishan már nagyon régóta képes „egyik testből a másikba ugrani”, és aztán gyorsan meg is öli őt, arra kényszerített volna minket, hogy időrendben végignézzük ennek az újszerű szellemnek a történeteit.

b) Fantasztikus cselekmények felsorolása

Cselekmények, amelyekben szellemek jelennek meg. Kettő⁷ van belőlük az antológiában, rövidkék, makulátlanok: Irelandé és Loring Frosté. A Carlyle-től vett részlet (*Sartor Resartus*) is ugyanazzal a cselekménnyel dolgozik, csak fordítva.

Utazás az időben. Klasszikus példája *Az időgép*. Ebben a felejthetetlen történetben Wells nem az utazások múltira és jövőre gyakorolt módosításaival foglalkozik, hanem egy olyan gépet alkalmaz, amit saját maga sem ért. Az „Enoch Soames”-ban Max Beerbohm az ördöghöz folyamodik, ami önmagában már nem szorul magyarázatra, majd az utazás a jövőre gyakorolt hatásait vitatja és használja ki.

Cselekménye, általános koncepciója és – jól átgondolt, gondolkodásra és képzeletre nagy hatást gyakorló – részletei, szereplői, dialógusai, valamint a századvégi Anglia irodalmi légkörének leírása miatt úgy gondolom, hogy az „Enoch Soames” az antológia egyik legcsodálatosabb elbeszélése.

Részleteiben különösképp leleményes még Kiplingtől „A világ legjobb története”. Mégis, úgy tűnik, hogy a szerző nem figyelte oda eléggé egy sarkalatos pontra. Hiába állítja, hogy Charlie Mears éppen elmondani készült neki a legszebb történetet, nem hisszük el. Ha nem „toldozgatná” a „maga szegényes kifejezéseivel”,⁸ akkor lenne néhány szavahihető adat, vagy akár egy, a valóság minden tökéletlenségét magába foglaló történet, vagy olyasvalami, ami hasonlít egy köteg öreg újsághoz, vagy – H. G. Wells szerint – Marcel Proust műveire. Ha nem várjuk el, hogy a Tigris-folyó csónakosának vallomása legyen

⁷ Egyik variációja a másiknak.

⁸ Ruyard KIPLING: *Aki király akart lenni. Válogatott elbeszélések*, ford. Somogyi Eszter, Budapest, Kelet Kiadó, 2010, 70. o.

a világ legjobb története, akkor egy görög gályarab vallomásától – aki még kevésbé civilizált, még szegényebb világban élt – sem kellene ugyanezt elvárunk.

Ebben a történetben tulajdonképpen nincs időutazás, csak a régmúlt emlékei vannak. Arturo Cancela és Pilar de Lusarreta írásában, az „El destino es chambón” [A kétbalkezes végzet] című elbeszélésben az utazás csupán hallucináció.

Az időutazással foglalkozó elbeszélés leginkább leleményes és legelegánsabban rendezett példája Don Juan Manuel „El brujo postergado” [A mellőzött varázsló] című novellája.

A három kívánság. Ezen elbeszélés írása több mint tíz évszázaddal ezelőtt kezdődött, eltérő korszakok és helyek előkelő szerzőinek közreműködésében, hogy egy kortársuk boldogan befejezhesse.

Első, pornográf verzióit megtaláljuk a *Sendeban*-ban, az *Az Ezeregyéjszaka* meséiben (596. éjszaka: *A férfi, aki látni akarta a Hatalom Éjszakáját*), vagy a perzsa Firuzábádi *Kámusz*-ának egyik mondatában: „átkozottabb, mint Banúsz”.

Később Nyugaton megjelenik ízléstelen változata is. „Maradjon köztünk – mondja Burton –, de [a három kívánság meséjét] teljes mértékben lealacsonyították.”

Aztán 1902-ben W. W. Jacobs, a humoros *sketches* alkotója, létrehoz egy harmadik, tragikus, csodálatra méltó verziót.

Az első verziókban a kívánságok egy istenhez vagy evilági talizmánhoz szólnak. Jacobs a szkeptikus olvasónak ír. A mese végeztével a talizmán ereje eltűnik – három kívánság lehetőségét kínálta fel három személynek, maga a mese pedig az utolsó három kívánságról szól. Még ha meg is találjuk a majom mancsát – Jacobs nem semmisíti meg –, használni akkor sem fogjuk tudni.

Cselekmények, melyek a pokolban játszódnak. Az antológiában kettő van ezekből, mindkettő felejtethetetlen: egy részlet Emanuel Swedenborg *Arcana Cælestia*, valamint May Sinclair „Where their Fire is Not Quenched” [Ahol tűzök el nem aluszik] című elbeszélése. Utóbbi fő témája az *Isteni színjáték* ötödik énekéből való:

akkor ő, itt, ki tőlem el nem válik,
a számra reszketően csókot adott.⁹

Álmodott szereplő. Megtalálható kötetünkben egy-egy részlet Cao Hszüé-csin *A vörös szoba álma* és Lewis Carroll *Alice Tükörországban* című műveiből, valamint Papini „A »Beteg uriember« utolsó látogatása” című elbeszélése.

⁹ Dante, ALIGHIERI: *Isteni Színjáték*, ford. Nádasdy Ádám, Budapest, Magvető, 2016, 84. o. – *A ford.*

Metamorfózis. Megemlíthetjük Kafka *Az átváltozás*, Silvina Ocampo „Sábanas de tierra” [Földtakarók], Dabové „Ser polvo” [Pornak lenni], illetve Garnett *A rókafeleség* című műveit.

Analógiákkal működő párhuzamos cselekmények. Itt említhetjük Ramón Gómez de la Serna „La sangre en el jardín” [Vér a kertben], valamint a „La secta del loto blanco” [A fehér lótusz szektája] című elbeszéléseit.

A halhatatlanság témája. Ide sorolható *A bolygó zsidó* története, Wellstől a „Néhai Mr. Elvesham csodálatos története”, María Luisa Bombaltól a „Las islas nuevas” [Az új szigetek], Rider Haggardtól az *Ő*, valamint Pierre Benoit-tól az *Atlantis*.

Metafizikai fantáziák. Ebben az esetben a fantasztikum sokkal inkább található az érvelésben, mintsem magában a cselekményben. Antológiánkban szerepel: Macedonio Fernández-től a „Tantalia”, részlet Olaf Stapledon *Star Maker*-éből [Csillagkészítő], Csuang-ce és a pillangó története, avagy a csodák tagadásának meséje, és Jorge Luis Borges-től a „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

Jorge Luis Borges új, az esszéből és a fikcióból is merítő irodalmi műfajt hozott létre, amikor megírta az „Al-Mu’taszim nyomában”, a „Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője” és a „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” című elbeszéléseit. Határtalan intelligencia és örömteli képzelet jellemzi őket, nincs helye a bágyadtságnak, a patetikus és érzelmes emberi összetevőknek, emellett intellektuális olvasókhöz szólnak, akár úgy is mondhatnánk, hogy irodalomra fókuszáló filozófiatudósoknak.

Kafka elbeszélései és regényei. Ezeket a műveket a végtelenhez, a végtelen halogatáshoz és a hierarchikus alárendeltséghez fűződő rögeszmés viszonyulások jellemzik. Kafka hétköznapi, középszerű, bürokrata légkörben teremti meg a depressziót és a horrort. Következetes képzelete és színtelen stílusa soha nem gyengítik a cselekményt.

Vámpírok és várak. Az irodalomban nem jártak szerencsével: gondoljunk csak Bram Stoker (aki a Dublini Egyetem atlétikai bajnoka és Filozófiai Társaságának elnöke) *Drakulájára*, vagy Benson „Mrs. Amworth” című elbeszéléseire. Egyik sem szerepel az antológiában.

A fantasztikus elbeszéléseket a saját maguk által nyújtott magyarázat alapján is csoportosíthatjuk:

- a) Amelyek egy természetfeletti lény vagy tett közbenjárásával magyarázzák a történeteket.
- b) Amelyeknek a magyarázata fantasztikus, de nem természetfeletti. (Az elrendezés miatt a „tudományos” jelzőt nem tartom szerencsésnek az ilyen szigorú, valószínű közbeavatkozások leírására.)

- c) Amelyek egy természetfeletti lény vagy tett közbenjárásával magyarázzák a történeteket, de közben egy természetes magyarázat lehetőségére is utalnak (például Sakitól a „Sredni Vashtar”), és amelyek felvetik, hogy hallucináció is lehet a magyarázat. A természetes magyarázat lehet telitalálat, akár egy bonyolult történetfolyam; de általában inkább gyengeség, a szerző menekülőútja, aki nem tudott kellőképp valószínű fantasztikumot létrehozni.

3. Jelen antológiánk

Összeállításakor hedonista módon jártunk el. Eredetileg nem is akartunk antológiát kiadni. 1937 egyik éjszakáján a fantasztikus irodalomról beszélgettünk, az általunk legjobbnak ítélt elbeszélésekről. Valaki megjegyezte, hogy ha összegyűjtenénk ezeket és melljük tennénk hasonló jellegű feljegyzéseinket, jó kis könyvet kapnánk. Ezért állítottuk össze ezt a kötetet.

Ha könyvünket történelmi és földrajzi szempontok alapján vizsgálnánk, rendhagyónak tűnne. Nem kerestük és nem is utasítottuk el az ünnepest neveket. Ez a kötet egyszerűen csak azon elbeszélések gyűjteménye, amelyek szerintünk a legjobbak.

Kihagyások. Helyszűke miatt sokszor bele kellett törödnünk abba, hogy ki kell hagynunk néhány elbeszélést. Legalább így maradt még alapanyagunk egy következő fantasztikus irodalmi antológia összeállításához.

Szándékosan hagytuk ki E. T. A. Hoffmant, Sheridan Le Fanut, Ambrose Bierce-t, M. R. Jamest és Walter de la Mare-t.

Magyarázat. Az „El destino es chambón” című történet Arturo Cancela és Pilar de Lusarreta '90-es évek forradalmáról szóló regényéből való, melynek kiadása csak az eltervezésig jutott.

Köszönetnyilvánítás. Juana González de Lugones asszonynak és Leopoldo Lugones úrnak (a fiának), amiért engedélyükkel a kötetbe foglalhattuk Leopoldo Lugones egyik elbeszélését.

Barátoknak, íróknak és olvasóknak, amiért velünk együttműködnek.

Buenos Aires, 1940

Zsapka Krisztina fordítása

A fantasztikus irodalom¹

JORGE LUIS BORGES

Hölgyeim és Uraim!

Összeállítottam egyszer egy művet, címe *A képzelt lények könyve*. Ez a könyv nem valódi, hanem fantasztikus állatokról szól. Mivel ezek az állatok kombinatív módon jönnek létre – hiszen a kentaurban például a ló és az ember keveredik, a minotaurusban az ember és a bika, a sárkányban a kígyó és a madár –, úgy gondoltam, hogy a kitalált állatok listája végtelen lehet. Utánanéztem Plinius *Természetrájzában* és *A megkísértésben*² Flaubertnél, meg néhány nyugati és keleti mitológiában. Némi megdöbbenéssel állapítottam meg, hogy a fantasztikus állatok kertje – nevezzük csak így – nem népesebb egy valódi állatkertnél.

Nos, innen egyenesen továbbléphetnénk a fantasztikus irodalom témájára. Egyfelől adva van a realista irodalom, amely az emberiség többé-kevésbé általános helyzeteivel foglalkozik, másfelől a fantasztikus irodalom, melynek csak a képzelőerő korlátai szabnak határt. Talán még azt is gondolnánk, hogy a fantasztikus irodalom bizonyára sokkal gazdagabb, mint a realista, hiszen nem kötik a mindennapi dolgok, hanem bármilyen kaland felé el tud – és el is kell neki – kalandozni. Ezzel szemben, miután sok évig olvasója és néha írója is voltam fantasztikus műveknek, megállapítottam, hogy a fantasztikus irodalom témái nem kimeríthetetlenek, épp csak néhány van belőlük. Mivel az elvont dolgok unalmasak szoktak lenni, példákat hozok majd néhány témához, még ezek korlátozott száma ellenére sem kimerítő jelleggel. Példáim különböző vidékekről és korokból származó, ilyen témájú művek összefoglalását tartalmazzák.

Elsőként vegyük a legősibb témák egyikét: az átváltozásét, melynek görög neve (metamorfózis) adja az *Átváltozásoknak*, Ovidius művének eredeti címét. Jelen van a téma a népi hiedelmekben: az argentin *lobisón*, az amazóniai *tapiango*, a vérfarkas (*werewolf*), a *loup-garou* (farkasember) és a többi. De nézzünk inkább egy összetettebb példát, és mivel Kafka *Die Verwandlungja* (*Az átváltozás*) túlságosan is ismert, David Gardner [*sic!*] angol író *Lady into Fox* (*A rókafeleség*) című kisregényét foglalom össze. Azt hiszem, a szerző a XX. század második évtizedében írta, és a XIX. századba

¹ Jorge Luis Borges 1967-es előadásának írott változata – *A ford.*

² Teljes címe: *Szent Antal megkísértése* – *A ford.*

helyezi a történetet, a viktoriánus Anglia egyik falujába. Szereplői közhelyesek, mivel már Wells is megmondta, hogy az a meggyőző, ha csak egyetlen egy fantasztikus elem van egy elbeszélésben, a többi pedig legyen hétköznapi, hiszen ha minden fantasztikus – ahogy annyi tudományos-fantasztikus elbeszélésben történik –, akkor az olvasó már nem lesz hajlandó egyszerre annyi fantasztikus dolgot elképzelni. Ebben a kisregényben, vagy hosszú elbeszélésben, *A rókafeleség*ben a szerző egy olyan urat és hölgyet mutat be nekünk, mondjuk az 1850-es vagy '60-as évekből, akik pontosan olyanok, mint sok ezer vagy sok száz más korukbeli hölgy és úr. Vidéken élnek. A férfi egy nap hazaérve megállapítja, hogy a felesége rókává változott. Ezt a róka tekintetéből állapítja meg, pontosabban abból – ez itt a meggyőző részlet –, hogy a róka tekintete még emberi és felismerhető. A férfi megkérdezi tőle, hogy ő-e a felesége, bár jól tudja, hogy ő az, a róka pedig bólogatva felel. Megszólalni természetesen nem tud, de így mégis beszélgethetnek. Az úr elmondja, hogy a családjában még soha nem történt ilyen, a feleség erre emlékezteti őt, hogy Fox (Róka) a vezetéknevük, ez pedig alapot adhatna az eset magyarázatához; azután megegyeznek, hogy a szomszédok előtt titokban tartják a dolgot, mert az emberek olyan rosszindulatúak. Az esetről meg aztán lehetne pletykálni, hiszen van benne valami szokatlan, vagy legalábbis rendellenes. Sorra elbocsátják a szolgákat, vagy megtiltják nekik, hogy belépjenek asszonyuk hálószobájába, ők pedig igyekeznek úgy alakítani a feleség új életét, hogy nem tolakodnak, és nem kutatják az okokat, mivel nem értelmiségi emberek. A férj mindent megtesz, hogy szórakoztassa a rókát: kaleidoszkópot vesz, Walter Scott-regényeket és Byron-verseket olvas föl neki. Egy darabig úgy vélik, hogy így is élhetik az életüket, de a férfi egy idő múltán észreveszi, hogy a róka nem figyel az olvasmányra, a kaleidoszkóp formái untatják, vagyis az állati test lassan fölülkerekedik a benne lakozó emberi lelken – már alig beszélgetnek; a férj látja, hogy a róka már alig tudja követni a szavait, mígnem egy reggel csak hűlt helyét találja. Végigjárja a házat, eljut a tyúkólig, és a rá váró véres látványból megérti, mi történt. Ráadásul még ott van a róka is véres szemfogával és mancsával: a férj elkapja, de ő mintha bocsánatot kérne – ennek ellenére vissza-visszaesik állatiaságába, mígnem egy napon férje szinte megkönnyebbül, mikor észreveszi, hogy a róka megszökött otthonról. Magára marad, de végső soron úgy véli, a helyzet menthetetlen. Hosszú sétákat tesz a környéken, és egy napon meglátja a feleségét egy kotorék bejáratánál, körülötte kisorókákkal – ebből megérti, hogy az frigyre lépett egy hím rókával. Elborzadva tér haza – az utolsó oldalakon vadászat tanúi vagyunk: kutyák üldözik, majd tépik szét a rókát. Az elbeszélés magyarázat nélkül zárul, így csupán szomorú történet marad.

Most idézzük föl Wells egyik elbeszélését, melynek témája szintén az átváltozás. Van egy orvostanhallgató, egy egészséges fiú – ez fontos a történet szempontjából –, egy becsületes, szorgalmas fiú. Összeismerkedik egy Mr. Elvshan nevű emberrel, aki azt

mondja, figyelemmel kísérte a tanulmányait, és azt fontolgatja, hogy megteszi minden vagyona örökösévé, de mindenekelőtt meg akar győződni a fiú egészségéről és helyes életviteléről. Kivizsgálhatja, majd jegyző előtt megírja végrendeletét, végül a fiú és pártfogója elmegy megünnepelni a különleges alkalmat. Egy étterembe térnek be, isznak – a fiú soha nem ivott –, de úgy tűnik neki (habár nem biztos, mert valóság és képzelet már összefolyik), úgy tűnik tehát neki, hogy pártfogója beleöntötte egy nála lévő kis üvegcsé tartalmát az ő poharába. Koccintanak, majd elbúcsúznak egymástól. Az orvostanhallgatónak hazafelé egy sarkon eszébe jut: „mennyre megváltozott itt minden”. „Azelőtt csak egyetlen kétszintes ház volt itt, most öt van; itt köszöntem el legutóbb a bátyámtól.” De utóbb rájön, hogy ez nevetséges, hiszen soha nem is volt testvére, soha nem is járt ebben az utcában. Azután eljut arra a helyre, ahol szerinte lakik – lefekszik, de az éjszaka közepén fölébred. Az ágyat most nagyobbbnak érzi. Végignyal az ínyén, megállapítja, hogy egy foga sincsen, megtapintja a homlokát, érzi, hogy az arca csupa ránc. Végül lámpát gyújt, és szinte rettegve néz tükörbe. A tükörből Elvshan úr arca néz vissza rá – megérti, hogy most az a másik lakik az ő testében, az ő lelke meg átkerült az áljótevő roskatag testébe. Azután fölfedezi, hogy egy intézetben van, és a doktorok már ismerik képzelgéseit arról, hogy ő valójában másvalaki. Később a szoba egyik ládájában talál egy üvegcsét, amiről azt mondja, méreg van benne, ezért fogja és kiissza, de előtte még leírja nekünk a történetét. Végül van még egy utóirat, ami beszámol arról, hogy Elvshan urat korábban szállították be az intézetbe, az ifjú diákot pedig ugyanazon az éjszakán elűtötte egy kocsi, és a történet itt abba is marad.

Amint láthatják, bár a két műnek közös témája az átváltozás, mégis teljesen különböznek egymástól. Vagyis az átváltozás gondolata valós gondolat, olyannyira valós, hogy az évek minket is átváltoztatnak, átváltoztatnak a betegségek és az idő múlása is. Én nem az vagyok, aki voltam, mikor 1915-ben Genfben elolvastam Wells elbeszélését. Vagyis az átváltozás gondolata, még ha Gardner és Wells példáiban fantasztikumként jelenik is meg, valós dolgokon alapul, hiszen az élet is átváltoztat minket.

Vegyünk most egy másik fantasztikus témát: az álmovilág és a valóság, az álmok és az ébrenlét keveredését. *Az ezeregy éjszaka meséiből* hozok egy példát: az emberről, aki álmot látott – nagyon rövid történet. Alexandriában kezdődik: egy ember álmot lát. Azt álmodja, hogy egy hang azt mondja neki, menjen el Perzsiába, Iszfahán városába, és hogyha megteszi az utat, kincs lesz érte a jutalma. Az emberünk, egyszerű ember, másnap neki is indul a nagy útnak. A középkorban vagyunk, vadonokon, hegységeken, sivatagokon kell átvágnia, végig veszélyben van – végül talán csak hosszú évek után érkezik meg megtörtén Iszfahánba. Egy mecset udvarán leheveredik aludni. Útonállókat érkeznek, akikre aztán lecsapnak az örök: mindenkit letartóztatnak az udvaron, majd a kádi, azaz a bíró elé viszik őket, aki mindenkit kikérdez. Mikor az egyiptomira kerül a sor, elmondja, hogy Alexandriában született, mindig is ott élt, soha nem

gondolt arra, hogy utazzon, de egy hang azt mondta neki, ha vállalja a kockázatos utat Perzsiába, kincs lesz a jutalma. A bíró kineveti. Elmondja neki: én is álmodtam valami hasonlót. Egy kertről álmodtam, aminek a végében van egy ciszterna, mögötte egy fügefa, a fügefa lábánál elásva pedig egy kincs. Utána ötven korbácsütésre ítéli az egyiptomit, az egyiptomi meg végül visszatér Alexandriába.

A bíró szavaiból mindent megértett: ez a kert a ciszternával és a fügefával, de főleg a kincssel az ő saját házának a kertje. Mégis szükség volt rá, hogy útnak induljon. Mindkét álom látnoki volt – a bíró is megszerezhetette volna a kincset, de nem tett érte erőfeszítést. Az ember viszont meg is szerezte. Ez tehát az álom és valóság keveredése.

Az időszámításunk előtti V. században a kínai misztikus, Csuang Cu ezt már tömörebb és még csodálatosabb formában is megfogalmazta. Most nem összefoglalom, hanem megismétlem szavait úgy, ahogy több nyugati fordításban is olvastam. Egy szerűen így szól: Csuang Cu az álmában pillangó volt, de mikor fölébredt, nem tudta, hogy ember-e, aki pillangónak álmodta magát, vagy pillangó, aki épp embernek álmodja magát. Szeretném, ha egy kicsit megállnánk ennél a példázatnál, amely híressé tette a szerzőjét. Azt hiszem, a pillangó szó használata a kulcs. Ha Csuang Cu ezt írta volna: Csuang Cu álmában tigris volt, de mikor fölébredt, nem tudta, hogy ember-e, aki tigrisnek álmodta magát, vagy egy tigris, aki embernek álmodta magát, a történet teljesen elvesztené erejét, mert a tigris a gyorsaságra utal. Ezzel szemben a pillangó valahogy megfelel életünk álomszerűségének. A pillangó törekeny, akárcsak az álom – Csuang Cu tehát jól választotta ki a pillangót, ahogy Hérakleitosz is jól választotta ki a folyót, mikor ezt írta: „Senki sem lép kétszer ugyanabba a folyóba.” Ha azt mondta volna: „senki sem nyitja ki kétszer ugyanazt az ajtót”, mondása nem lenne hatásos, mert az ajtó szilárd, míg a folyó folyik. A folyó időből van. Ráadásul mikor először olvassuk Hérakleitosz szentenciáját, azt gondoljuk: azért nem lép senki se kétszer ugyanabba a folyóba, mert a folyó más, a vízcseppek már nem ugyanazok. Később némi rémülettel érezzük meg, hogy mi magunk vagyunk a folyó, hogy mi, időből lévén, olyan folyékonnyak és változékonyak vagyunk, mint a folyó.

No, van még másik téma is, amely sokfelé felbukkan az irodalomban. A láthatatlan ember témája. Elsőre azt mondanánk, hogy ha egy ember láthatatlanná tudna válni, mindenhatóvá lenne – ám az ifjú Wells a múlt század végén megírta *A láthatatlan embert*. Főszereplője egy orvostanhallgató, aki ráadásul albínó – hogy hitelesebb legyen számunkra belsejének láthatatlansága. Ez az ember úgy véli, elő lehet állítani olyan folyadékot, amely láthatatlanná teszi az embert. Végül tudományos módszerekkel elő is állítja, láthatatlanná válik, és azt mondja magában: „Én vagyok London ura, Anglia ura, az egész világ ura.” Ám hamar belátja korlátait. Egyrészt egy szegény városrészben él, ráadásul tél van, kemény angol tél, mégsem öltözhet föl, mert hiába láthatatlan, a ruhája nem lenne az. Mégis kimegy az utcára, meztelenül, remegve.

Az utca egészen megrémíti, mert a kocsisok nem látják, ráadásul megállapítja, hogy nyomokat hagy a hóban, megmagyarázhatatlan nyomokat. Ráadásul egyszer-kétszer még össze is ütközik a járókelőkkel. Megérti, hogy nagyon is behatároltak a lehetőségei – és itt érünk a könyv első fejezetéhez, mert ez eddig csak a könyv magyarázata volt –, ezért álruhába öltözik, fekete szemüveget vesz föl, bekötözi az arcát, sálát és persze kesztyűt is ölt. Mindezt azért, hogy elrejtse láthatatlanságát. Később eljut egy faluba, ahol feltűnést kelt, mert a szobájába kell fölvenni neki az ételt, nehogy meglássák – mondjuk csak így – hogy láthatatlan a keze. Azután találkozik egy barátjával, elmondja a történetét és fölajánlja neki, hogy építsenek ki valami rémuralom-félét a faluban. Szerzett egy revolvért. Ott van a revolvere és hozzá hat golyó, de nappal nem mutatkozhat a faluban, hiszen az emberek csak egy kósza revolvért látnának, és evés után sem mozdulhat ki amíg meg nem emésztette az ételt, mert az különben szintén látható lenne. A barátja elárulja őt, a helyi rendőrszt segítséget akar hívni a fővárosból. De aztán azt mondja: rátalált egy elég egyszerű módszerre. Mégpedig arra, hogy kutyákkal üzzék a láthatatlan embert, mert a kutyáknak fontosabb a szaglás, mint a látás. Végül a kutyákat utána eresztik, azok meg elkapják és megölik őt. Ahogy a holttest oszlani kezd, egyre láthatóbbá válik. Így végzi az első láthatatlan ember.

Wells azt mondja, hogy amikor az elbeszélést írta, nagyon egyedül érezte magát. Időnként meg volt róla győződve, hogy mindenki őt üldözi. Vagyis ez a történet, *A láthatatlan ember*, nem merő fantasztikus önkény, hanem megfelel a magány miatti szorongásnak, épp ezért bír olyan különleges erővel. Már a görögök is foglalkoztak a láthatatlanság témájával Gügész gyűrűjének történetében. Ám ebből hiányzik a szorongás érzése. Indiában is ismert a bölcs Nagardzsúna, a kígyók királya, aki eléri a láthatatlanságot. Bemegy a hárembe, ott mindenféle galádságot művel, de végül – mint utódját Wellsnél – leleplezik a homokban vagy a hóban hagyott lábnyomok.

Láttunk már két fantasztikus témát – lenne még egy másik: az idővel való játék. Egy Priestley nevű kortárs írónak van egy sor „*time comedy*”-je, vagyis idővígjátéka, melyeknek alapötlete az, hogy nincs „előbb”, „közben”, sem „utóbb”, hanem az idők fölcsehlődhetnek. Itt megint vissza kell térnem Wellshez. Wells írta *Az időgépet*. Az első fejezet tudományos eszmefuttatás. A főszereplő azt állítja: valójában négy dimenzió van, és a negyedik dimenzió az idő – ha ezt nem vesszük észre, az csak azért van, mert mindnyájan ugyanolyan sebességgel utazunk az időben. De műszaki eszközökkel – most már inkább műszaki eszközökben bízunk, mint varázstárgyakban – ez a sebesség szerinte megváltoztatható. A barátai nem hisznek neki. Ezért bemegy a laboratóriumba, és egy apró készülékkel tér vissza, olyasmivel, mint egy bicikli modellje – van rajta egy ülés. Az ember azt mondja: „Ez az időgép modellje. Jól nézzék meg, mert el fogom küldeni a múltba.” Mind megbámulják a gépet, ő pedig elindít rajta egy tengelyt, mire a gép elhalványul, majd eltűnik. Megint megszólal: „A múlt felé utazik, egészen

addig, amíg a végtelen elmúlt idő el nem emészti.” Egyik barátja erre megkérdezi: „Ha a múlt felé halad, mi itt ettünk tíz napja, hogyhogy nem láttuk ezt a gépet?” A feltaláló így válaszol: „Azért nem láttuk, mert nagyobb volt a sebessége, mint a miénk. Vagyis a gép olyan gyors, hogy láthatatlan, de én bizony jól vigyáztam, hogy az asztalon tartsam a kezem, különben a gép szétroncsolhatta volna.” A többiek – ki meggyőződve, ki kételkedve – távoznak. Ezután az ember, akinek a nevét nem tudjuk meg – Wells *time traveller*nek (időutazónak) hívja – megad a barátjának egy jövőbeli időpontot, amikor visszaér és elmeséli a többieknek, mi történt vele. Azt állítja: a jövőben járt, nagyon távoli, emberi léptékkel alig kiszámíthatóan távoli jövőben. És hogy megállította a gépet, és megállapította, hogy esik az eső – miközben ott ázott, eszébe jutott, micsoda féleszű alak is, hiszen nyugodtan odébb mehetne még néhány nappal. De nem nyúlt a géphez – az már persze nem a laboratóriumában van, hanem egy kertben, egy tágas és elhanyagolt kertben. Aztán fölfedezi, hogy a kertben a maiaknál kisebb és törékenyebb emberek élnek. Megtudja, hogy Eloí a nevük. Ezek az emberek nem dolgoznak, hanem a kertek gyümölcseiből élnek. A kertekben itt-ott ciszternák vannak, bennük meg csigalépcső. Az ember szóba elegyedik egy lánnyal, megmutatja neki az egyik kútát, de rögtön úgy érzi, mintha valami disznóságot művelt volna, és nem is lett volna szabad megmutatnia. Ilyen dolgokról nem is szabad beszélni. Azután szóba elegyedik ezekkel az emberekkel, kicsit beleszeret a lányba, elkezdi őt angolra tanítani, ő meg a férfit a saját jövőbeli nyelvére. De a férfi egyik éjszaka a kíváncsiságtól emészte lemegy az egyik kútba és egy föld alatti világba érkezik, a morlockok világába. A morlockok a mostani proletárok leszármazottainak leszármazottai, akik a sok száz évnyi földalatti munka során elvesztették látásukat. Világuk tele van gépekkel, bonyolult és haszontalan gépekkel, melyeket öröklött erejükkel mozgatnak. A gépek nem termelnek semmit, de a morlockok ösztönösen működtetik őket tovább, éjszákanként pedig néha fölmásznak a lépcsőkön, bemennek az elhagyott palotákba és kertekbe, és pusztítják a felszínen élő degenerált arisztokratákat. A morlockok üldözőbe veszik hősünket. A lány, akibe szerelmes, ad neki egy szál virágot, és ő ezzel a virágszállal a kezében tér vissza – megmutatja a barátainak, de a virág már el is sorvad. Egy virág, amely még nem nyílt ki, de már el is hervad a kezében. A barátai aztán gondolkodóba esnek, az utolsó fejezetben pedig azt olvassuk, hogy az időutazó eltűnt – a szerző fölteszi magának a kérdést, hogy vajon a távoli jövő, vagy a távoli múlt felé indulhatott-e. Az utazó soha többé nem tér vissza.

Ezt a könyvet, *Az időgép*et olvasta és csodálta Henry James, a pszichológus, vagy pszichológus regényíró, *A csavar fordul egyet* szerzője, eszébe is jutott róla valami hasonló. De Henry Jamest zavarta a varázstárgyak gondolata, olyan varázstárgyaké, amelyek átröpítenek az időn – és az ilyen időgépé is. Őt mindig az Európában élő amerikai ember helyzete izgatta. Úgy tekintett rá, mint egy erkölcsileg felsőbbrendű, talán kicsit

naivabb emberre, akit azonban körülvesz egy, az övénél összetettebb és talán könyörtelenebb világ. Így hát megírt egy elbeszélést, melynek címe *A múlt értelme*. Egy angol származású észak-amerikai fiatalembről szól, aki londoni ősei házába költözik, ahol a falon meglát egy arcképet. Ez az arckép megdöbbeneti, mert az ő saját arcképe, csak épp XVIII. századi ruhában, ráadásul a kép nincs befejezve. Eszébe jut, milyen jó lenne visszamenni a XVIII. századba, de ennek egyetlen módja a szellemi erőfeszítés. Kéznél van a könyvtár összes kötete, ott vannak Voltaire művei, Gibbonéi, Johnsonéi, Boswelléi, Pope-éi, ott vár rá az egész XVIII. század a maga legjobb kifejeződésében, a könyvekben. Elmerül az olvasásban, ráadásul barátainak félig tréfából, félig komolyan azt mondja, vissza fog térni a XVIII. századba. Épp otthon olvas, mikor különösebb meglepetés nélkül megállapítja, hogy a szomszéd szoba tele van emberekkel. Megérinti a ruháját, és észreveszi, hogy XVIII. századi divat szerint van öltözve, majd átmegy a másik szobába. Lassan-lassan rájön, hogy ő egy amerikai fiatalember, aki a gyarmatokról tért vissza, az akkori észak-amerikai gyarmatokról – ettől boldognak érzi magát, mert a XX. században el volt veszve, és azt gondolja, majd a XVIII. században megtalálhatja a boldogságot. Aztán összeismerkedik egy festővel, egy híres festővel. Ő azt mondja neki: „van valami vonzó az arcában – szívesen lefesteném.” A fiú, aki már bele-szeretett egy hozzá hasonló korú lányba, igent mond neki, de figyelmezteti, hogy nem fogja tudni befejezni a képet. Ezt ő jól tudja, mert ismeri a befejezetlen képet. A festő azt feleli: nem fog neki gondot jelenteni a kép befejezése, hiszen híresen kiváló portréfestő – el is kezdi a munkát. Azonban néhány alkalom után azt mondja: képtelen folytatni, mégpedig azért, mert van a fiú arcában valami, amit nem tud megragadni, amit az ecset nem képes visszaadni. A fiú kineveti: ő előre megmondta, hogy ez fog történni. A kép pontosan addig jutott el, amilyen állapotban ő több mint egy évszázaddal később látta viszont. De aztán rájön az eset sajátos értelmére, és mélyen elszomorodik, mert ugyanúgy, ahogy a XX. században idegen, a XVIII. században is XX. századi ember marad, egy következő századé. Szól szerelmének, megmondja, hogy hamarosan el kell utaznia, haza fog térni Amerikába, és valószínűleg soha többé nem jön vissza Angliába. A lány átöleli, sír, kéri, hogy ne utazzon el, vagy őt is vigye magával. A fiú zordul elhúzódik, visszamegy a szomszédos dolgozószobába – amint belép, kialszanak a fények, kialszanak a szomszéd helyiség lámpásai, ő meg újra ott ül XX. századi öltözkézésben a befejezetlen kép előtt. Van ennek az elbeszélésnek egy igen különös vonása, melyet a szerző talán nem is vett észre, de egy Spender nevű költő igen, ahogy *A romboló elem* című kötetében meg is jegyzi. Az ok és az okozat fogalmáról versel. Az időben az ok az okozat előtt áll, de egy műben, amely játszik az idővel, tanúi leszünk annak, ami lehetetlennek tűnik: a XX. századi fiú visszatér a XVIII. századba, mégpedig azért, mert az arcképet a XVIII. században festették, de azért festették a XVIII. században, mert ő visszatért a XX. századból. Tehát itt az idővel való játékról van szó.

Vehetnénk még egy témát: a természetfölötti lények jelenlétét az emberek között. Most más tájakra megyünk, egy norvég legendát foglalok össze, amely – azt hiszem – Norvégia királyainak történetei közül való a középkorból, mikor – ahogy korábban Anglia és Németország is – Norvégia a germán istenek tiszteletéről áttért a fehér Krisztuséra, ahogy Norvégiában nevezték. Egy keresztény király, azt hiszem Olaf Tryggvason udvarában vagyunk. A palotájába, melyet szerény fapalotának kell elképzelnünk, egy éjjel belép egy öregember. Tél van, a tűz lobog a kandallóban, az öreg kalapja a szemébe húzva, ő maga kék köpenybe burkolószik. Képzeljük olyasminak, mint egy öreg északi gaucsó. A hárfa germán szokás szerint kézzől kézre jár. Mindenki énekel, a hárfa végül az aggastyán kezébe kerül: akkor aztán ősi nyelvezetten előadja Odin isten születésének történetét, azét az istenségét, aki a *wednesday*nek, az angol szerdának adja a nevét – északon Woden, Németországban Wotan napjának. Elmondja, hogy mikor Odin megszületett, megjelent két tündér, vagy párka, aki elhalmozta kedvességgel és szerencsés jövőt jósolt neki, de aztán jött egy másik is, akit nem hívtak meg, ez pedig elővett a ruhái közül egy gyertyát, meggyújtotta és így szólt: „a gyermek élete addig fog tartani, ameddig ez a gyertya”. Ezzel a párka, a későbbi tündérmesék gonosz boszorkája eltűnik, a szülők meg rögtön eloltják a gyertyát, nehogy meghaljon a gyerek. Az emberek kinevetik a történetet, azt mondják, ósdi, öregasszonyokhoz illő mesebeszéd, már senki nem hiszi el a mondák isteneinek dolgait, és már mindenki Krisztust, a Szűzanyát és a mennyekben levő Istent tiszteli. Az öreg így felel: „Nem, amit mondok, az az igazság – íme a bizonyíték.” Elővesz a ruhái közül egy gyertyát és meggyújtja. Mindenki, még a király is elbűvölve nézi a gyertyát, a gyertya pedig lassan leég és kialszik. Majd észreveszik, hogy az öreg, aki hozta, már nincs velük. Kimennek megkeresni, és holtan találják a lova mellett a hóban. Megértik, hogy maga Odin mondta el nekik történetét, és pontosan akkor halt meg – ahogy a párka sok száz évvel korábban megmondta –, amikor kialudt a gyertya.

Lennének még egyéb témáink is. A hasonmás témáját minden irodalomban megtaláljuk. A témát talán a tükörök, a tükörben látott képmásaink sugallták. Németül *doppelgänger* a neve, a hasonmás, aki mellettünk jár. Skóciában *fetch*nek nevezik a *fetch* (keres) ige után, mert ha az ember meglátja a hasonmását, az azt jelenti, hogy az eljött, hogy elvigye őt a halálba. Erre számtalan példát hozhatunk: itt van Poe-tól a *William Wilson*, melyben egy ember bünteteket követ el, de folyton följelenti valaki, aki különös módon hasonlít rá, aki a hasonmása. Végül kihívja párbajra ezt a másikat és megöli, de amint kardja átjárja a másik testét, ő is holtan esik össze, mert a lelkiismerete halálával ő is elpusztul. Kétségkívül ez az elbeszélés adta az ötletet Oscar Wilde-nak ahhoz a regényhez, melyet önök minden bizonnyal ismernek: ez a *Dorian Gray arcképe*. Egy fiatalember története, aki öregszik és vétkezik, de évei és vétkei nem rajta látszanak meg, hanem egy barátja által festett képen, melyet szobájában tart elrejtve.

Az utolsó fejezetben fölmegey szobájába, megnézi az arcképet: elnyűtte a romlottság és a gonoszság. Undorodik ettől az arcképtől. Fölkap egy fegyvert az asztalról és átdöfi a képet, de ebben a pillanatban ő hal meg. Később bejönnek a szolgák és olyannak találják a képet, amilyennek eredetileg megfestették, a harminc évvel korábbi Dorian Grayt látják. Aztán észrevesznek egy ismeretlen, öreg és gonosz kinézetű embert a kép mellett – csak a kezén viselt gyűrűkről ismerik föl.

Nem tudom, maradt-e még sok fantasztikus téma. Gyanítom, hogy nem, gyanítom, hogy a fantasztikus elbeszélések csodáit visszavezethetjük azokra, amelyeket az imént fölvezoltam. *Az Ezeregyéjszakában* például hemzsegek a természetfölötti lények – mondjuk a herceg, akit egy varázsló majommá változtatott. Ez a majom úgy bizonyítja emberi mivoltát – mivel beszélni nem tud –, hogy három sakkipartit játszik a királlyal, és mindhármát megnyeri.

És most már tényleg elérkezünk az utolsó példához. A párhuzamos cselekvések témája – az, hogy valami, ami itt történik, varázslatos módon máshol, másképpen is épp ugyanakkor történik meg. Egy középkori ír legendát hozok példaként. Két király szerepel a legendában – két ír kiskirály, akiknek csapatai egy hegy lábánál csatáznak. A katonák a völgyben ütköznek meg és ölik egymást. Fönt a két király nem is figyel a seregére, az embereire, akik odalenn értük ontják vérüket. Sakkozniak – késő délután egy adott pillanatban az egyik király lép, és azt mondja a másiknak: „sakk-matt.” Nem sokkal később hírnök érkezik futva a hegyoldalra, és értesíti őt, hogy a serege vereséget szenvedett. Ekkor értjük meg, hogy a katonák csupán a sakktáblák másai voltak – az igazi csatát nem a völgyben, hanem a sakktáblán vívták meg.

Ezzel befejezem az összefoglalókat, és eljutok fő kérdésünkhöz, ahhoz a kérdéshez, melyet talán részben már meg is válaszoltam. Miben is áll a fantasztikus elbeszélések vonzereje? Azt hiszem abban, hogy nem önkényes kitalációk – hiszen ha önkényes kitalációk volnának, számuk végtelen lenne. Abban áll, hogy mivel fantasztikusak, minket szimbolizálnak: a mi életünket, a világegyetemet, életünk változékonyságát és titokzatosságát – ez pedig az irodalomtól a filozófiához vezet bennünket. Gondoljunk csak a filozófiai tételekre, melyek jóval furcsábbak a fantasztikus irodalomnál – például a platóni gondolatra, hogy mind azért létezőnk, mert emberek vagyunk, mert az egekben létező archetipikus ember tükröképei vagyunk. Gondoljunk Berkeley tanaira, melyek szerint egész életünk csak álom, és egyedül a látszat az, ami létezik. Gondoljunk Spinoza panteizmusára és annyi más példára, így el fogunk jutni a rémes kérdésig – s ez nem pusztán irodalmi kérdés, mégis mindnyájunknak megfordult már a fejében, vagy ezután fog megfordulni. Vajon a világegyetem, a mi életünk a reális vagy a fantasztikus műfajba tartozik?

Kürthy Ádám András fordítása

Mit értek fantasztikus irodalmon?

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

A rengeteg emberi tevékenység közül az egyik abból áll, hogy az általunk megfigyelt fizikai valóságot, valamint a pszichikai valóságot, mely felől az előbbit megfigyeljük, szimbólumokká alakítjuk. Szimbolizáló, szimbólumképző tudatával az ember magáévá teszi mind a külső dolgokat, mind a saját bensőjét, avagy a nem-ént és az ént. E szimbólummá alakítási folyamatból fakad minden, amit kultúrának nevezünk: a nyelv, a mítoszok, a vallások, a tudomány, a történelem, a filozófia, a művészet, az irodalom... Az irodalomnak nem célja, hogy igazságot közöljön, csupán véleményt fejez ki. Lényegében, az irodalom a valóságtól való megszabadulásra irányuló törekvés: mind a fizikai valóságtól, mely kívülről nyomorgat, mind pedig a pszichikaitól, mely érzelmek, impulzusok és gondolatok záporát zúdítja ránk. A költő – az egyszerűség kedvéért nevezzünk így minden irodalmi alkotót – megfigyeli saját magát; és az önmegfigyelés során felfedezi, hogy néhány személyes élménye sajátos esztétikai élvezetet kelt benne. A költőt tehát nem a valóság érdekli, hanem ez az esztétikailag értékes kép, melyre az imént talált rá öntudata tükrében. A költő eltávolította magától a valóságot. Az eltávolodás során viszont a valóság űrt hagyott maga után. Ebben az űrben megjelent egy művészi szimbólumokba burkolt látszatkép. Olyan, mintha a kiszorított valóság helyén hagyott űrben feltűnne egy kísértet, és azt mondaná: „Megjelenek!”, tehát épp azt, amit a *phantadzóból* eredeztethető görög *phantasia* szó jelent: „megjelenek”.

Minden irodalom fantasztikus abban az értelemben, hogy egy távolra szorult valóság pótlásaként jelenik meg. A – mindig fiktív – irodalmon belül viszont vannak olyan fikciók, amelyek rendkívüli erőfeszítéseket tesznek azért, hogy önálló világok látszatát hozzák létre. Ezek a „fantasztikus történetek”. A történetmondó, fantáziájával karöltve, elavultnak nyilvánítja a megismerésünket eddig szabályozó normákat, és helyettük felveti más, számunkra eddig még ismeretlen normák létezésének lehetőségét.

Rubén Darío különbözőféle elbeszélései közt akad néhány, mely beleillik a fantasztikum efféle meghatározásába: a természetfelettiről szóló, a misztika, az álmok vagy az örület világából merített, folklorisztikus-irodalmi jelleggel vegyített történetei, illetve a metafizikai és metapszichikai, mitologikus és allegorikus, tündér- és szenttörténetek. Összességében tehát olyan történetekről van szó, amelyek megtévesztő eseményekről számolnak be. Ezeket Darío nem mindig a képzeletéből merítette, de ha valós események alapján dolgozott is, denaturalizálta, bizarr módon értelmezve eltorzította, vagy

pedig rejtélyes légkörbe helyezte őket. Akárhogy is, Darío sajátos nyelvhasználatán keresztül kiszakította az elbeszelt eseményeket az empirikus valóságból, és lebegő fantáziabuborékokká változtatta őket. Ügyes szóválasztáson, a lírai metaforák lüktetéséhez igazodó ritmusokon, szinesztéziákon, valamint képzőművészeti és zenei motívumoknak a szövegbe való átültetésén keresztül; a költői próza minden – impresszionista és expreszszionista – eszközét segítségül hívva, Darío ezekben az elbeszélésekben derealizálta, valótlanná tette a valóságot. Jusson itt eszünkbe, amit a „La muerte de la emperatriz de la China” [Kína császárnőjének halála] című elbeszéléssel kapcsolatban írtam (*V. fejezet*).¹ Még ennél is érdekesebb a Darío első szerelmének történetén alapuló „Mi tía Rosa [Rosa nénikém] – a költő tizenhat éves korában beleszeretett tizenöt éves unokatestvérébe, amiről a „Palomas blancas y garzas morenas” [Fehér galambok és barna gémek] című elbeszélésében ír. A felidézés folyamata itt eleinte szinte csak vonszolja magát, mintha csupán realista visszaemlékezés lenne, majd hirtelen futásnak ered, mintegy csodaszép prózaversbe fordulva, végül pedig fenséges repülésbe kezd, amikor a nagynéni meztelen Vénusszá változva arra bátorítja a fiataalt, hogy tartson ki szerelmében. És ha a stílus képes így elvékonyítani egy efféle valós történet, felesleges is tovább hangsúlyozni, mennyire hatékony az események elvalótlantítása terén méghozzá olyan esetekben, amikor történelmi helyzetekből kiindulva mágikus („Huiztilopochtli”) vagy idillikus légkört alakít ki („Historia de un 25 de mayo” [Egy május 25-e története]), vagy amikor a történetnek már maga a tárgya is irreális („El linchamiento de Puck” [Puck meglincselése]). A költői stílus hatására az elbeszélés gyakran prózaversbe fordul: „Luna de luz” [Fényhold], „Este es el cuento de la sonrisa de la Princesa Diamantina” [Ez Diamantina hercegnő mosolyának története]; vagy a rózsa motívumára írt variációk, avagy a „La resurrección de la rosa” [A rózsa feltámadása], „Preludio de primavera” [Tavaszi prelúd], „El nacimiento de la col” [A káposzta születése], „En la batalla de las flores” [A virágok háborújában]. A „Por el Rhin” [A Rajnán] című novellában a filigránszerű cselekmény kristálygömbben, szűrt fényen keresztül jelenik meg előttünk, és összemosódik a *Faust*ból és más német művészeti forrásokból átvett, sokszínű alakokkal.

Az imént láthattuk, hogyan fokozza egy elbeszélés nyelvi szövete a valóság szimbólummá alakítását. Emellett viszont, az elbeszélés művészi formákkal teli építmény is egyben. Minél több formával bír, annál jobban leválik az alaktalan valóságról. Az elbeszélő fantáziája nemcsak a nyelv stilisztikai jellemzőiben mutatkozik meg előttünk, hanem bizonyos, a nyelv fölött lebegő formákban is, a szövegből sugárzó ideális formákban, melyeket olvasás közben, emlékezetünkön és intelligenciánkon keresztül, lassanként fogunk csak fel.

¹ A szerző itt valószínűsíthetően a cikket eredetileg tartalmazó, saját könyvének 5. fejezetére kíván utalni. – *A ford.*

Ilyenek például a cselekményszálakkal kapcsolatos formák, melyek telefonódnak a teljes mintát kirajzoló cselekmény szövetébe. Darío igen leleményes módon szerkesztette meg néhány elbeszélését. Ha több idővel – és több hellyel – rendelkeznék, geometriai – vagy inkább topológiai – pontossággal vázolhatnám fel őket. Ábrák híján viszont megfelelnek a metaforák is: metaforával élve úgy mondanám, hogy bizonyos elbeszéléseit legyező, gyöngysor vagy homokóra alakúra szerkesztette Darío. Idő híján nem fogom itt kibontani az előbbi metaforákat, de hogy érthetővé váljon, mire is gondolok, mondjuk a „homokóra alakú” alatt, vizsgáljuk meg a „Palmipsesto II” [Palimpszeszt II] című elbeszélést. A cselekmény továbbhaladásához az elbeszélést – mint ahogy a homokórát is – meg kell fordítanunk. A homokóra-elbeszélés első állása a következő: egy szatír és egy kentaur, bár még bánkodik a pogány istenek halálán, a keresztények Istenét dicsőíti. A második állás pedig: Pablo és Antonio, két remete, jutalmat ítél a szatírnak és a kenturnak, amiért áttért az új hitre. Figyeljük meg ezen kívül a „Voz de lejos” [Távoli hang] elbeszélés kettéágazó, majd kanyarulatok és szigetek között eltűnő folyóra hasonlító szerkesztését: a költő két szent életéről elmélkedik az elbeszélés elején, mely viszont később széttöredezik és darabjaira esik. Vagy nézzük a „Las siete bastardas de Apolo” [Apolló hét törvénytelen lánya] hangyjegyvonala-szerű szerkesztését, mely a hangjegyekkel, valamint a zenei nyelvben és a nő nyelvezetében mást-mást jelentő spanyol „si” szóval² való játék.

Narratív szekvenciaformák. Olyan szekvenciák, amelyek ugyanúgy követhetik az események kronológiai sorrendjét, mint amennyire ugrálhatnak előre vagy hátra az időben. Egy példa: „Voz de lejos”.

A nézőpont formái, aszerint hogy az elbeszélő a narráción kívül (mindentudó-szerzői és megfigyelő-szerzői perspektíva) vagy azon belül (tanú-szerzői és főszereplő-szerzői perspektíva) szemléli a történeteket, teli hirtelen váltásokkal, amikor a nézőpont a narrátorról elmozdul egy szereplőre („La pesca” [Halászat]) vagy az egyik szereplőről a másikra („Las razones de Ashavero” [Ashavero érvéle]).

Belsőleg megkettőződött formák. Egy elbeszélés, melyet olyan ajánlás keretez, mely önmaga is elbeszélés („Un cuento para Jeannette” [Mese Jeanette-nek]); „hasonmás-történetek” („El Salomón negro” [A fekete Salamon]); olyan elbeszélés, amely félbeszakad, amikor a narrátor leáll beszélgetni – akár egy beszélgetőtárral, akár az olvasóval – vagy amikor ironikusan kikacsint felénk. Példának okáért, a „Sor Filomela” [Filomena nővér] című elbeszélés írója a közönség felé fordul – „Most pedig, uraim, arra kérném önöket...” –, de az egyik olvasó félbeszakítja őt: „De ezt mind nem egy komikáról írja?”.

Az elbeszélés művészetéhez közeli irodalmi műfajokból ihletett formák. Avagy a szentek életéből („La leyenda de San Martín, patrón de Buenos Aires” [Buenos Aires

² A spanyol „si” jelentései: 1) a „ti” zenei hang; 2) ékezetesen [sí] „igen”. A két írásmód között kiejtésbeli különbség nincs. – *A ford.*

védőszentje, Szent Márton legendája)], példázatokból („El nacimiento de la col”), színházi párbeszédekből („Voz de lejos”), levelekből („Carta del país azul” [Levél a kék országból]), emlékiratokból („Mi tía Rosa”), naplókából („Esta era una reina” [Volt egyszer egy királynő]), allegóriákból („Cátedra y Tribuna” [Katedra és Tribün]) stb. átvett szerkezetek.

Egyetlen ilyen formánál szeretnék csak elidőzni: a váratlan végkifejletnél. A végső meglepetés ereje minden elbeszért helyzetre képes rányomni az irrealitás bélyegét, akármilyen valós is legyen az. Kétségtelen, hogy a valóság rengeteg meglepetést rejt, de ezek mindig esetlegesek, véletlenek. Az elbeszért meglepetésekhez viszont szándékolt elhallgatásokra épülő stratégiára van szükség. Darío az egész elbeszélés során félrevezet minket, csak hogy a végén megdöbbenhessen.

Emlékezzünk csak vissza, mit mondtam az „Un retrato de Watteau” [Portré Watteau-ról], „Por qué?” [Miért?] és „Betún y sangre” [Cipőkrém és vér] című novellákról szóló fejezetben.³ Sok hasonló elbeszélés van még. Nem sokkal ezelőtt már említettem az „El faunida” [A faunida] című elbeszélést,⁴ és mellé sorolnám még a „La Miss” [A Miss], a „Gesta moderna” [Modern geszta] és az „El último prólogo” [A végső előszó] címűket is. De véleményem szerint az a két mű, ami a legjobban ábrázolja, hogy milyen virtuóz módon képes Darío rászedni az olvasóját a szöveg végkifejletével, az „Un sermón” [Szentbeszéd] és a „Respecto a Horacio” [Horatiusról].

Darío 1892. május 8-án adta ki az „Un sermón”-t, a mű megírása közben viszont gondolatban a jövőbe repült, és onnan idézett fel egy feltehetően 1900. január 1-jén történt jelenetet. Nem a múlt, hanem a jövő képtelen felelevenítése ez! Darío tehát 1892-ben, múlt időben fogalmazva úgy tesz, mintha felidézne egy szentbeszédet, melyet állítása szerint a római Szent Péter-bazilikában, egy bizonyos Pablo testvér tartott a XX. század ünnepélyes megnyitása alkalmából; e XX. század pedig Darío és az olvasói számára akkor még üres jövő volt csupán. De van ezen kívül még egy meglepetés:

A templomból kilépve még mindig a nagyszerű szerzetes varázslatos hatása alatt éreztem magam, és odafordultam egy francia újságíróhoz, aki az előadásról jegyzeteket készített:

- Ki ez a csoda? Honnan származik ez a csodálatra méltó krizosztom?
- Mint ahogy bizonyára tudja, a mai volt az első szentbeszéde – mondta. – Közel hetven éves. Spanyol. Pablo de la Anunciación testvérnek hívják. A múlt század egyik lángelméje. Emilio Castelar néven ismerte a világ.

³ A szerző itt valószínűsíthetően a cikket eredetileg magában foglaló, saját könyvének egyik fejezetére utal. – *A ford.*

⁴ A szerző itt valószínűsíthetően a cikket eredetileg magában foglaló, saját könyvének egy előző szakaszára utal. – *A ford.*

Az eredeti meglepetés, avagy hogy egy 1892-ben írt elbeszélésben azt olvassuk, hogy a hevesen liberális Emilio Castelar 1900-ra beáll szerzetesnek – vagy „beállt szerzetesnek”, ha belehelyezkedünk a narrátor nézőpontjába –, ez az ukronikus hitehagyás tehát egy előre nem látható, égből pottyant fantasztiкус dimenzióval egészült ki, mivel a véletlen úgy hozta, hogy az a bizonyos Castelar, aki a szövegben titokzatos Ágoston-rendi viseletbe burkolózva áll előttünk, 1900. január 1-jére valóban elhagyta már ezt a világot: Castelar 1899-ben halt meg. Ha az elbeszélés eleinte csak csínytevésnek indult, évekkel később Darío bizonyára egyfajta előérzetnek tekintette.⁵

A „Respecto a Horacio” című elbeszélésben Darío csapdát állít, mely viszont csak akkor csattan, ha az olvasónak eszébe jut Horatius második könyvének 13. ódája. Lucio Calo rabszolga papiruszra rögzítette vallomását, mely szerint neheztelésében az imént kivágott egy fát, hogy az néhány perc múlva ráessen Horatiusra, és így agyonlapítsa. Öt évvel később Lucio Calo néhány sort fűz az előbbi vallomáshoz: örömmel tekint bűnös próbálkozására, mert annak köszönhetően, hogy Horatius épphogy megmenekült a zuhanó fától, megírhatta „az *Ille et nefasto te posuit die...* kezdetű szép sorait”. Ezzel véget is ér Darío elbeszélése, de a művelt olvasó – aki tud róla, hogy Horatiusra egyszer valóban rázuhant egy fa, mely kis híján végzett vele – gondolataiban továbbhallja a megkezdett óda következő sorait, és ekkor mintha maga Horatius sietne a narráció folytatására:

Fa, bárki plántált, rossz napon ültetett
s ádáz kezével olyan gonoszul nevelt,
hogy szégyenfoltja légy mezőmnek
és unokák veszedelme, átka.⁶

Ha pedig a nyelvet poetizáló stílus, és az elbeszélést felépítő szerkezeti formák képesek egészen valós történeteket így elvékonyítani, képzelhetjük, mi mindenre lesznek képesek, amikor az elbeszélés anyaga maga is irreális!

És ha már megemlítettem az „elbeszélés irreális anyagát”, meg is magyarázom végre, mit értek alatta. Ebben rejlik a fantasztiкус irodalom tisztázásának legproblematicusabb pontja.

⁵ Elképzelhető, hogy valójában nem csínytevésnek tudható be Castelar szerzetesként való ábrázolása, hanem inkább a szerző azon vágyának, hogy ő maga váljon szerzetesé. A *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* [Rubén Darío élete, a szerző saját tollából] 1915-ös kiadásához írt „Posdata, en España” című utószóban ezekkel a szavakkal emlékezett vissza a napra, amikor Mallorcán karthauzi viseletet öltött: „És láttam magam előtt Szent Péter szószékét Rómában, ahol én rózsafüzért imádkoznék, életem remekművét, mely megnyitná előttem a Szent Péterre bízott isteni kapukat.” Talán a templomban prédikáló, szerzetesnek állt Ördög népi motívuma is közrejátszott ebben.

⁶ Áprily Lajos fordítása.

Egy elbeszélés anyaga alapján véve hagyományos: jól tudjuk, hogy a lehetséges helyzetek száma igen korlátozott, és hogy az elbeszélők nem tehetnek mást, mint hogy ezeket a helyzeteket ismételtetik. Az lesz tehát a valóban érdekes számunkra, hogy mit tudott kezdeni Darío a már meglévő témákkal, valamint főként hogy mit érzett ő az egyes témákon belül fantasztikusnak, illetve valósnak. Mert ahogy a legvalósabb elbeszélésbe is közbeszól az elbeszélő képzelete, a legfantasztikusabb elbeszélésben is találunk legalább egy kevéske valóságot.

Egy fantasztikus elbeszélés – ahogy már említettem – elutasítja a tapasztalati valóságot, hogy a fizikai lét és az emberi pszichológia szabályai alól felszabadított valóság képével helyettesítse azt. De tisztázzuk: egy fantasztikus elbeszélés soha nem lesz képes teljes mértékben függetleníteni magát a valóságtól. Ha az elbeszélés alávetné magát a valós világ szabályainak, megszűnne irodalom lenni, ugyanakkor, ha kiszabadulna a természeti és pszichológiai törvények alól, érthetetlené válna számunkra. A fantasztikus elbeszélés tehát új dolgokat talál ki, igen, mégis valós elemekből építkezik.

A kritikus tehát legelőször aziránt érez késztetést, hogy elhatárolja a fantasztikus elbeszéléseket azoktól, amelyek nem azok, méghozzá témáik természetéből kiindulva. Más szóval arra vállalkozik, hogy felmérje, milyen mértékben tér el egy elbeszélés témája a hétköznapi valóságtól. Ezek alapján különböző eltávolodási fokozatokat különböztethetnénk meg, amelyek a valószínűtől a lehetségesig, a lehetségestől a valószínűtlenig, valamint a valószínűtlentől a lehetetlenig terjednének.

Lennének így olyan elbeszélések, melyek valószínű eseményekről számolnak be, például az „El fardo” [A láda]. Egy chilei rakparton az egyik munkást agyonlapítja egy láda. Bármely biztosítási ügynök ki tudná számolni egy ehhez hasonló munkabaleset valószínűségét.

Lennének lehetséges eseményekről számot adó elbeszélések, például a „La ninfa” [A nimfa]. Egy színésznő otthonában tartott mulatság során a költő kétségbe meri vonni a nimfák létezését. Másnap a színésznő megjelenik előtte meztelenül a parkban: ezzel a költő már látott is nimfát. Bár nem valószínű, hogy a ház asszonya látogatásunk során meztelenre vetkőzik előttünk, mégis lehetséges. Annyira is, hogy az 1887-ben írt „La ninfa” születése után jó néhány évvel magával Darióval is megtörtént egy hasonló eset. 1911-ben, Hamburgban, Rubén Darío és Fabio Fiallo ellátogatott egy előkelő hölgyhöz, aki rendszerint művészeti és irodalmi személyiségeket fogadott elegáns szalonjában. Aznap délután csak ők voltak ott. Darío és Fabio Fiallo verseket mondott. A hölgy hálaképpen levetkőzött előttük, hogy a két költő gyönyörködhesen a szépségében. Darío ezután meg volt róla győződve, hogy nimfát látott.⁷

⁷ Fabio FIALLO: „El alma candorosa de Rubén Darío”, in Emilio RODRÍGUEZ DEMORIZI (szerk.): *Rubén Darío y sus amigos dominicanos*, Bogotá, Ediciones Espiral, 1948, 109–113. o.

Lennének valószínűtlen eseményekről beszámoló elbeszélések, például a „La muerte de Salomé” [Szalóme halála]. Darío történelmi dokumentumként állítja be. Mégis valószínűtlen, hogy Szalóme feje, miután lefejezte őt a nyakában hordott aranykígyó, odagurult volna Keresztelő Szent János feje mellé, melyet kevéssel azelőtt maga Szalóme vágott le.

És lennének lehetetlen eseményekről számot adó elbeszélések, például a „La pesca”. Az, hogy egy szegény halász, aki olyan tengerre vetette ki a hálóját, amelyen visszatűrődnek az éjszakai csillagok, kifogja a Szaturnusz bolygót, amit a kisfia megeszik és utána úgy játszik a Szaturnusz gyűrűivel, mint a halcsontokkal, szerintem lehetetlen.

Egyértelmű, hogy egy elbeszélés valós elemeinek efféle számszerűsítése hamis; hiszen amint ezek az elemek súlyra és hosszra mérhetővé válnak, már nem az elbeszélésen belül, hanem az irodalomkritikus fogalmi gondolkodásában helyezkednek el.

A kritikusnak tehát ellen kell állnia a könnyű kísértésnek, hogy az elbeszéléseket a lehetségestől a lehetetlenig terjedő kategóriákba sorolja. Az ilyen tudományos osztályozás idegen az irodalomtól. A csoportosítási szempontnak irodalminak kell lennie: nem a dolgok természetét kellene szemügyre vennünk, hanem azt, ahogyan megéljük őket. Elvégre is, az elbeszélésben ugyanaz történik, mint a metafora esetében. Egy adott mondat vajon lehet élő, épp most született metafora? Vagy csak régi metafora, amely már halott a nyelvben, és mára már csak közönséges szóképként szolgál? A kétség megoldásához fel kell tennünk magunknak a kérdést, hogy a beszélő, amikor megfogalmazta a mondatot, tudatában volt-e annak, hogy épp lírai módon egyesített logikusan kettős jelentéseket. És ugyanígy: ez a fantasztikus elbeszélés vajon épp most született? Vagy az elbeszélt események, akármennyire is abszurdnak tűnnek, mégis helyt állnak a történetben valódként? Hogy biztosak lehessünk benne, meg kell tudnunk, hogy az elbeszélő tudatában áll-e a kettős valóságnak. A narrátor, egy egészen személyes valóságból kiindulva, amelyet ő maga hozott létre, önnön számára és a saját képzeletéből, érintőlegesen találkozik egy másik, mindenki számára közös valósággal. E homályos, két világot elválasztó határvonalon állva, vajon képes különbséget tenni aközött, ami csak saját képzeletében létezik, és ami mások képzeletében is jelen van?

Egy elbeszélést akkor nevezhetünk fantasztikusnak, amennyiben a szövegből megbizonyosodunk arról, hogy a szerző az elbeszélt történések egyetlen magyarázatának azt szánja, amelyet ő maga, saját kedvteléséből kiindulva felkínál. Ez a magyarázat önkényes, szeszélyes, és az elbeszélésen kívül álló, hasonló eseményekre érvényes racionális magyarázatoktól független. Aki Darío fantasztikus elbeszéléseit szeretné tanulmányozni, annak meg kell értenie tehát a szerző szándékát.

Nem Darío mint ember, pszichológiai szándékára gondolok itt; a kritikust ez nem érdekli, és ha érdekelné is, nem tudná őt pszichoanalizálni. Darío mint művész, esztétikai szándékáról beszélek; arról, mely minden egyes elbeszéléséből kiviláglik,

mert a kritikus kizárólag ezt képes vizsgálni, és csak ezt is kell vizsgálnia. A világirodalom nagy novellaírói esetében a kritikus számára könnyű félretenni a pszichológiai folyamatokat, és helyett a művek leírására és értékelésére összpontosítani. De Darío tiszta költő, viszont tisztátalan novellaíró volt. Fantasztikus elbeszéléseiben túl nagy erővel jelennek meg a sötét érzelmek. Ezért aztán lehetetlen úgy tanulmányozni a műveit, hogy ne vonnánk párhuzamot lelkületének alapjaival és hátterével, legelső félelmeitől, avagy a gyerekkortól kezdve.

Zombory Gabriella fordítása

Kísérlet a fantasztikus irodalom típusainak meghatározására

(*A spanyol-amerikai irodalom vonatkozásában*)

ANA MARÍA BARRENECHEA

Jelen tanulmány központi célkitűzése a „fantasztikus irodalom” fogalmának pontos meghatározása és néhány meghatározó jellegzetességének megnevezése, az efféle művekben oly gazdag spanyol-amerikai elbeszélő irodalom vonatkozásában.

Tzvetan Todorov szisztematikus módon vetette fel a kérdést *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*¹ című könyvében. Bár nem értek egyet az általa kínált megoldással, el kell ismernem bizonyos kategóriák megállapításában és egy ellentétes jellemzőkből felépülő, elemzési szintek közt különbséget tevő módszertan világos kidolgozásában rejlő érdemét; ez komoly előrelépést jelentett a fantasztikus irodalom tanulmányozásában, melyből kiindulva újabb megoldásokat lehet keresni.

Elkerülhetetlen tehát Todorov rendszerének rövid bemutatása, hogy így felidézhesük főbb jellemvonásait, és összevethessük az általam javasolt osztályozással.

Todorov két, ellentétpárokra épülő rendszerrel határozza meg a fantasztikum műfaját:

1. Az olvasó elgondolkodik a szöveg természetével kapcsolatban, és e szerint két egymással összeférhetetlen kategóriát állít fel:

Fantasztikus irodalom / Költészet

Fantasztikus irodalom / Allegória

Az első a referenciális, leíró vagy ábrázoló mű fogalma szerint válik ketté, de nem olyan értelemben véve, hogy az adott mű külső referenciával rendelkezzen, hanem hogy a szöveg önmagában véve legyen referenciális vagy ábrázoló, azaz hogy nyelvezete átlátható legyen, és a szavakkal a tényekre utaljon. Todorov szerint nem létezhet fantasztikus költészet, hiszen a költészetben nincs meg az előbbi átjárhatóság, az olvasó

¹ Tzvetan TODOROV: *Introduction a la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970. Magyarul *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó, 2002. – *A ford.*

pedig nem úgy reagál a tényekre, mint ahogy a való életben tenné, ami pedig nélkülözhetetlen lenne a fantasztikus irodalomban, hogy ez alapján a történeteket besorolhassuk a természetes vagy a természetfeletti kategóriába.²

A második kategória aszerint válik ketté, hogy a szöveg rendelkezik-e vagy sem kettős értelemmel: szó szerintivel, illetve szóképpel vagy átvitttel. A különbségnek ez esetben is egyértelműen, a művön belülről kell fakadnia, nem pedig a szeszélyes olvasói értelmezésből. Ezt támasztja alá az is, hogy bár az allegória általában a fantasztikum halálát jelenti, a szó szerinti értelem bizonyos mértékben fennmaradhat benne, és ezáltal a fantasztikum valamennyire mégis megjelenhet, annak ellenére is, hogy ez utóbbi az allegorikus értelemmel kapcsolatba lépve többnyire eltűnik.

2) A másik Todorov által megállapított különbségtétel abból áll, hogy az olvasó elgondolkodik az elbeszélte események természetén, és ilyen szempontból három típust különböztet meg:

a különös / a fantasztikum / a csodás

A három kategória két paraméter alapján határozható meg: normális vagy pedig abnormalis események előfordulása az elbeszélésben, valamint az abnormalisra vonatkozó magyarázat. Amennyiben a látszólag a normális határain kívül eső események természetével kapcsolatban a kétely fennmarad, a fantasztikus irodalom területén járunk; amennyiben viszont a kétely eloszlik, a különös (ha különös jellegük ellenére mégis a természetes események közé soroljuk őket), illetve a csodás (ha a természetfeletti és az irreális körébe osztjuk őket) világába jutunk.

Todorov e felvetésével szemben én más megoldást javaslok, melyet a későbbiekben majd összevetünk vele, és megvitatjuk mindkét elmélet előnyeit és hátrányait.

Annak érdekében, hogy elkerüljük a todorovi osztályozás néhány nem célravezető gondolatát, újat javaslok, melynek keretei közt:

- 1) Nem foglalkozom a költészettel és az allegóriával való szembeállítás problémájával, mivel – ahogy az később majd kifejtésre kerül – két egymást keresztező, de nem kizáró rendszer kategóriáinak tekintem őket.
- 2) A fantasztikum meghatározásához egy három kategóriából álló, két paraméter alapján működő rendszer felállítását javaslom, mely paraméterek a következők: az abnormalis, természetellenes vagy irreális események, és ezek ellenkezőinek implicit vagy explicit jelenléte; valamint az ebből fakadó ellentét problematizált vagy nem problematizált kezelése. Tisztázzuk: a kettő (*in absentia* vagy *in praesentia*) együttéléséből fakadó problémáról beszélek, nem pedig a természetük

² TODOROV itt említett felfogásának pontosabb meghatározására, ld. id. mű, 54–56. o.

felőli bizonytalanságról, ami Todorov elméletének alapja volt. Így a következő alkategóriák alakulnak ki:

1. táblázat

Az <i>abnormális</i> és a <i>normális</i> közti ellentét		Csak a <i>nem-abnormális</i>
Mint <i>Probléma</i>	<i>Probléma</i> nélkül	A lehetséges ³
A fantasztikum	A csodás	

A fantasztikus irodalmat így akként lehetne definiálni, mint olyat, ami *abnormális*, természetellenes vagy irreális eseményeket problémaként állít be, méghozzá a valós, *normális* vagy természetes eseményekkel szembehelyezve. Ide tartoznak azok a művek, melyek a földi, természetes vagy logikus rend megszegését, ezáltal pedig a két rend explicit vagy implicit módon történő, szövegen belüli szembeállítását helyezik érdeklődésük központjába.

Ezzel be is mutattuk mind Todorov, mind a saját felvetésemet, térjünk tehát át a megvitatásukra. Todorov első egymással összeférhetetlen kategóriáiban (*fantasztikus irodalom / költészet* és *fantasztikus irodalom / allegória*) azt a kivetnivalót találom, hogy nem egymást kizárónak, hanem inkább egymást keresztezőnek tűnnek. Lehetséges, hogy az irodalom történetének bizonyos korszakaiban tényleg kizárták egymást, de korántsem mindegyikben. A fantasztikus irodalom számára valóban elengedhetetlen, hogy ábrázoló művészetre épüljön, hiszen ha az *abnormális* és a *normális* események ellentétére alapoztuk a létezését, ezeket az eseményeket mindenképp ábrázolnia is kell. A költészet azonban nem mindig volt *nem-ábrázoló*. Borges „A Gólem” vagy „A ciklikus éjszaka” című verseire gondolva mindenki azonnal elismerheti, hogy kevesen haboznának a „fantasztikus költészet” alkategóriába sorolni őket. Ez a műfajokat kizáró merevség megfelelő lehet bizonyos, világosan elhatárolódó irodalmi kategóriákkal jellemezhető korszakokra vonatkozóan, a hibrid vagy ingadozóbb jellegű műfajokat alkotó kortárs irodalom esetében viszont nem lesz célravezető. Ezért tekintek megfelelőbbnek egy világos jellegzetességek szembeállításán nyugvó módszertant, mely ugyanakkor engedélyezi azok keresztezését: például *ábrázoló / nem-ábrázoló irodalom*; *kizárólag szó szerinti értelemmel rendelkező / szóképi értelemmel is rendelkező irodalom*.

Ha az első ellentétpárt vesszük alapul, akkor a költészetet, a – Todorov által nem említett – drámát és a fikciót az ábrázoló irodalomhoz sorolhatnánk, beleértve ebbe a fantasztikus költészetet, drámát és fikciót is. Fantasztikus dráma alatt Ionesco *Orr-3* *szekvenciájának* *javaslatát* *magamhoz* *vonok* *és* *így* *az* *abnormális* *fogalom* *nem* *fedné* *le* *a* *„lehetséges”* *körébe* *igenis* *beletartozó* *elbeszélő* *irodalom* *igen* *nagy* *hányadát* *nem* *foglalná* *magába* *az* *idealista* *Borges* *szelőséges* *eset* *hiszen* *számára* *latszólóan* *nem* *létezik* *műfaj* *vagy* *elbeszélő* *mód* *amely* *ne* *adhatna* *teret* *a* *fantasztikumnak* *Jusson* *itt* *eszünkbe* *Az* *alkotó* *című* *művéhez* *írt*, *3*

Leopoldo Lugonesnek címzett⁴ ajánlása, ahol álmában ő maga együtt él az öreg költővel, és ezáltal köt össze különböző tereket és időket. Valami hasonló történik az *Újabb nyomozások* kötetben olvasható, „Coleridge álma” című esszében,⁵ ahol, hogy elmesélje egyrészt Kubla kán látomását, melyben az megálmodta a kastélyt, majd megépíttette, másrészt Coleridge-ét, aki pedig verset álmodott a kastélyról – avagy két egymástól térben és időben szintén távol eső történést –, természetes és természetfeletti elemek sorát vonultatja fel egymás után, melyek közül az utolsó már egy mások által megálmodott tárgy földön történt megjelenését állítja, a „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” című novellához hasonlóan.⁶

Ez a jellemzők mátrixára épülő módszer az allegória mint a fantasztkumot kizáró tényező problémájának feloldását is lehetővé teszi. Igaz, Todorov nem beszél szisztematikus kizárásról, csupán azt állítja, hogy az allegorikus jelentés megjelenése halálos a fantasztkumra nézve, és akár képes lehet azt teljes mértékben kiszorítani.⁷

Úgy vélem, Todorovot a hagyományos allegóriára jellemző viszonyok vitték a *fantasztkus irodalom / allegória* ellentét pár felállítására, mivel az a szó szerinti szinten soha nem döntött fantasztkus események elbeszélése mellett, inkább főként a csodás világában mozgott, sőt időnként kizárólag valós eseményekkel dolgozott. Korábbi korszakokban az átvitt értelem ráadásul teljesen egyértelművé is vált: vagy közismert volt a „nyelvtan”, mely szerint az allegóriát felépítették, vagy pedig beiktattak egy részletes magyarázatot a mű végére, mely eljárás létjogosultságát azzal igazolták, hogy az allegória célja elvégre is didaktikus jellegű. Jelenleg viszont a fantasztkum sokszor megjelenik már e művek szó szerinti szintjén is, sőt az allegorikus, szimbolikus vagy parabolikus funkció, avagy a nem szó szerinti értelem valamennyire homályban is maradhat bennük.

A Todorov által megszabott feltételek kizárnák a körből a kortárs fantasztkus irodalom nagy részét; ezzel szemben, az én megközelítésem lehetővé teszi az akár explicit, akár implicit módon átvitt értelemmel rendelkező művek megtartását, amennyiben a szó szerinti síkon megjelenik bennük a valós és a nem-valós problémaként történő szembeállítás, még akkor is, ha ezt az ellentétet az átvitt értelem esetleg feloldja vagy eltörli.

⁴ Todorov kritériuma szerint a mű nem lenne fantasztkus, mert az író világosan kimondja, hogy álmáról van szó, az én definícióm szerint viszont az első része az lenne, mivel az érdeklődés e különböző időkből és terekbe tartozó emberek találkozására irányul.

⁵ A magyar nyelven megjelent *Újabb nyomozások* kötet csak válogatás, az említett esszé nem szerepel benne. A „Coleridge álma” magyar nyelven az *Art Limes Almanach* 2000 kiadványban olvasható – *A ford.*

⁶ Itt megemlíthetnénk, hogy Borges rendszeresen áthágja a műfaji osztályozásokat; olyan hibrid művek írója, melyek például mind a novella, mind az esszé tulajdonságait magukon hordozzák, olyannyira, hogy néhány közülük a másik műfajnak szánt kötetekben jelent meg – az „Al-Mu’taszim nyomában” című novellát *Az örökkévalóság történetében* olvashatjuk, mely egy esszékötet.

⁷ Ily módon fokozatokat különböztet meg az allegorikus jelentéseken belül: tanulsággal rendelkező, egyértelmű allegória (tanmesék, Perrault meséi), közvetett allegória (Balzac: *A számárbból*), „habozó” allegória (Poe: „William Wilson”), illuzórikus allegória (Gogol: „Az orr”), ld. TODOROV, id. mű, 58–66. o.

Így magyarázható az is, hogy – Todorov véleményével ellentétben – az allegória ahelyett, hogy elgyengítené, esetenként fel is erősítheti a szó szerinti fantasztiкус szintet, hiszen a kortárs irodalomban az allegorikus tartalom gyakran a világ értelmetlenségére, problémás, kaotikus és irreális természetére utal. Mindez tisztán látható az argentin Macedonio Fernández „A tökből lett kozmosz” című művében, ahol a fantasztiкус szövegben egyértelmű az átvitt értelem, valamint más művekben is, melyekben bár az allegória mibenléte nincs megmagyarázva, a szövegbe ágyazott jelekből mégis tisztán érthető. Ez figyelhető meg a mexikói Juan José Arreola az „El prodigioso milígramo” [A csodálatos milligramm], Jorge Luis Borges „Bábeli könyvtár” vagy „A babilóniai sorsjáték”, illetve a kubai José Lozano Fuentes „Tareas de salvamento” [Mentési feladatok] című művében is – ez utóbbi egy hagyományos allegorikus témát, a pokolba vezető utat mutatja be.⁸

Ráadásul, amennyiben Todorov követelményeihez tartjuk magunkat, a tiszta fantasztiкус irodalom egyetlen, nagyon rövid történelmi időszakban virágozna csak (a XVIII. század végétől Cazotte-tal, a XIX. végéig Maupassant-nal),⁹ és csupán néhány mű tartozhatna teljességében ebbe a kategóriába, mivel döntő többségük esetében, amint az elbeszélésben világos magyarázat jelenik meg, átesne a csodásba vagy a különösbe.

Az én javaslatommal egyrészt megoldódik ennek a „mindig eltűnő műfajnak”¹⁰ az instabilitása, melyet maga Todorov is elismer, és a *jelen*nel való összehasonlítás révén magyaráz. Másrészt pedig kitágulnak általa a fantasztiкус keretei, befogadva a műfajba olyan műveket is, melyeket az ő elmélete eddig kizárt, egy helytállóknak tűnő közmegegyezés viszont beleért.¹¹ Mindez azáltal vált lehetségessé, hogy már nem várjuk el a magyarázat homályban tartását, sem pedig az esetleg felkínált magyarázat

⁸ Leopoldo Marechal *Adán Buenosayres* című regényét például nem sorolnám ide, mivel az ő pokolba vezető útja nem vonja maga után a természetes és a természetfeletti rend szembeállítását; a probléma tematizálódik viszont a „Tareas de salvamento” című műben, mint ahogy May Sinclair „Where their Fire Is not Quenched” [Ahol tüzük el nem aluszik] elbeszélésében – melynek Jorge Luis BORGES, Silvina OCAMPO és Adolfo BIOY CASARES helyet adott az *Antología de la literatura fantástica* című kötetben, Buenos Aires, Sudamericana, 1940, 241–252. o. –, vagy Juan José Arreola „El converso” [A kikeresztelkedett] művében is.

⁹ TODOROV, id. mű, 142–143. o.

¹⁰ Uo., 40. o. – *A szerk.*

¹¹ Hogy a fantasztiкус műfajába tartozó művek mennyiségét növelje, Todorov a széttördelésüket javasolja, hogy így az első részüket, amíg a kétely el nem oszlik, oda soroljuk, és csak a magyarázó befejezésüket tulajdonítsuk a csodásnak vagy a különösnek (uo., 40–41. o.). Az eltűnő jellegről, valamint a *jelen*nel való összehasonlításról szóló megjegyzéseit ld. 40. o. Kiemelendőnek tartom azonban az érvelés csalárd természetét, mivel – habár a bevett meghatározás szerint a jelen nem más, mint a múlt és a jövő közti határvonal, és bizonyos filozófiai iskolák számára nem is létezik, így minden csak múlt vagy jövő – nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy nyelvtani kategóriaként a jelen viszont valós jelenléttel bír, és a statisztikákban igen nagy gyakorisági százalékkal szerepel. Egy olyan írónak, aki elméletei megalapozásában ekkora szerepet tulajdonít az irodalom és a nyelvzet közti összefüggésnek, nem szabadna ezt figyelmen kívül hagynia.

bizonytalan voltát. Kétségtelen, hogy a magyarázat meglelte már önmagában arra a problémára helyezi a központi figyelmet, melyet az efféle elbeszélések alapvető jellemzőjének tekintünk, valamint hogy a magyarázat függőben hagyása – bármely megoldás előnyben részesítése nélkül – a fokalizáció hatásának felerősödését vonja maga után. Az viszont, hogy az efféle művek különlegesnek számítanak a vizsgált csoporton belül, nem azt jelenti, hogy ne lehetne más, talán finomabb módszerekkel létrehozni ugyanezt a hatást, és a megszegett rend láttán elérni a kívánt – mind értelmi, mind érzelmi – felindulást, akár a határátlépés jeleit a szövegben hagyva.

A magyarázat hiányára vonatkozó követelmény kizárása után nézzük, milyen módokon hangsúlyozható a racionális rend felforgatásának központi jellege, mindezt problémaként kezelve. Ehhez azonban először tisztáznunk kell, hogy a fantasztikus művek három különböző rend szerint épülhetnek fel:

- 1) Az elbeszélt történet teljessége a természetes rendbe sorolható: Felisberto Hernández, „El cocodrilo” [A krokodil], „La casa nueva” [Az új ház]; Arístides Fernández, „La mano” [A kéz]; Julio Cortázar, néhány elbeszélés a *Kronópiók és fámák története* című kötetből („Utasítások a lépcső megmászásához”, „Színlelés”, „Bajban a nénikém”, „A nénikém, magyarázattal vagy anélkül”, „A tenyér vonalai”; Jorge Luis Borges, „A vég” vagy „Az elágazó ösvények kertje”.
- 2) Az elbeszélt történet teljessége a nem-természetes rendbe sorolható: Alejo Carpentier, „A dolgok kezdete”; Carlos Fuentes, „En defensa de la Trigolibia” [Trigolibia védelmében]; Juan José Arreola, „El prodigioso miligramo”; Elena Garro, „Un hogar sólido” [Biztos otthon]; Julio Cortázar, a kronópiókat, fámákat vagy reményeket tartalmazó elbeszélések a fent említett kötetből.
- 3) A két rend keveredik egymással: Eliseo Diego, „La calle de la quimera” [Álomutca]; Esther Díaz Llanillo, „Anónimo” [Anonim]; Adolfo Bioy Casares, *Morel talál-mánya*; Carlos Fuentes, „Csak Mool”, „Tlactocatzone, del jardín de Flandes” [Tlactocatzone, a flandriai kertből]; Enrique Anderson Imbert, „El grimorio” [A grimoár] vagy *Fuga* [Szökés].

A két rend keveredése általában már pusztá megjelenésével is erőteljes kontrasztot idéz elő, és a megszokott rend megszegését az elbeszélés legalapvetőbb problémájaként mutatja be. Mégsem mindig jön létre, és nem is mindig akarunk létrehozni efféle hatást. Gondoljunk csak a folklórtörténetekre és a tündérmesékre, melyekben óriások, törpék, boszorkányok, ogrék, csodatevő madarak és források, valamint égig érő növények jelennek meg. Ezek maguk is mítoszok vagy a mítoszok örökösei, melyek még az ellentmondások törvénye által nem uralt világban születtek, és megőrizték belőle a képzelet szabadságát. Egyetértek Todorovval, miszerint ezek valóban kívül esnek a fantasztikumon, és a csodásba soroljuk őket, de nem azért, mert természetfelettiként kapnak magyarázatot,

hanem egyszerűen mert nincsenek magyarázva, így anélkül kerülnek elfogadásra a természetes renddel való együttélésben, hogy nyugtalanítanak vagy bármilyen problémát vetne fel a jelenlétük.

Nincs tehát akadálya, hogy a fantasztikumba soroljuk azokat az eseteket, amelyekben a két rend keveredik, és a határátlépésre vonatkozó magyarázat keresésére kerül a hangsúly. Nehezebben jön létre az ellentét, és nehezebben kerül rá a figyelem, amikor a mű kizárólag az egyik rendben mozog, főként, ha magyarázat híján nem szembeállítható benne a műben jelen lévő és a nem jelen lévő rend, és így nem is hangsúlyozható a köztük keletkező konfliktus. Nem áll szándékomban a teljesség igényével bemutatni az összes olyan eljárást, amelyekhez az írók ilyen esetekben folyamodnak, de néhányat azért megemlítek. Ha például a történet a természetes rendben mozog, mint Julio Cortázar „Utasítások a lépcső megmászásához” című művében, elegendő a legegyszerűbb cselekmények aprólékos, végtelen számú, nap mint nap elvégzett, automatikus mozdulatra bontott leírása ahhoz, hogy precíz szabályokhoz kötött folyamatokként tekintsünk rájuk, mely szabályok megszegése könnyen az ismeretlenbe taszíthat minket: abba „a másik valóságba”, melyet meg nem nevezünk, de ott lapul fenyegetően. Máskor kizárólag természetes események kerülnek elbeszélésre, de a hasonlatokban vagy az utalásokban valamiből mégis érezhetővé válik az irreális szint jelenléte. Gondoljunk itt Borges „Az elágazó ösvények kertje” című novellájára, ahol a házhoz vezető út vagy az ősi felmenő művének leírása térben és időben végtelen labirintusokra emlékeztetnek. Megint csak máskor egy sor olyan esemény kerül felidézésre, amely akár meg is történhetne a világunkban, de mégse történik meg soha, mint szintén Cortázar „Csodás foglalatosságok” című elbeszélésében, ahol az író azon meggyőződése alapján halmoz fel egy helyen különböző cselekvéseket, hogy „[a] valóban új félelmet kelt, vagy csodálatot¹²”. Ugyanezt a módszert alkalmazta már előzőleg az uruguayi Felisberto Hernández az „El cocodrilo” című novellájában, amelyben az a szokatlan esemény áll a történet középpontjában, hogy egy férfi a legváratlanabb helyeken és időpontokban sírva fakad, mert pusztán kedvtelésből meg akart tanulni szándékosan irányítani egy hasztalan készséget – mely időnként mégis hasznosnak bizonyulhat számára. Különös, hogy az általa adott magyarázat hasonlít Cortázar imént idézett mondatára:

¹² Julio CORTÁZAR: „Szervusz, López”, ford. Dész Mihály, in Uő: *Kronópiók és fámák története*, Budapest, L'Harmattan, 2006, 76. o. Ugyanebben a könyvben egy másik elbeszélés a következő sokatmondó címet kapta: „Rövid történet annak szemléltetésére, hogy mennyire törekeny az a biztonság, amelynek keretei között élni vélünk, illetve hogy a törvények igazán teret engedhetnének a kivételnek, a véletlennek és a valószerűtlenségnek, szeretném én ezt látni”, 66. o.

Szerettem volna megszökni abból a boltból, abból a városból, és abból az életből. A szülőházamra gondoltam, és még sok minden másra. Aztán hirtelen, amikor már épp kezdtem megnyugodni, támadt egy ötletem: Mi lenne, ha elkezdenék sírni, itt, mindenki előtt? Nagyon erősnek éreztem az egészet, de már egy jó ideje vágytam rá, hogy próbára tegyem a világot valami szokatlannal.

Egy másik, a „La casa nueva” című novellájában, pedig ezt írja:

[A]hogy a barátom mindig a számokat figyelte mindenhol, én olyan érzésekre, gondolatokra, tettekre, vagy a valóság bármely más elemére figyeltem, melyek képesek meglepetést okozni a róluk kialakított képzeleteinkhez képest.¹³

Mindenesetre az említett novellák már túl vannak az egyszerű, képzeletbeli elemként felfogható, vagy az olvasó szórakoztatására beiktatott különösségen. Mindezt kifejtésük szisztematikus jellege eredményezi, mely az egész elbeszélésen keresztül – és anélkül, hogy a földi viszonylatok közül kilépne – a rendben meglévő szokatlanra hívja fel a figyelmet, és sejteti „a másik” csendes fenyegetését, vagy pedig gyanút kelt, hogy ebben az emberi világban talán nem is létezik semmiféle rend.

A természetfeletti világában – akár teljesen, akár részben – mozgó novellákat megfigyelve, több olyanval is szembeállokunk, mely azt nem-meglepő módon ábrázolja, még hozzá anélkül, hogy az efféle kalandokban részt vevő szereplők lelki világát felkavarná. Számos eljárás az események puszta létezésének problematikus voltára helyezi a hangsúlyt, miközben egyértelműen nem jelzi, milyen nehézségeket jelenthetnek ezek a hétköznapi élettel kapcsolatban. Sokszor a természetfeletti vagy abnormális világ jellemzésének részletessége tereli rá a figyelmet, ezzel az emberi kategóriákkal való összehasonlítását eredményezve. Hasonló eljárás ez tehát ahhoz, amelyet Cortázar „Utasítások a lépcső megmászásához” művében már említettem, csak hogy ott a hétköznapi, itt pedig az irreálisra alkalmazva. Alejo Carpentier „A dolgok kezdete” című művében az idő múlásának aprólékos, fordított sorrendben – a haláltól a születésig – történő leírása kerül összeütközésbe a műben nem említett, de jól ismert mindenkori renddel. Arreola „El prodigioso miligramo” című művében a hangyák világa kap részletes figyelmet, ezúttal nem inverz módon, hanem párhuzamként közelítve az emberi élettel való ki nem mondott összehasonlításhoz. A mexikói Elena Garro „Un hogar sólido” című művében az emberi szint a holttestek visszaemlékezései és a kriptába újonnan érkező elhunytak friss hírei révén jut el holtak világába.

¹³ Mindkét elbeszélés a *Las hortensias* című kötetben szerepel eredeti nyelven (Montevideo, Arca, 1967). Az első részlet a 90., a második pedig a 120. oldalon található.

Amennyiben mindkét világ jelen van a szövegben, kétségkívül könnyebb a kettő közti ellentétekre vagy félelmetes hasonlóságokra összpontosítani; mint Borges „Aszterión háza” című művében például, ahol nem okoz gondot a természetfeletti megmagyarázásának hiánya, sem a Minótauros és a Labirintus létezésének nem-meglepő tényként való elfogadása, mivel a szörny gondolatait olvasva – melyben a palota falain kívül látott, a sajátjától semmiben sem különböző világról tesz említést – rögtön tudjuk, hogy nem a mítosz vagy a csodás világában járunk.

Térjünk át a következő pontra, melyben nem értek egyet Todorovval: a szemantikai szint elemzésére. Todorov módszere Morris jelrendszeréből átvett elemzési szintek alapján épül fel: szemantikai, szintaktikai és pragmatikai dimenzióból. A szemantikai dimenzió egyre több figyelmet kap a nyelvészek körében, ugyanakkor viszont ez az egyik legvitatottabb terület is. Ennek oka, hogy a hivatalos nyelvészeti tanulmányok a logika korábbi hivatalos elemei alapján kénytelenek dolgozni, mely viszont több fejlődést mutatott a szintaktikai, mint a szemantikai síkon. És ha ez a helyzet a nyelvészetrel, mely nagyobb tapasztalattal és biztosabb eszközökkel rendelkezik, képzelhetjük, hogy az összefüggő szemantikai kategóriarendszer felállítására nem törekvő irodalom terén a nehézségek csak fokozódni fognak. A fantasztikumon belül az összes eddigi tematikus osztályozás kevésbé bizonyult kielégítőnek (például Vax, Penzoldt, Caillois stb. elméletei, és akkor még nem is említettük Bioy Casares oly ideiglenes jellegű változatát).¹⁴ Todorov egy olyan rendszerezésre tesz kísérletet, melynek valójában ő maga is beismeri ideiglenes és javításokra szoruló jellegét.

Két csoportot állít fel, és ezekbe különbségtétel nélkül besorolja mind a fantasztikumot vagy különöst, mind a csodást, és a párbeszéd névmásairól nevezi el őket: *Én* és *Te*.

I) Az *én-témák* anyag és szellem határának megkérdőjelezésén alapulnak. Ez a kiindulópont aztán magával hozza az alapvető témák kialakulását: sajátos mindenre kiterjedő okság, a személyiség megsokszorozódása, törés alany és tárgy viszonyában, a tér és az idő átalakulása stb. A felsorolás még folytatódhat. Az *én-témákat* statikus kapcsolatok, valamint az észlelés és a tekintet témái jellemzik. Párhuzamba állíthatók az elmebeteg, a kábítószeres és a gyermek világával.¹⁵

II) A *te-témák* a szexuális vágyból indulnak ki, és a túlzott szexualitás, a perverzió, a kegyetlenség, az erőszak, a halál, az ördög, a vámpírizmus, a halál utáni élet

¹⁴ Lásd TODOROV szemantikai osztályozásokra vonatkozó revízióját, id. mű, 88–91. és 130–131. o. Az Adolfo Bioy Casares-szöveg a már említett *Antología de la literatura fantástica* előszavában olvasható, 10–14. o. [És megtalálható ebben a kötetben is, 37–43. o. – *A szerk.*] A kérdéshez való teljesen rendszeresen megközelítéshez, ld. Emilio CARILLA: *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Compendios Nova de Iniciación Cultural, 1968, 54. kötet, IV. fejezet.

¹⁵ TODOROV, id. mű, 104–105. o. – *A szerk.*

stb. elbeszéléseinek adnak életet. Amikor nem a *post mortem* életre összpontosítanak, inkább valószínűtlenek vagy különösek, mint fantasztikusak. Dinamikus kapcsolatok, a cselekvés és a beszéd témái jellemzik. Közelebb állnak az ember vágyaihoz, ösztöneihez és tudattalanához. Az idegbeteg világával állíthatók párhuzamba.¹⁶

Todorov e kategóriáit jobban megfigyelve, nem tűnnek kizárólagosnak a fantasztikus irodalom számára – ezt Todorov is elismeri –, hanem inkább bármelyféle irodalomra alkalmazhatóknak. El is kéne itt gondolkodnunk, hogy ilyen sok mindent magába foglaló és általános jellegük miatt hasznosnak bizonyulnak-e egyáltalán az irodalmi elemzés tekintetében.

Ezzel szemben én két olyan kategóriatípust javaslok, melyek szemantikai szinten a fantasztikum műfaj sajátjainak mondhatók.

I) Abnormális események és azok kapcsolatainak szemantikája:

1. Más világokba tartozó elemek létezése és a mi világunkkal való kapcsolataik: istenek vagy gonosz és jóteköny erő; a halál és a halottak; más bolygók vagy terek; meghatározatlan természetű világok.
2. Az ismert rendet felforgató evilági elemek közti kapcsolatok: idők; terek; oksági kapcsolatok; alany/tárgy különbségtétel. Ez utóbbi különbségtétel alá tartozhatnak a szent- vagy bálványképek; az álmok, tükrök és tükörképek, és köztük a művészet (irodalom, színház, festészet, szobrászat, fényképészet, filmművészet); a hasonmások (az alany megkettőződése vagy az alany/tárgy felcserélése); az anyag (élettelen *versus* élő) vagy az állatok és a növények (emberi *versus* nem emberi) lázadása.¹⁷

¹⁶ Uo., 119–120. o. –A szerk.

¹⁷ A 2. csoportba sorolt témák némelyike átkerülhet az 1. csoportba, amennyiben azok más világok befolyásának tudhatók be. Gondoljunk itt például olyan tér- és időbeli elváltozásokra, melyek pokol- vagy mennybeli látogatásokkal, netán ördögi vagy isteni beavatkozással hozhatók összefüggésbe; esetleg olyan hasonmásokat vagy állatok lázadását taglaló témákra, melyek végül ördögi tevékenységgel, vagy a halál testet öltésével magyarázhatók.

II) A szöveg globális szemantikája:¹⁸

1. A természetes világgal párhuzamos világok létezése önmagában még nem állít fel kétségeket a sajátunk valóságosságára vonatkozóan, beavatkozásuk azonban saját személyünk és világunk elpusztításával fenyeget. Afelől nincs kétség, hogy mi hús-vér élőlények vagyunk, de ránk nézve fenyegető, ismeretlen erők kerülnek felfedezésre (Carlos Fuentes „Csak Mool”; Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas* [Különös erők]; Horacio Quiroga „Insolación” [Napszúrás], „El fantasma” [A kísértet], „El síncope blanco” [Fehér szívbénulás]).
2. Felvetődik az eddig képzeletbelinek tartott szint valós volta és ezáltal a valóságnak hitt világ irrealitása. Ebből logikusan következtetve vagy a rejtély világával való kapcsolat befolyása alá kerülve, kérdőre vonjuk saját állandóságunkat. „A másik”, ahogy Borges is mondja, „megfertőz a valótlanásával” – gondoljunk Julio Cortázar „Axolotl” vagy „Éjszaka, hanyatt fekvé” műveire és Macedonio Fernández szinte teljes életművére.¹⁹

Végezetül fel kell vetnünk még egy kérdést a fantasztiкус elbeszélés sorsával kapcsolatban. Sokan beszélnek a műfaj eltűnéséről vagy elerőtlenedéséről, méghozzá különféle okokból: mert a tudomány fejlődésével az ismeretlen területe egyre szűkebbé válik; mert a pszichoanalízis véget vetett több olyan tabunak, mely eddig a fantasztiкуmot táplálta; vagy mert a világban fokozódó szekularizáció egyre inkább háttérbe szorítja a vallást, melyből annak idején a mítosz, a csodás, majd a fantasztiкуm is eredt. Mindenesetre a vallástalanság növekvése, az összetett titkok felfejtése, vagy a logikus szűkítés, mely szerint a tudomány győzedelmeskedik a látszólag logikátlan felett, soha nem lesz képes teljesen bevenni az ismeretlen erődjét, és mindent úgy megmagyarázni, hogy ne maradjon semmi, ami megmagyarázhatatlan. Emellett az elkerülhetetlen haláltól való félelem örökké táplálni fogja a fantasztiкус képzelgéseket, mint ahogy azelőtt a mítoszt is.

A fantasztiкуmot ezen kívül még két jelenség veszélyeztetheti. Az egyik szociálpolitikai problémákkal, a másik pedig pusztán irodalmi kérdésekkel kapcsolatos. Ez utóbbira reflektálva, Todorov rámutat a műfajban egy önnön természetéből fakadó következetlenségre: saját megalapozását a szövegben belül keresi, de olyan jegyek

¹⁸ Az Emma SPERATTI PIÑERÓVAL társszerzőségben írt *Literatura fantástica en Argentina* (México, Imprenta Universitaria, 1957) című művem bevezetésében már előrevetítettem ezt a lehetséges csoportosítást, ld. XIII–XIV. o.

¹⁹ Jorge Luis Borges és Macedonio Fernández részben megegyező, részben eltérő nézeteiről ld. Ana María BARRENECHEA: *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sardu, Caracas, Monte Ávila, 1978, 105–158. o.*

alapján, melyek kívül esnek az irodalom keretein. A műfajt a normális és abnormális jelenségek szembeállítására alapozzuk, mely viszont a külső világ sajátja, nem pedig az irodalomé, ahol semmi sem igaz vagy hamis, valós vagy nem-valós, természetes vagy természetfeletti, és ahol minden csupán fikció. Todorov szerint, ha az irodalom irodalmi jellegére – avagy szavakból felépülő voltára – hangsúly kerül, a fantasztikus műfaj szükségszerűen hanyatlani fog. Ennek ellenére egy kis humorérzéssel azt is mondhatjuk, hogy ahogy a hattyú éneke halálakor éri el a legmagasztosabb formáját, a tiszta „irodalmiság” jelen korszakában a fantasztikus irodalom igen végeletes példákat képes felmutatni. Nagy részük ezt a saját természetükben való elmélyülés révén érte el, avagy a földi rend határait átlépő, saját fiktív világuk lázadásában közvetítő eszközzé válva.

Másrészt a manapság oly sürgető szociális problémák miatt aggódók az efféle irodalmat a valóságtól menekülő jellege miatt vádolják, és elavultsága, a legégetőbb emberi problémákkal nem foglalkozó hozzáállása, valamint polgári művészet volta miatt az eltűnését helyezik kilátásba. Őket arra kéne emlékeztetni, hogy nem minden marxista teoretikus utasította el ilyen okokból a fantasztikumot. Még az avantgárd művészetet oly kevésbé kedvelő Lukács is tagadja egy olyan világ realista jellegét, melyet a történelem legfőbb mozgatórugóit kifejezni nem képes naturalista részletekkel ábrázoltak, és természetesnek tartja, hogy

Balzac és Hoffmann fantasztikus elbeszélései realista irodalmi példákat mutassanak be, mivel az ilyen művekben, a fantasztikus előadásmódnak köszönhetően, ezek az alapvető tényezők kiemelt szerepet kapnak. A realizmus marxista felfogása azt állítja, hogy a művészetnek érezhetővé kell tennie a lényegét.²⁰

Ez a hozzáállás, a művész forradalmasító szerepét összesen a formai újításban látó cortázari megközelítés, vagy az Umberto Eco által képviselt szemlélet, mely ugyanezt a forradalmasító szerepet az eddigi nyelvezetek eltörlésének, és újak kialakításának tulajdonítja, mind új, a társadalmiság jegyében megszülető lehetőségeket nyitnak az efféle elbeszélések számára mindaddig, amíg a fantasztikumot a sürgősen változásra szoruló, régi rendszer megkérdőjelezéseként fogjuk fel.

Zombory Gabriella fordítása

²⁰ Az idézett szöveget a szerző fordította olaszból: „che le novelle fantastiche di Hoffmann e Balzac rappresentino delle vette della letteratura realistica, perché in esse, proprio in grazia dell'esposizione fantastica, questi elementi essenziali sono messi in risalto. La concezione marxista del realismo afferma che l'arte deve rendere sensibile l'essenza.” („Introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels”, *Il Marxismo e la critica letteraria*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 45. kötet, 1964, 47. o.) A mű eredetileg német nyelven jelent meg: *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1948. – *A ford.*

A fantasztikus irodalom: a szociokulturális kódok funkciója

ANA MARÍA BARRENECHEA

Bevezetés

A fantasztikus irodalomról itt következő esszém kiegészíti és elmélyíti a műfaj diszkurzusának fogalmát, melyet előzetesen már felvázoltam a *Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy* című könyvemben, amelyben Tzvetan Todorov elméletét, illetve a különös, a fantasztikus és a csodás kategóriái közötti megkülönböztetését vitattam.

Ebben a tanulmányomban feltérképezem a fantasztikus irodalom és a szociokulturális kontextus nélkülözhetetlen kapcsolatát, hiszen nem születhetnek fantasztikus elbeszélések anélkül, hogy ne számolnánk egy olyan referenciakerettel, amely meghatározza, hogy mi fordulhat elő egy történelmi-szociális helyzetben, és mi nem. Az olvasó számára kora kultúrájának több területén is adott a referenciakeret, ezért van tudomása a nem hozzátartozó időről és térről (extratextuális kontextus). Azonban ennek a referenciakeretnek minden mű esetében különleges kidolgozása van, hiszen a szerző – aki szintén a műfaji hagyományok speciális referenciakeretére van utalva – kitalál és kombinál, szabályokat alkot, melyek irányítják ezt a feltételezett, képzeletbeli világot (intratextuális kontextus).

Ezúttal az intratextuális kontextusra, azaz olyan jellemzők kiválasztására fókuszálok, illetve arra a módra, ahogyan az egyes szövegek feldolgozzák ezeket a jellemzőket, hogy azután irányítsák és meggyőzzék az olvasót az olvasás sajátos paktumának elfogadásáról. Ez a szerződés fogja kijelölni, hogy vajon a történet normalitása vagy abnormalitása kerül-e a figyelem középpontjába, illetve hogy elfogadjuk vagy megkérdőjelezzük ezek ellentmondásos együttlétét.

Ezzel párhuzamosan vizsgálom a fantasztikus irodalom időbeli változásait egészen az aktuális spanyol-amerikai felvetésekig, különös tekintettel a valószerűségekre, mely a fantasztikus és a csodás új műfaji felosztását látszik kinyilatkoztatni a még meghatározásra váró „csodás való” vagy „mágikus realizmus” ambivalens kategóriái tekintetében.

Tanulmány

Ma már szinte a kritika közhelyévé vált a kijelentés, miszerint minden irodalmi mű létrehozza az őt fenntartó, saját kódját. Sőt, Barthes *S/Z*jéhez hasonlatos kísérletek hangsúlyozzák az extratextus kódjainak – beleértve az irodalmi kódokat is – működését a szöveg megalkotásában.

Ebben a tanulmányban célokom annak a vizsgálata hogyan alakulnak ki a szövegben az extratextuális kódokból származó részletek a fantasztikus irodalom kategóriájába sorolt művek esetében.¹

Előzetesen is elvetem a vitát, mely a műfaj fogalmának érvényességét kérdőjelezi meg az irodalomelméletben, miszerint létezik-e a fantasztikus mint műfaj, alműfaj vagy diskurzus, továbbá a definícióhoz szükséges jellemzők kiválasztásának nehézségeit sem tárgyalom. Mindez nem érvényteleníti a tényt, hogy gyakorlatban használjuk a fantasztikus kategóriáját az irodalmi művek megalkotásában – mint irodalmi hagyomány, melyet a szerzők elfogadhatnak vagy elutasíthatnak –, illetve a kereskedelemben – mivel nyomdába, forgalomba kerülnek, a gyűjteményekről, antológiákról, bibliográfiákról és önálló művekről kritikák születnek, melyek címét vagy alcímét a fantasztikus kategóriájába sorolják.

A továbbiakban a következőket emelem ki: 1) a szociokulturális kódok bizonyos területei közötti összefüggés elengedhetetlen a diskurzus megalkotásához; 2) az, hogy a szöveg hogyan kezeli ezeket az adatokat, és a területek milyen elrendezésben jelennek meg az extratextuson belül, korszakonként és szerzőnként változik; 3) ez a viszony nagyon összetett; 4) ha azt feltételezzük, hogy az extratextuális sorozatban a kódok időben és térben determináltak, akkor ezzel szemben a szöveg rendelkezik azzal a szabadsággal, hogy kiválassza és kombinálja a fantasztikus irodalom jellemzőit, tiszteletben tartva vagy sem ezeket, illetve új szabályokat alkotva belső világának kialakításához.

Két további pont is a témába értendő, de nem térek ki rájuk: 5) ez a viszonylagos autonómia nem összetévesztendő a történelmi-kulturális körülmények tagadásával, melyek minden irodalmi mű alkotásának alapját szabályozzák; 6) ebből az autonómiából nem következtethetünk arra, hogy minden fantasztikus mű műfajából adódóan magába foglalja a valóság előli menekülést vagy elhatárolódást.²

¹ Köztudott, hogy Tzvetan Todorov a fantasztikus meghatározásaként az implicit olvasó számára megkérdőjelezhető, természetfeletti eseményeket jelöli ki (*Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor, Budapest, Napvilág, 2002). Álláspontomat és észrevételeimet ld. „Kísérlet a fantasztikus irodalom típusainak meghatározására (A spanyol-amerikai irodalom vonatkozásában)”, ford. Zombory Gabriella, ld. jelen kötet, 63–74. o.

² Jorge Luis Borges az „Isten betűjében” (ford. Hargitai György, in Jorge Luis BORGES: *A halál és az iránytű*, Budapest, Európa, 1999, 285. o.) feltételezi a hódítás korabeli Alvarado és Cinakán, a pap világát, és rákényszerül – ahogy az *Aleph* „Utószavában” humorosan fogalmaz –, hogy „a Kaholom-piramis

A félreértések elkerülése végett, először tisztázom az általam használt fantasztikus irodalom fogalmát. Olyan művek csoportjára gondolok, amely a következő két paraméter szerint különíthető el: az egyik az elbeszelt események típusai szerint, a másik pedig az események bemutatásának módja szerint. Ami az események típusait illeti, fantasztikusnak nevezem azokat, amelyek szimultán módon ötvözik egyrészt a *normális*, másrészt az *abnormális* kategóriájába sorolható eseményeket, még hozzá a szöveg által alkotott és világosan vagy implicit módon bemutatott kulturális kódok szerint.³

Nem elég csak az elbeszéltek tartalmára figyelni, a mesélés módjával is számolnunk kell. Az elbeszélésben lehetséges a normális és abnormális történetek *problematiszt* és *nem problematiszt* együttélése: az első esetben beszélünk fantasztikus irodalomról, a második esetben a csodás bizonyos formáiról, ilyenek például a tündérmesék.

Itt szükséges tisztázni néhány dolgot: egyrészt a terminusoknak általam adott jelentését, másrészt a különböző kategóriákba tartozó események kiválasztási módját. *Problematiszt*nak nevezem azt, ami az olvasó – és olykor a szereplők – számára problémát idéz elő vagy konfliktusos. Semmi esetre sem akarom a „kétséges” vagy „bizonytalan” szavakat használni a történetek természetének leírásakor. Hogy érthető legyen a *normális* és *abnormális* kategóriákra hozott értelmezésem, példáimat az úgynevezett „valóságból”, vagyis az irodalmon kívüli világból veszem.

A hétköznapokban kulturális kódokat használunk ahhoz, hogy eldöntsük, milyen dolgok fordulhatnak elő az ember életében, legyen szó a természet fizikai vagy pszichikai rendjéről alkotott nézetekről (tudományos, népi ismeretek) vagy a természetfeletti és parapszichikai rendről (vallásos és mitológiai hiedelmek, mágia, boszorkányság, babonák). Mint minden kulturális eseményt, ezeket a kódokat is a hely és az idő határozza meg.⁴ Összefoglalom tehát: a mindkét szférában – természetes és természetfeletti –

mágusa szájába adj[on] kabbalisztikus vagy teológiai érveket” (Jorge Luis BORGES: *Jól fészült mennydörgés*, ford. Scholz László, Budapest, Jelenkor, 2018, 332. o.).

³ Ahogy azt már tisztáztam, Tzvetan Todorov gondolatainak vitatásakor (ld. az első jegyzetet), amikor is szembementem az állításával, a fantasztikus műfaj magába foglal olyan műveket, melyek kétségbe vonják, hogy „valóban” abnormális események történtek, míg más művekben határozottan állítják a létezésüket a feltételezett narratív világban. Éppen ezért a „hezitálás” sohasem lehet a műfajt definiáló tulajdonság.

⁴ Todorov úgy tartja (id. mű, 88. o.), hogy az ábrázolt elbeszélő (szereplő-narrátor) illik az általa definiált fantasztikus irodalom fogalmához, mert bizonytalanságban hagyja a narrátor által látott vagy tapasztalt státuszát – vajon illúzióról, hallucinációról, hibáról vagy turpisságról van-e szó. Jean Bellemín-Noël felhívja a figyelmet a főszereplő és a narrátor közötti megkülönböztetésre – még ha ugyanaz a személy is, csak később, az élménytől eltávolodva mesél. A hős és a szemtanú-narrátor (*relais*) közötti megkettőződést tartja a műfaj megalapozójának – melyet a todorovi hezitálás alapján határoz meg. In Jean BELLEMIN-NOËL: „Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques”, *Littérature*, 2. szám, 1971. május, 103–118. o., illetve „Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier)”, *Littérature*, 8. szám, 1972. december, 3–23. o.

elfogadott esemény *normális* annak a csoportnak a számára, amely lehetségesnek tartja annak előfordulását, akármilyen kevés is rá az esély: a szóban forgó társadalom számára ez ugyanis az emberi és isteni rendszabály része. (Például egy beteg gyermeket megmenthet egy tapasztalt orvos vagy Szűz Mária közbenjárása.) Az *abnormális* kategóriájába tartozik minden, ami szociokulturálisan nem elfogadott egy vagy több szóban forgó csoport részéről a természetes vagy a természetfeletti, a fizikai vagy a metafizikai, illetve a pszichikai vagy a parapszichikai szintjén. Így világossá válik, hogy nem tartom fantasztikus műnek a mitikus narrációkat (lásd *Popol Vuh*), sem a keresztény csodákról szóló középkori elbeszéléseket (Szűz Mária csodatételei, szentek élete), melyek olyan korokban és helyeken születtek, ahol a hiedelemvilág homogén volt, és ez az egyezmény beleíródott az elbeszélésekbe. Azonban egy társadalom hiedelmei nem szoktak homogén egységet alkotni, és amit egyesek normálisnak tartanak – főleg a természetfeletti területén –, az mások számára abnormális.

A problémák tovább bonyolódnak, amikor a társadalom és annak kulturális kódjai helyett a szövegen belüli kidolgozás módjára kerül a hangsúly. Gondoljunk arra, hogy a képzeletbeli világ adta műalkotás többféle kódból állhat össze, melyek nem feltétlenül az író vagy az olvasóközönség sajátjai – akár egybevágnak térben és időben, akár nem –, hiszen mindkét intézmény a szöveg felett áll. Ami a szövegen belüli világot illeti, a közlemény és a közlés szintje – vagyis az elbeszélt cselekmények és az elbeszélő világa – más és más konvergens és divergens motívumokkal bővül. Ehhez hozzáadódik az a műfaji követelmény, amely szerint a normális és az abnormális együttélésének problematikusnak kell lennie. A konfliktusos események ábrázolási módja gyakran azt sugallja, hogy a műben az eseményeket a narrátor, egy vagy több szereplő, a hallgató, illetve az implicit vagy explicit olvasó meggyőződésein keresztül látjuk. Ezek egybevághatnak, lehetnek egyformák, de el is térhetnek az elbeszélést befogadó olvasó és a társadalom meggyőződéseitől.

Akármennyire is szeretné vagy szeretne volna néhány kritikai irányzat radikálisan elválasztani a szöveget az extratextuális világtól, kétségtelen, hogy ez utóbbi minden olvasatban benne rejlik. Habár a mű távol eső idők és helyek kódjait felhasználva megalkotja saját képzeletbeli világát, ez mindig ellentétes lesz a mindenkori olvasás helyével és idejével. Ahogy azt a későbbiekben látni fogjuk, ez az ellentét hasznosítható vagy elhanyagolható a szövegen belül.

A fantasztikum történetének egyik megszokott irodalmi képlete, hogy kiválasztja az együtt élő kulturális csoportok ellentétes hiedelmeit (például a démonit, a síron túli kísérteteket stb.), és az eseményeket az elbeszélők és/vagy szereplők eltérő, egymással szembenálló tanúvallomásain keresztül mutatja be. Ezáltal a (tudományos, vallási stb.) hiedelmek közötti szembenállás és a legitimitásukat megkérdőjelező vita jelöli ki a normális és az abnormális összevonásának konfliktusát, de korántsem ez a műfaj egyetlen eszköze.

A művek egy másik csoportja elfogadja az abnormális események létezését a képzeletbeli világ határain belül anélkül, hogy ez belső vitát eredményezne. Néha érdekes magyarázatokkal igazolja, máskor egyszerűen csak bemutatja őket. Azon művek közül, amelyek magyarázatot adnak, elég megemlítenünk Bioy Casares *Morel találmánya* című regényét,⁵ vagy Borges esetét, aki a fikcióit – és esszéit – mindig a lehetséges magyarázatok tárházával zárja, és néha a legelképesztőbbet részesíti előnyben. Egyértelmű, hogy minden kommentárral ellátott mű (pszeudotudományosak, filozofikusak, teofizikusak, illetve népi- vagy mágikus hiedelmeken alapulók stb.) beleírja a szövegbe azokat a kulturális kódokat, amelyekkel megalkotja a normális és az abnormális kategóriáit. A magyarázat mindig elkülönül a szöveg által megalkotott implicit olvasó hiedelemvilágától, olykor hangsúlyozottan, máskor visszafogottabban.

Most nézzük meg az elbeszéléseknek azon csoportját, amelyek a szokatlan történet úgy használják fel, mintha az valós lenne, de nem adnak rá magyarázatot. Például Borges „Körkörös romok” című elbeszélésében az álmodó mágus, aki szintén más álma; Carpentiernél a haláltól a születés felé haladó idő; Cortázar-nál az idő, a tér és a személyek közötti átjárhatóság („Axolotl”, „Egy másik égbolt”, „A távoli társ”), ahol az időről, a térről, a véletlenről, az énről, anyagról, a világról, a túlvilágról stb. alkotott fogalmaink megdőlnék. Kétségtelen, hogy valamilyen formában az ellentétek egyesítésének mint problémának szerepelnie kell, amikor a szöveg nem folyamodik a narrátorok és/vagy aktánsok vitájához, hogy a mű ne egyszerűen csodás legyen (mint a tündérmesék, a keresztény csodák stb.). Ez történik Carpentier „A dolgok kezdete” című elbeszélésében⁶ is, és elég hozzá a nyitó- és a zárófejezet egymás mellé helyezése (az I. és a XIII. fejezetben az idő irányát a keletről nyugatra haladó nap, a születéstől a halál felé

⁵ Az abnormálisról adott vagy elhagyott magyarázatról Bioy Casares ír az *Antología de la literatura fantástica* előszavában (válogatta Jorge Luis BORGES, Adolfo BIOY CASARES, Silvina OCAMPO, Buenos Aires, Sudamericana, 1940). [Jelen kötetben is olvasható, Zsapka Krisztina fordítása, ld. 37–43. o. – *A ford.*] Bioy Casares és Borges fikcióit saját maguk úgy osztályozták, mint „fantasztikusak, de nem természetfeletiek”, ezzel utalva a másik írásaira: ld. Jorge Luis BORGES: „Prólogo”, in Adolfo BIOY CASARES: *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé, 1954, 14. o. [Bioy Casares regénye olvasható magyarul, de Borges előszava nem került lefordításra, ld. *Morel találmánya*, ford. Benczik Vilmos, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1981. – *A ford.*]

⁶ Ld. többek között Manuel DURÁN elemzését: „Viaje a la semilla»: el cómo y el porqué de una pequeña obra maestra”, in Klaus MÜLLER-BERGH (szerk.): *Asedios a Carpentier. Once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, 63–87. o., ill. Salvador ARIAS (szerk.): *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, 295–320. o. Ld. még Roberto M. ASSARDO: „Viaje a la semilla”, *Explicación de textos literarios*, 1. szám, 1971, 39–47. o., ill. Eduardo G. GONZÁLEZ: „Viaje a la semilla y El Siglo de las Luces: conjugación de dos textos”, *Revista Iberoamericana*, XLI. évf., 92–93. szám, 1975. július–december, 423–444. o. [Magyarul: ford. Lengyel Péter, in Alejo CARPENTIER: *Az idő háborúja*, Budapest, Európa, 43–60. o. A fenti idézetek is ebből a kiadásból származnak – *A ford.*]

múló idő jelöli, ami markáns kontrasztban van a fordított idejű fejezetekkel), illetve az idő több irányban történő bomlására való utalás:

Az est leszálltával még közelebb került a földhöz a ház.⁷

Minden átalakult, s megtért eredeti állapotához. Sárrá lett, ami sárból vététt, s pusztaság maradt a ház helyén.⁸

[M]ert a nap folytatta az újtát keletről nyugatra, és ők tudták, hogy semmittevéssel kell hosszabbá tenniük az óraszámpon jobboldalt fogyó időt, hiszen éppen ezek az órák visznek a legbiztosabban a halál felé.⁹

A novellában néhány sor erejéig halvány utalást találunk az afrikai rabszolgák mágikus szertartásaira (II. és IV. fej.), temporális játékkal és narratív stílusukkal tematikájában kétségtelenül kiegészítik a fantasztikus műfaj filozófiai, de különösképpen az irodalmi hagyományait. Nem lett volna elég a megfordított idő eredményeinek virtuóz, nehézkes, képzeletbeli leírása, és a sorozatos bukfacezés, mely lerombolja és relativizálja a Carpentier által véghezvitt véletlenszerű történeteszöveget?

Nem kívánom felsorolni az elbeszélések nyújtotta összes megoldást, melyek nem vitatják és nem magyarázzák meg a természetfeletti eseményeket, csupán felhívom a figyelmet néhány bevett eljárásra. Bár Anderson Imbert az *El gato de Chesire* [A Chesire-i macska] című művében felhasználja a klasszikus mítoszokat vagy a középkori legendák cselekményét, szövegeit mégsem soroljuk sem a mitikus irodalom, sem a keresztény csodák kategóriájába. A „Vértigos” [Szédülés] és a „Paraíso” [Paradicsom] című elbeszélésekben újraírja a szerzetes csodáját, akit egy madárdal visz át a paradicsomba, majd vissza a földre. Elég a különböző változtatásokkal tűzdelt, szabad átdolgozásokra gondolnunk, melyekhez hozzáadódik az ironia felerősödése és az intertextuális játék. (Az első elbeszélésben megtaláljuk a Borges által ismertté vált, iszlám hagyományból származó legendát az Al-Burak nevű kancáról, amely elragadja Mohamedet, és a patáival felborít egy kancsó vizet,¹⁰ illetve a Jacquemart de Hesdin festőművészre tett utalást. Az utóbbi elbeszélésben az angyal szájából elhangzó utalás

⁷ CARPENTIER, *A dolgok kezdete*, 46. o.

⁸ Uo., 59. o.

⁹ Uo., 60. o.

¹⁰ Borges a *Fikciók* „Titkos csoda” (ford. Boglár Lajos) című elbeszélésében mottóként hozza [in Jorge Luis BORGES: *A halál és az iránytű*, Budapest, Európa, 1999, 139–148. o. – *A ford.*], de eredetileg az apáca és a csalogány legendáját használta fel John Henry NEWMAN: *A Grammar of Assent*. Note III nyomán (*Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944, 181. o.). Borges és Bioy Casares a *Libro del cielo y del infierno*-ban (Buenos Aires, Sur, 1960, 169. o.) megemlíti Mohamed legendáját („Sale. Prólogo del Corán”), idézi Bölcs Alfonzot („Cantiga CIII”, 168. o.), illetve Viterbót (170. o.).

Viterboi Gottfried *Panteónjára* az olvasó számára egyszerre kortárs és hét évszázados esemény). Anderson Imbert a tökéletes példája azon szerzőknek, akik két kulturális kód ellentézésével játszanak (középkori-keresztény narráció, ateista-kortárs tónussal), és ezeket ironikusan szembeállítják.

Ám a műfaj történelmi alakulása során egyre inkább a határok megtapasztalására és a tudás relativitására helyeződik a hangsúly. Így jutunk el a fantasztikus elbeszélés fejlődésének azon pontjáiig, ahol feleslegesnek tűnik feltenni a kérdést, hogy milyen kulturális modell szerint választjuk ki az abnormálist és a normálist ábrázoló eseményeket. A huszadik században a nyugati világ történelmében a leghaladóbb – irodalmi, pszichológiai, filozófiai, tudományos – csoportok radikálisan kérdőre vonják a korábbi kódokat; idézek néhányat: az irodalomban ilyen a realizmus és a valószerűség, vagy a mű mint mimézis; a természettudományokban a newtoni fizika a relativitáselmélettel, a kvantumelmélettel vagy az antimatéria fogalmával szemben; az egységes én felbomlása a freudi tanokban.

Két tipikus, mégis nagyon különböző esetet említenék a fantasztikus irodalomból. Virgilio Piñera (1912-1979) esetében a fabuláció olyan példáját láthatjuk, amely metaforizálja az általános abszurdon belüli elválasztást. Hiányzik az összefüggés és a logika az elbeszélte eseményekből – a közleményből –, a közlés és annak elfogadott egyezményeiből, illetve a két szint közötti kapcsolat szintjén.

Az elbeszélte eseményekben például sosem az történik, amit az életben várnánk. A halálra ítélt férfi visszautasítja a szökésre felajánlott megannyi lehetőséget (a nő, a börtönőr, a börtönfőnök), a szabadulást inkább az okoskodás kétségbeesett gyakorlatában keresi, csakhogy megmentse magát („El conflicto” [A konfliktus]).¹¹ Az események és a nézők reakciói sem esnek egybe („El álbum” [Az album]), nem a várt jelek következnek az események között („El señor ministro” [Miniszter úr]¹²). Ha a szekvenciákat a narrativitás szempontjából vizsgáljuk, bebizonyosodik, hogy azok sem követik a hagyományos modelleket. Az események elbeszélési módja elvárásokat hoz létre az olvasóban, de aztán az elbeszélés folytatás nélkül ér véget („El parque” [A park]¹³; „El comercio” [Az üzlet]¹⁴; „La boda” [Az esküvő]¹⁵). Nincs harmónia az események természete és az elmesélésük módja között sem. A „La caída” [A zuhanás], „A hús” és az „El caso Acteón” [Az Acteón-ügy] című novellák elbeszélője egyszer úgy mesél a szörnyűségekről (halál, feldarabolás, emberevés), mint akit ezek érzelmileg

¹¹ In Virgilio PiÑERA: *El que vino a salvarme*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, 112. o. A továbbiakban ebből a kötetből idézem a szerző elbeszéléseit.

¹² Uo., 164. o.

¹³ Uo., 99. o.

¹⁴ Uo., 101. o.

¹⁵ Uo., 103. o.

nem viselnek meg, máskor pedig ujjongó hangnemre vált, és annak ellenére is pozitívan értékeli őket, hogy ő maga az események áldozata. Megint máskor épp az ellenkezője történik: a lényegtelen cselekményű elbeszélésben felerősödik az érzelmi vonal („Alegato contra la bañadera desempotrada” [Védőirat a kibontott fürdőkáddal szemben]¹⁶), és amíg alá nem merül, el nem vész a tér-időbeli összehasonlító viszonyok nyelvezetében, úgy érzi magát, mint aki egy földi labirintusban veszett el („La locomotora” [A mozdony]¹⁷). Az általánossá vált abszurd olyan irodalmi világot épít, amelyben a normális és az abnormális szembenállása nem működhet, mert a túl kevéstől a maximális jelentőségig terjedő skála minden eleme elveszíti a két szférába való besorolhatóságát, a szociokulturális kódokat szabályozó „rend” pedig darabokra hullik.

Hosszabban elemzem majd Piñera egy másik elbeszélését, az „El álbum”-ot [Az album]¹⁸. Ebben egy ház lakói megszakítják a hétköznapi tevékenységeiket: nyolc hónapra keresztül ámulatban tartja őket az egyik lakó leírása az albumban őrzött fotókról – valójában az egyik fotó egyetlen részletéről, amely az esküvője egyetlen pillanatát örökíti meg: a torta felvágását. Az „élet”, az időbeliség és a halál is zárójelbe kerül. Nyolc hónapon keresztül elfelejtenek mindent, ami a leírásen kívül esik: nem mozognak, nem esznek, odapiszkítanak, és az egyik szereplő még az előadás befejezése előtt meghal. Az „élet” felfüggesztését helyettesíti a fénykép leírásának szóbeli művészete, mely egyben másolata egy múltbeli „megélt” pillanatnak. A mesélőt teljes mértékben a véletlen irányítja a fotó részleteinek és a hozzájuk kapcsolódó emlékek kiválasztásában, sorrendjük semmilyen szabálynak sincs alárendelve. Nem a fontosságuk miatt keresi őket, nem érdekből, nem a szépség, a fénykép egyszerű térfelosztása okán, sem az elmesélt történetek feltételezett időbelisége vagy a könnyed befejezés miatt. A leírás az album felütésének véletlenszerű mozdulatával kezdődik, rámutat az egyik fotóra, olykor lelassít, máskor felgyorsul, átugrik vagy kiemel, csapong az emlékek között, majd pont olyan önkényesen fejezi be a történetet, ahogyan elkezdte.

Említenék még egy esetet, ezúttal García Márqueztól.¹⁹ Az ő esetében a kulturális kódok, amelyekkel kialakítja a normális és az abnormális események kategóriáit,

¹⁶ PIÑERA, id. mű, 167. o.

¹⁷ Uo., 161–162. o.

¹⁸ Uo., 64. o.

¹⁹ Ahogy azt korábban Emir Rodríguez Monegal megjegyezte, García Márquez az elbeszélőin keresztül alkotja meg a teljes kitaláció világát, „a fikció világát, amelyet fikcióként alkottak meg, fogadtak el és szabtak meg” (ld. RODRÍGUEZ MONEGAL, „Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*”, *Nueva Narrativa Hispanoamericana* I. évf., 1. szám, 1971. január, 25–26. o., ford. Miklós Laura). Ennek első megjelenését „A Mamá Grande temetése” egyik bekezdésében találjuk meg, amelyben a pápa ladikon utazik Rómából a vía Appián keresztül, „a szövevényes tengeri utakon és a Római Birodalom meg a Mamá Grandé pásztorszállásainak határát jelölő néma mocsarakon át” (ford. Nagy Mátyás, in GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *A bölömbikák éjszakája*, Budapest, Kozmosz, 1977, 146. o.) Azt azonban Rodríguez Monegal nem tisztázta, hogy ezeket az elbeszéléseket az elbeszélő magatartása inkább a csodás világához közelíti,

történelmileg és földrajzilag nem meghatározható szociokulturális tapasztalatokon alapszanak. Interjúiban mindig ragaszkodik ahhoz, hogy hazájában, Kolumbiában ezek a furcsa hiedelmek együtt tudnak élni; de nem kell mindig komolyan venni az állításait, sem kritikát alapozni a Macondo világa és az amerikai „valóság” közötti feltételezett megfelelésre. Értelmezzük ezt úgy, mint különböző elemek kidolgozását – túláradó fantáziával és határtalan, észszerűtlen túlzással –, melyeket olykor népi hiedelmekből, máskor irodalmi forrásokból kölcsönöz (a bolygó zsidó története, a bolygó hollandi legendája, a Biblia, *Az Ezeregyéjszaka meséi* stb.).

García Márquez elbeszéléseiben nem az hívja fel a figyelmünket, hogy az emberek hisznek az égbe felszálló lányokban, a lebegő papokban, a repülő szőnyegekben vagy az égből pottyant angyalokban. Eredetisége a jellemzők felosztásában rejlik, amelyekkel leírja a normális és abnormális szereplőket, történeteket, az őket determináló állításokat, illetve a különböző szereplők hiedelmeinek és reakcióinak a megítélésében vagy a cselekmények szokatlan kivetülésében a történet folyamán.

Ha visszagondolunk, a *Száz év magány*ban nem csak az a meglepő, hogy teljesen elfogadott, hogy a cigányok repülőszőnyegen járnak, hanem az is, hogy ez nem tudományos leírásként jelenik meg, és ezzel eltöröl minden mágikus hiedelmet, tudományos kódot, ami összehasonlítás alapjául szolgálhatott volna. A José Arcadio Buendía és a többi szereplő hiedelmeit, gyanakvásait szabályozó modellek nem felelnek meg egyetlen koherens vagy felismerhető kulturális modellnek sem – beleértve az irodalmi szabályozásokat. García Márquez mintha minden hőst – és olykor elbeszélőjét is – önkényes, egyéni kódokkal ruházná fel aszerint, ahogyan szabályozzák vagy szabályozták egykor a történelmi eseményeket; ezek mégis teljesen egybevágnak azzal a funkcióval, amelyet az elbeszélésben nekik szánt, és amely igazolja a cselekedeteiket.

Az „Öregúr – hatalmas szárnyakkal” című novellát nem nevezhetjük csodásnak, mert a rendkívüli eseményeket nem fogadjuk el anélkül, hogy azok ne keltenék fel a figyelmünket; de nem követi a fantasztikus műfaj XIX. és XX. század elején kitaposott ösvényét sem, hiszen szakít a normális/abnormális megkülönböztetésén alapuló képzetekkel, és felforgatja az extratextuális konvenciókkal – beleértve az irodalmiakat is – fenntartott analógiát. Ezeknek a modelleknek a torzítása, a forma túlzásának eredeti módon történő kialakítása, máskor eltörlése egy eltűntetéssel vagy egy látványos, látszólag önkényes megjelenítéssel egy kódébűvészhez tesz hasonlóvá:

sőt más magatartási változatokat is kínál, különösképpen a szereplőknek – akiket az elbeszélő állásfoglalás nélkül mutat be –, akik a legváratlanabb okokból értelmezik, utasítják vagy fogadják el a valószínűtlen eseményeket. A márquezi elbeszéléseket szintén eltávolítják a csodás kategóriájától az irodalmi konvenciók felborításával bemutatott természetfeletti események, ahogy azt a keresztény csodák minden presztízstől humorosan megfosztott angyal esetében láthatjuk.

olyan, akár a vásári sarlatánok, akiket előszeretettel ábrázol az elbeszéléseiben, és épp olyan élvezetesen teszi ezt, mint amilyen az bűvészek előadásaira jellemző.

A fantasztikus elbeszélések néhány módszeréről felvetődő rövid kérdésekből – például hogy hogyan alkotják meg a normális és az abnormális, a műfaj alapját képező konfliktusos, szembenálló kategóriákat – ezeket a következtetéseket vonhatjuk le:

1. A textuális (a narráció és az elbeszéltek szintjén) és az extratextuális (a szociokulturális kódok anyagával, beleértve az irodalmi hagyomány és a műfaj sajátjait is) kapcsolatok összetett hálója által minden mű megalkotja a saját kategóriáit.
2. Bár a kódok, amelyekkel az implicit olvasónak meg kell elégednie, döntő fontosságúak az olvasás irányításában, a valós olvasó nem elhallgatható kódjai továbbra is működnek.
3. A műfaj történeti átalakulásában egyre hangsúlyosabb a kódok használatának változása. A kódok kezdetben könnyen azonosíthatók voltak időben és térben, valamint az őket használó társadalmi csoportokban, mégis egyre ellentmondásosabbak, egyre kevésbé azonosíthatók, heterodoxabbak a műfaji jellemzők kezelésében és az extratextus konvencióiban. Így sok esetben észlelhetjük a mimetikus hagyomány és a valószerűség szabályainak felforgatását, melyet azelőtt a fantasztikus irodalom is követett. Ezek jelzik Spanyol-Amerikában a fantasztikus és a csodás új műfaji felosztását – amelyet néha megbonyolít az abszurd irányzata –, és amely leginkább az úgynevezett „mágikus realizmusban” vagy a „csodás valóban” válik kézzelfoghatóvá. Az elnevezése és a definíciója sok felfordulást okozott, sőt máig nem nyert maradéktalan meghatározást.

Miklós Laura fordítása

Irodalom és fikció: a fantasztikus fikciók

SUSANA REISZ

Irodalom és fikció kapcsolata

Már az első oldalakon¹ is egyértelműen visszautasítottam azt, hogy az irodalmi művek elsődleges megkülönböztető jegye a fikcionalitás lenne. Néhány példa is elegendő annak a bebizonyításához, hogy egyrészt léteznek olyan szövegek, amelyek a valóság ábrázolására törekcszenek, mégis irodalomnak tekintjük őket (például az önéletrajz, a memoár, a vallomásvers stb.), másrészt az irodalom keretén kívül is léteznek fikciók, amelyek esztétikai kódok beiktatása nélkül keletkeznek (például a vicc vagy az ilyen-olyan cinikus történetek).

A következőkben először arra törekszem, hogy meghatározzam a *fikcionalitás* fogalmát, aztán pedig arra, hogy bebizonyítsam: annak ellenére, hogy a *fikcionális* és az *irodalmi* jelzők nem feltétlenül fedik egymást, az irodalomnak szánt és irodalomként is olvasott szövegek sajátos kategóriát alkotnak a fikcionális szövegek csoportján belül.

Először John R. Searle² izgalmas felvetését veszem szemügyre, ami a fikcionális diskurzus logikai státuszát vizsgálja, hiszen ennek segítségével könnyűszerrel észlelhetjük azokat a hibás nézőpontokat, amelyek figyelmen kívül hagyják az irodalomelméletben már gyökeret vert kategóriák használatát.

A fikcionális diskurzus mint „színlelés”

Searle szerint a „harmadik személyű” elbeszélés szerzője színleli a – sajátjának vélt – illokúciós aktusok végrehajtását (tehát úgy csinál, mintha végrehajtana azokat). Annak

¹ A szerző saját irodalomelméleti könyvére utal: *Teoría literaria. Una propuesta*, 3. kiadás, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989. – J. M. Sardiñas.

² John R. SEARLE: „The Logical Status of Fictional Discourse”, *New Literary History*, 6. szám, 1975, 319–332. o.

ellenére, hogy ténylegesen mondatokat formál, néhány nyelven kívüli konvenció értelmében mégis felfüggeszti egyes szabályok működtetését. Ezek olyan szabályok, amelyek a „komoly” (autentikus, tényleges) illokúciós aktusok összességét vezérlik, még hozzá azzal a céllal, hogy összekapcsolják ezeket az aktusokat a világgal.³ Searle szerint az „első személyű” – pontosítanék: a szereplő-elbeszélő általi – elbeszélés esetében a szerző színleli, hogy nem ő maga teszi a kijelentéseket.⁴ Mindkét esetben egy ál-performatív tevékenységről van szó, amely nem az olvasó félrevezetésére irányul, tehát végeredménye nem egy hamis, helytelen vagy hazug állítás lesz, hanem egy ál-állítás (vagy ál-leírás, ál-meghatározás, ál-magyarázat stb.).

Az irodalomelmélet ennek alapvetően ellentmond: a harmadik és az első személyű elbeszélés közti különbségtétel ez esetben elveszíti érvényességét, hiszen a narratív fikció szerzője mindig a sajátjától különböző hangon – az elbeszélő hangján – beszél. Ez a megállapítás akkor is érvényes, ha az elbeszélő hangja egy nem-emberi lénynek tulajdonítható, és akkor is, ha az akár emberi, akár nem-emberi elbeszélő az elbeszél világon kívül található vagy annak része, akár főszereplőként, akár szemtanúként.⁵ Martínez-Bonati is erre a jelenségre utal, amikor azt állítja, hogy a regény szerzője sohasem beszél és nem is tettet, hogy beszélne, sokkal inkább egy képzeletbeli nyelvvorrásból származó illokúciós aktus-sorozatot képzel el:

A regény intézményének alapvető előírása nem az, hogy elfogadjunk egy fiktív képet a világról, hanem az, hogy még ezt megelőzően elfogadjuk egy fiktív beszédforrás létezését. De vigyázat: ez nem egy színlelt beszéd, de nem is teljes mértékben a szerzőé. Ez egy teljes értékű és hiteles, ennek ellenére mégis fiktív beszéd, amely nem a szerzőtől, hanem mástól, azaz egy másik nyelvvorrásból származik (ezt nevezi Bühler a diskurzus „origójának”). A fiktív beszéd forrása tehát csakis fiktív és teljes mértékben képzeletbeli lehet.⁶

Amikor Martínez-Bonati a narratív fikció szerzőjének szóbeli tevékenységét jellemzi, arra is figyelmeztet, hogy alapvető különbség van a beszédjelek létrehozása – vagy reprodukciója – és a beszédaktus között. A különbségtétel alapján, elbeszélő csakis az lehet, aki amellett, hogy létrehoz egy diskurzust, azt sajátjának, saját „itt és most”-jának tekinti. Az viszont nem elbeszélő, és az sem, aki verset szaval, vagy aki hangosan felolvas egy másik személy által írt levelet. Az sem elbeszélő, aki egy olyan idézetet közöl, amellyel nem ért egyet, vagy aki a fikció szerzőjéhez hasonlóan elképzel és

³ SEARLE, id. mű, 326. o.

⁴ Uo., 327. o. és tovább.

⁵ Vö. Gérard GENETTE, aki az elbeszélő itt felsorolt három alaptípusát, a fenti sorrendben, a következő elnevezésekkel illeti: „heterodiegetikus”, „autodiegetikus” és „homodiegetikus”.

⁶ Félix MARTÍNEZ-BONATI: „El arte de escribir ficciones”, *Dispositivo*, 3. szám, 1978, 142. o.

lejegyez egy beszédaktust, amely csakis annyiban tartozik hozzá, hogy ő az, aki elképzelte és lejegyezte, mégsem vállalja fel azt saját beszédaktusaként. Ennek alapján nem csak azt kell cáfolnunk, hogy egy szerző tényleges illokúciós aktusokat hajt végre – ahogy azt Searle állítja –, hanem azt is, hogy színleli azok végrehajtását. A szerző tehát nem hajt végre sem tényleges, sem színlelt beszédaktusokat, hanem egy fiktív elbeszélő fiktív diskurzusát képzele el és jegyzi le.

„Ál-” és „valós” referenciák

Searle fikcionális elméletének másik vitatható pontja a referenciák fikción belül betöltött státuszára vonatkozik.

A referálási aktus sikeres létrejöttének egyik feltétele az, hogy létezzen az a tárgy, amelyre a beszélő utal. Searle szerint minden esetben, amikor a fikció szerzője egy képzeletbeli tárgyra utal, akkor színlelt utalást, ún. ál-referenciát hoz létre. A szerző tehát csak színleli, hogy egy tárgyra utal, és ezzel a gesztussal egyben a szóban forgó tárgy létezését is színleli. Ennek a színlelésnek a következménye pedig az, hogy életre hív egy fikcionális tárgyat, amelyre később egyszerre utalhat „komolyan”, ugyanakkor fikcionális módon is.⁷

Ismét meg kell jegyeznem, hogy igazából nem a szerző az, aki a referálási aktusok végrehajtását színleli, hanem egy fiktív nyelvforrás utal a hozzá hasonlóan fiktív tárgyra. De a probléma forrása nem itt gyökerezik; hiszen még ennél is nehezebb elfogadni azt a feltételezést, hogy egy fikcionális szövegben akár valós utalások is lehetnek. Searle úgy véli, hogy amikor a fikció szerzője egy valós eseményről vagy létező helyszínről és személyről tesz említést, akkor minden esetben egy ténylegesen létező, valós tárgyra utal:

[A] *Háború és béke*-ben Pierre és Natasa története egy fiktív történet, fiktív szereplőkkel, de a *Háború és béke* Oroszországa a valós Oroszország, a Napóleon elleni háború pedig tényleg a valós Napóleon elleni, valós háború.⁸

Ez alapján, amikor Vincent Moon „A kard íve” című elbeszélés fikcionális világán belül „Borgesnek” szólítja a beszélgetőtársát, akkor az elbeszélés szerzője tényleg saját magára utal. Ez természetesen nem vonja maga után, hogy amikor ugyanebben a szövegben „Borgest” olvasunk, akkor ezt a valóságra vonatkozó referenciaként kellene

⁷ SEARLE, id. mű, 330. o.

⁸ Uo.

értelmeznünk. Searle állítását figyelembe véve itt éppen egy olyan esettel állunk szemben, amelyben a szerző a nem-fikció beillesztésére törekszik, vagyis a fikcióba kever egy adag nem-fikciót. Searle szerint bizonyos fikcionális műfajok – mint például a naturalista regény, a tündérmese vagy a tudományos-fantasztikum – definíciója mindig attól függ, hogy a szerző milyen mértékben keveri a fikciót a valósággal, amikor valós események ábrázolására törekszik.

Ez a megkülönböztetési szempont is megkérdőjelezhető, amennyiben figyelembe vesszük a következőket: semmiképpen sem lehet a tények világa az a világ, amely egy, a szerzőtől eltérő „hang” közvetítése által jön létre – még akkor sem, ha ez a hang a szerző nevét viseli. Ezt a hangot tehát a szerző maga hozza létre mint egy övétől eltérő beszédforrást. Igaz, hogy a fikcióban említett egy-egy tárgy a fikción kívül is létezhet, de ha a fikcionális szövegen belül referenciátárgyként jelenik meg, akkor módosul a szerepe. Tehát amikor Borges (az író) elképzel és írásban rögzít egy narratív diskurzust, amely ugyanakkor egy olyan szereplő diskurzusát tartalmazza, aki „Borgesnek” szólítja a beszélgetőtársát (a novella elbeszélőjét), valójában nem azonosítja – nem azonosíthatja – valós énjét a szóban forgó szöveg alkotójával (valós énje sem lehet azonos a szöveg alkotójával, attól függetlenül, hogy milyen értelmet ad a „valós” jelzőnek). Sokkal inkább arról van szó, hogy valós énjét egy fikcionalizált énnel azonosítja, hiszen az egy olyan szövegbe ágyazódik, amely az elbeszélő személye, illetve az elbeszelt tárgyak és tények fiktív jellege miatt maga is fikcionalizálódik.

A dráma mint a fikció sajátos esete

Searle szerint a drámai szöveget „ál-állítások, javarészt pedig a színészeknek szóló irányelvek alkotják, amelyek megszabják számukra állításaik színlelésének és cselekvéseik végrehajtásának módját”⁹. A színházi szöveg tehát nem a színlelés egyik formája, hanem sokkal inkább a „színlelés útmutatója”¹⁰.

Irodalomtörténeti szempontból igencsak vitatható egy ehhez hasonló kijelentés, már csak azért is, mert rengeteg drámai szövegből – beleértve a klasszikus görög és latin színházat is – hiányoznak az előadás módjára vonatkozó utasítások. Így ezek a szövegek – az összes többi fikcionális elbeszélő szöveghez hasonlóan – „ál-állítások” halmazává redukálódna. Mégsem ez a legfontosabb ellenvetésem; sokkal problematikusabb az a mód, ahogyan Searle megkülönbözteti az elbeszélő irodalmat

⁹ SEARLE, id. mű, 328. o.

¹⁰ Uo.

a drámától. Míg az „első személyű” elbeszélés szerzője „színleli, hogy olyasvalaki, aki beszél” – tehát olyasvalakinek adja ki magát, aki különbözik a szerző személyétől –, a drámában nem a szerző, hanem a színészek színlelnék az előadás alatt.¹¹

Az elbeszélő irodalomról már megállapítottuk, hogy az esetek többségében a szerző nem színleli sem a beszédet, sem azt, hogy olyasvalaki lenne, aki beszél. A nyelvtani személyektől, pontosabban az alkalmazott hang típusától függetlenül a szerző arra szorítkozik, hogy létrehozson – azaz elképzeljen és lejegyezzen – egy fiktív beszédforrásból származó beszédaktust. A fikcionális elbeszélő szöveg tehát nem a szerző „ál-állításainak”, hanem egy fiktív elbeszélő – aki ugyanúgy lehet a történet szereplője, mint egy tudósításra szorító hang – állításainak (és egyéb illokúciós aktusokat kifejező mondatainak) együttese.

Ahogy Searle is megállapítja, ha a drámáról beszélünk, különbséget kell tennünk a színházi szöveg és annak a színészek általi előadása között. Igaz, hogy az előadás alatt a színész egy másik személynek adja ki magát, sőt, olykor álcázza vagy el is maszkírozza arcát, hogy a néző elfeledje valódi identitását, ez mégsem jelenti azt, hogy a beszédaktusok végrehajtását is színlelné. Ebben az esetben Martínez-Bonati azon megállapítását kell alkalmaznunk, amely különbséget tesz a beszédjelek és a beszédaktusok előállítása – vagy reprodukciója – között. Ha ezt szigorúan vesszük, akkor a színházi szöveg szerzője csak akkor beszél, amikor a mű előadásának módjára irányuló utasításokat tesz. Minden egyéb esetben a szerző csupán közvetít – rajta kívül álló diskurzusokat képz el és ír le –, és ezt a közvetítést reprodukálja a színész, méghozzá annak érdekében, hogy a szereplő meg tudjon általa szólalni. Az a szöveg tehát, amelyet nem adnak elő, nem „ál-állítások” együttese, hanem egy fiktív nyelvforrásból származó állítások – vagy egyéb illokúciós aktusok – sorozata, amely fikcionális szereplőkben, azok saját és a többi fikcionális szereplő diskurzusában, illetve azok által épül fel. A színházi előadás során ezek a fikcionális szereplők az őket alakító színész hangja és teste, tehát egy kézzel fogható *analogon* által jönnek létre.

A fikcionális szöveg mint „szándékos módosítások” következménye

A „színlelés” fogalma alkalmatlannak bizonyult az irodalomnak tekinthető fikciók definiálásához. Helyette egy olyan fogalomra van szükségem, amely anélkül képes az ilyen fikciókról beszámolni, hogy a fikcionalitást kizárólag irodalmi problémára szűkítené – többek között Martínez-Bonati is ezt teszi, amikor az irodalomelmélet felől közelíti meg a problémát.

¹¹ Uo.

A Jürgen Landwehr által bevezetett „szándékos módosítás” fogalma jó kiindulópontnak bizonyul ahhoz, hogy mindkét követelménynek eleget tegyen. Landwehr egy terjedelmes és szakszerűen alátámasztott tanulmányban¹² vizsgálja felül az irodalomelmélet és főként a fikció alapfogalmait, amelyeket a szövegtudomány tág keretei között értelmez. Célja nem az irodalmi szöveg irodalmiságának vizsgálatára irányul, éppen ellenkezőleg: olyan tulajdonságokat keres, amelyeken az irodalom az egyéb verbális kommunikációs formákkal, valamint a fikció létrehozására irányuló, de nem feltétlenül verbális eljárásokkal osztozik. Az irodalmi fikció bizonyos típusait is górcső alá helyezi – még az annyira sajátos típusait is, mint a tündérmese, a legenda, a *saga* vagy a fantasztikus irodalom –, de ezt anélkül teszi, hogy különleges státuszt tulajdonítana nekik, így azzal sem kell törődnie, hogy a fikcionális jelzővel bélyegzett szövegek csoportján belül kiemelje azok sajátosságait.

Eddigi feltételezésem éppen ellentétes Landwehr megállapításaival: az irodalmi fikciót a fikció sajátos esetének értelmeztem, vagyis úgy gondoltam, hogy az irodalmiság nem csupán hozzáadódik a fikcionalitáshoz, de egyben annak alapfeltétele is. Ennek ellenére a fikcionalitás landwehri definícióját továbbra is szem előtt tartom, hiszen feletébb hasznos eszközként szolgál a vizsgálatunk tárgyát alkotó irodalmi fikciók alcsoportjának körülhatárolásához.

A fiktív és a fikcionális

Landwehr különbséget tesz a *fiktív* és a *fikcionális* között. Azok a tárgyak és tények *fiktívek*, amelyekhez az egyén – átmenetileg és szándékosan – eltérő modalitást társít, mint azokhoz, amelyek az ő és a kulturális közegét alkotók számára egy adott történelmi pillanatban érvényesek. Ezzel szemben a *fikcionalitás* azt a kapcsolatot jelöli, amelyet egy – verbális vagy egyéb típusú – kijelentés, illetve az azt meghatározó kommunikációs helyzet résztvevői – a *kibocsátó*, a *befogadó* és a *referenciakör* – között létesül, de csakis abban az esetben, ha ezeknek az alkotóelemeknek legalább az egyike fiktív.¹³

Ha röviden és érthetőbben szeretnénk összefoglalni ezt a felvetést, a következő képletet írjuk fel – ezt fogjuk használni a továbbiakban:

Egy szöveg akkor fikcionális, ha fiktív kibocsátótól származik és/vagy fiktív befogadónak szól és/vagy fiktív tárgyakra és eseményekre utal.

¹² Jürgen LANDWEHR: *Text und Fiktion*, München, Fink, 1975.

¹³ Uo., 180. o.

A kommunikációs helyzet résztvevőinek módosítása háromféleképpen jöhet létre:

- a) a szöveg kibocsátója által, de a befogadótól függetlenül;
- b) a befogadó által, de a kibocsátó törekvéseivel összhangban;
- c) a befogadó által, de a szöveg kibocsátójától függetlenül.

Sikeres kommunikációról csakis a b) esetben beszélhetünk, hiszen annak létrejöttéhez egy olyan befogadóra van szükség, aki a kibocsátóval összhangban, ugyanazokat a módosításokat viszi véghez.

Ahhoz, hogy meg tudjuk határozni, melyik szöveg fikcionális, a fenti képlet értelmében nem elég azt ellenőrizni, hogy a szövegben elhangzottakat módosították-e – ehhez tudnunk kell, hogy a szövegben található referenciák a valóstól eltérő „világot” alkotnak-e –, továbbá figyelembe kell vennünk a diskurzus kibocsátójának, valamint annak a(z) – explicit vagy feltételezett – befogadónak a státuszát, akit a diskurzus megszólít.

A befogadó által létrehozott módosítás *valós* jelleget kölcsönöz egy *nem-valós* (nem létező, képzelt) nyelvvorrásnak, de akár az is elképzelhető, hogy *tényleges* modalitást (valóban létezőt) társít egy *lehetséges* vagy akár egy *nem-lehetséges* elbeszélőhöz is. A *lehetséges* elbeszélő létezhetne a valóságban, miközben a *nem-lehetséges* elbeszélő vonatkozhat a történetet elbeszélő állatra vagy meseszerű szörnyre, például Cortázar „Axolotl” vagy Borges „Aszterion háza” című novellájának elbeszélőjére.

Ugyanez vonatkozik a befogadóra is: egy valós (nem módosított) elbeszélő akár olyan eseményekre is utalhat egy képzeletbeli barátjához (azaz egy teljes mértékben *lehetséges* és *ténylegesen* létezőként ábrázolt címzettet) írt levelében, amelyek valóban megtörténtek vele.

A végeredmény mind a fiktív elbeszélő, mind a fiktív befogadó esetében az üzenet fikcionalizálása lesz, még akkor is, ha az valós eseményekre utal.

Landwehr számára a *fikcionalitás* mindig közlésekhez vagy kódok egyéb jellegű aktualizálásához (film, pantomim, tánc stb.) kötődik, ezért mindig vonatkozálagos. Az aktualizálás módjainak ilyesfajta korlátozása a fikcionalitás egyik feltételén alapul, miszerint a kibocsátónak szándékosan módosítania kell a kommunikációs helyzet legalább egy fiktiválható résztvevőjét – és sikeres kommunikáció esetén a befogadónak is ugyanígy kell tennie. A fikcionalitás tehát pragmatikai alapon létrejövő kategória: a fikcionális szövegek tehát nem bírnak semmilyen arra vonatkozó szemantikai vagy szintaktikai tulajdonsággal, amely alapján a *fikcionális* csoportjába sorolhatnánk őket. Bármilyen közlés, valamint a közléstől eltérő kommunikációs módok bármiféle aktualizálása is fikcionalizálódhat, amennyiben a fent említett feltétel teljesül.

Összegezzünk: „fikcionalitás” alatt azt a kapcsolatot értjük, amely egy szöveget a kommunikáció – szándékosan módosított – fiktív résztvevőivel összeköt; a „fikcionális” jelzővel tehát kizárólag magára a szövegre utalhatunk. Ennek ellenére a következőkben

mégis a szó általános értelmében fogom alkalmazni ezt a kifejezést: a fikcionális szövegben jelen lévő tárgyakra és tényekre is utalok majd vele, és ezzel a kifejezés általánosabb jelentését használom.

A szöveg referenciatárgyainak és -tényeinek módosítása

Ha minden olyan szöveget figyelmen kívül hagyunk, amely esetében a szerző egyértelműen törekszik a nem-fikció beillesztésére, és emellett abból a feltételezésből indulunk ki, miszerint minden olyan szöveg fikcionalizálódik, amelynek diskurzusa fiktív nyelvvorrásból származik vagy fiktív befogadóhoz irányul, akkor azt is el kell fogadnunk, hogy a naturalista regény ugyanolyan mértékben fikcionális, mint a tündérmese vagy a fantasztikus elbeszélés.

De ha a fentiek értelmében mégis elutasítjuk, hogy egy fikcionális szöveg „valós” utalásokat is tartalmazhat, akkor szükségszerűen azt is el kell utasítanunk, hogy meghatározzuk a fikcionalitás fokozatait vagy a fikció nem-fikcionális elemeit. Ennek ellenére olvasói tapasztalatunk mégis azt támasztja alá, hogy a naturalista regény és a fantasztikus elbeszélés valójában eltérő jellegű fikciók, így az azokban ábrázolt világok különbözőféleképpen viszonyulnak a valósághoz vagy valóságfelfogásunkhoz, még akkor is, ha ezek a világok ugyanolyan mértékben fikcionálisak.

A két műfaj közti különbség kifejtéséhez elengedhetetlen, hogy képesek legyünk különbséget tenni a *fikcionális* világok típusai között, de ennek előfeltételeként azt is tisztáznunk kell, hogy a *szöveg* referenciatárgyaira és -tényeire vonatkozó utalásainak szándékos módosítása esetén milyen modalitásokat különböztethetünk meg.

A modalitások problematikája

Célszerű lenne figyelmen kívül hagyni azt a – csupán a világ egy bizonyos filozófiai felfogása által feloldható – kérdést, amely a tárgyakra vonatkozó modalitásokat vizsgálja, méghozzá hogy azok szubjektív vagy objektív (a valóság által meghatározott) jellegűek. Most elengedő abból az alapfeltételből kiindulni, miszerint bármilyen eltérő is a kommunikációs felek ideológiai álláspontja, abban mindig egyetértenek, hogy léteznek különböző „világok”. Ezekre verbálisan utalunk (így a tények, az emlékezet, a képzelet, az álom stb. világáról beszélünk), és olyan tárgyak építik fel őket, amelyeknek – egy egyéni vagy közösségi norma alapján – megegyező létmódot tulajdonítunk.

Abban viszont már nehezebb egyetértésre jutni, hogy ezeknek a világoknak és az ezeket alkotó tárgyaknak hányféle és milyen módozatot tulajdoníthatunk. Ez a felvetés igen érzékeny, hiszen megoldása attól függ, hogy sikerülhet-e meghatározni a szöveg fikcionális jellegét egy olyan fogalommal, ami kevésbé homályos, mint a „szándékos módosítás”. Ennek eredményeképpen azt is meg kell vizsgálni, hogy hogyan csoportosíthatjuk a fikcionális irodalmi szövegeket. Ám mielőtt ezt a kérdéskört érintenénk, Landwehr¹⁴ és Searle¹⁵ megállapításaival egyetértésben le kell szögezmem, hogy elfogadom azt a feltételezést, miszerint csak akkor tudjuk meghatározni egy szöveg fikcionális és irodalmi jellegét, ha azt az értelmezőre vonatkoztatjuk, tehát a problémát pragmatikai alapon közelítjük meg.

Ha ebből az alapfelvetésből indulunk ki, akkor egyértelművé válik, hogy a szöveg referenciakörére és annak a fiktiválható elemeire vonatkozó modalitások meghatározását képtelenség lenne egyetlen konkrét filozófiai rendszer keretein belül megtenni. Ez esetben figyelmen kívül hagynánk azokat a tudományt mellőző vagy pretudományos szempontokat, amelyeket a kommunikációs felek azért hoznak mozgásba, hogy egy konkrét tárgynak valamilyen létmódot tulajdonítsanak, és azt esetlegesen módosítsák.

Ezzel kapcsolatban Landwehr nem egészen következetes. Egyrészt elfogadja, hogy a kommunikációs felek között számos eltérés lehet a különböző „referenciavilágok” létrejöttének módjait illetően. Ilyen eltérések továbbá abban is mutatkozhatnak, hogy a felek milyen modalitást feleltetnek meg egy-egy referenciatárggyal, illetve hogy a szándékos módosítás során milyen „új” modalitást lehet ezeknek a tárgyaknak tulajdonítani. Landwehr emellett a modális logikából kölcsönzött kategóriákat is felhasznál. Igaz, hogy módosítja ezeket, mégsem veszi figyelembe, hogy akár csak részben is megfelelnek-e azoknak az egyén felett álló, történelmileg kondicionált szempontoknak, amelyek a sikeres kommunikációt garantálják, és ezzel azt is biztosítják, hogy a fikcionális diskurzus befogadója ugyanazt a módosítást hajtja végre, mint annak kibocsátója.

Landwehr hat modalitást sorol fel, amellyel részben az arisztotelészi *Poétikában* felvázoltakat követi: *valós*, *lehetséges* és *sükszükszerű*, valamint ezek ellentétei. Bár nem mindig következetes módon, de ezeket a modalitásokat arra használja, hogy képes legyen meghatározni a referenciakörök esetlegesen fiktív jellegét. Néhány elenyésző megfigyelés kivételével, amikor a kibocsátó és a befogadó szerepkörének módosítására utal, minden további nélkül szembeállítja a „valóst” a „helytelennel”, máskor pedig a „valóst” a „fiktívvel”, és úgy tesz, mintha ezeket a modalitásokat nem is lehetne a kommunikáció résztvevőire vonatkoztatni.

¹⁴ LANDWEHR, id. mű, 15. o. és tovább.

¹⁵ SEARLE, id. mű, 319. o. és tovább.

A fenti hat modalitás bevezetésével kapcsolatban nem ez az egyetlen, sem a legnagyobb probléma. A legsúlyosabb probléma ugyanis abból fakad, hogy Landwehr nem szögezi le egyértelműen, hogy mit ért *valós* alatt, ez pedig még több félreértést szül. Emellett azt sem próbálja meghatározni, hogy pontosan melyik modalitás a *valós* ellentéte, így erre többek között a *valószínűtlen*, a *nem-valós*, a *nem-adott*, a *nem-létező* és a *ténylegesen valószínűtlen* jelzőkkel utal.

A „valóság” fogalma

Mivel a Landwehr által felvetett modalitások használata a fent említett okok miatt nem megfelelő, új megközelítést kell keresnünk. Ehhez nem a szigorú értelemben vett logikai kategóriákból indulunk ki, hanem a kommunikációs felek intuitív (pretudományos) szempontjaiból és érdekeiből, hiszen ezeken alapul a szövegek keletkezése és befogadása. Ez azt is magában foglalja, hogy ha például azt szeretnénk megszabni, hogy egy szöveg milyen mértékben felel meg a valóságnak, akkor szükségszerűen le kell mondanunk a valóság ontológiai definíciójáról. Ehelyett a valóságnak arra a meghatározására kell támaszkodnunk, amelyet a mindennapokban, megkérdőjelezés nélkül is elfogadunk, vagyis arra, amit valóságként fogunk fel és jellemzünk. Amikor a valóságot verbalizáljuk, akkor azt – ha nem is teljes mértékben, de részben – mindenképpen a verbalizáláshoz használt nyelv alkotja, pontosabban azok a konkrét szövegek, amelyekkel a valóságot verbalizáljuk. A következőkben tehát nem magáról a valóságról vagy a világról fogunk beszélni, hanem a külső világ interiorizált példájáról, amelyeket a kommunikációs aktus résztvevői hoznak játékba.

Az első megállapítás, ami véleményem szerint megfelel az említett követelményeknek, ugyanakkor azt is lehetővé teszi, hogy pontosabban jellemezzük a fikcionális diskurzusra leginkább jellemző szándékos módosítások típusait – különösképpen bizonyos fikcionális irodalmi műfajok esetében –, Hans Glinz tollából származik.¹⁶ Glinz ugyanis különbséget tesz „valóság” és „ténylegesség”, illetve „a valóságnak való megfelelés” és „a tényekhez való hűség” között.

Glinz a következőképpen definiálja a *valóságot*: „[olyan] oksági összefüggés, amelyben valaki megbízik, amikor cselekszik”¹⁷. Az oksági összefüggés tehát

a cselekvő ember gyakorlati tapasztalata és bizonyossága, amely alapján E eseményt vagy C cselekvést minden bizonnyal vagy kiszámítható (megbecsülhető) valószínűséggel

¹⁶ Hans GLINZ: *Textanalyse und Verstehenstheorie I. Methodenbegründung – Soziale Dimension – Wahrheitsfrage – Acht Ausgeführte Beispiele*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1973.

¹⁷ Uo., 11. o.

K következmény vagy R reakció követ. K következmény vagy R reakció a továbbiakban pedig E esemény létrejöttét vagy C cselekvés végrehajtását eredményezheti.¹⁸

Ezzel szemben a *ténylegesség* egy szűkebb, a valóság fogalmán belül létesített kategória, amely a múltban valóban megtörtént állapotok és folyamatok mellett a jelenben, egy bizonyos helyszínen valóban megtörténő állapotokat és folyamatokat foglal magába. A *tényszerűség* tehát az, ami „a valóság *lehetőségei* alapján *valóban megtörtént* vagy *valóban megtörténik* (és ami éppen ezért egyedi vagy esetleges árnyalatot kap)”¹⁹.

A fenti meghatározásokban két olyan alapfelvetés található, amely mostantól irányítani fogja gondolatmenetemet, és véleményem szerint azt is lehetővé fogja tenni, hogy kielégítőbb módon fogalmazzam újra a diskurzus referenciatárgyainak és tényeinek tulajdonítható modalitások problematikáját:

- 1) A valóság nem csupán azoknak a dolgoknak az összessége, amelyek egy bizonyos pillanatig valóban megtörténtek, hanem egyben olyan „*lehetőségek* összessége [is], amelyek tényekké válhatnak”²⁰.
- 2) „A *ténylegesség* mindig a valóság keretein belül helyezkedik el, a valóságtól függ, és alkalomadtán új valóságot teremt”²¹. Ezt egészítsük ki a következőkkel: minden új *tényleges* esemény módosítja, pontosabban fogalmazva tágítja a valóságot, méghozzá azzal, hogy növeli az azt alkotó *tényleges* események számát. Azok a *tényleges* események pedig, amelyeknek az egyediség vagy az esetlegesség a lehangsúlyosabb jellege – vagyis amelyek a legkevésbé megjósolhatók („szokatlanok”, „furcsák”, „hihetetlenek”, mégis lehetségesek, hiszen már bekövetkeztek) – módosítják a valóságot. És ezt abban az értelemben teszik, hogy átalakítják azt az „oksági összefüggés[t], amelyben valaki megbízik, amikor cselekszik”, méghozzá úgy, hogy abba előzőleg nem mérlegelt lehetőségeket emelnek. Mindennek következtében az előzetes bizonyosságok is megkérdőjeleződnek, valamint az ezekhez kötődő valószínűségek megítélése is újraformálódik.

Egy szöveg által közvetített információ tehát csak akkor „feleltethető meg a valósággal”, ha azzal az oksági összefüggéssel is összeegyeztethető, amelyre a kommunikációs felek támaszkodnak. A fent felvázoltak alapján ezt az oksági összefüggést egy módosításoknak kiszolgáltatott, dinamikus rendszerként kell felfognunk.

A szöveg által közvetített információ tehát csak abban az esetben „hű a tényekhez”, ha a szöveg helyesen ábrázolja „a pillanatnyi (az adott pillanatban valóban megtörténő)

¹⁸ Uo., 111–112. o.

¹⁹ Uo., 112. o.

²⁰ Uo.

²¹ Uo.

vagy a múltbéli (ami egy bizonyos helyen és egy bizonyos időben ugyanúgy, valóban megtörtént) ténylegességet”²². Az információ helyénvalósága természetesen a szöveg kibocsátójának a ténylegességgel kapcsolatos tudásszintjétől is függ. Ezt a befogadó is ellenőrizheti, méghozzá saját tapasztalatai alapján vagy egy máshonnan származó információval való összevetés által (például egy jelen lévő szemtanútól származó információ vagy bármilyen más, szóbeli vagy írott szöveg alapján). Mindebből pedig az következik, hogy minden olyan közlés igaz, amely a tényeket hűen tükrözi.

Ha a kibocsátó tudatlansága miatt egy közlés mégsem tükrözi helyénvalóan a jelenlegi vagy a múltbéli ténylegességet, akkor az egy hamis vagy hibás állítás. Amennyiben a helytelenség nem a történetekkel kapcsolatos tájékozatlanságból fakad, hanem azzal a céllal jön létre, hogy becsapja a befogadót, akkor pedig egy hazugsággal állunk szemben. Searle gondolatmenetét követve²³ azt is megállapíthatjuk, hogy hazugság esetén a kibocsátó megsérti az őszinteség szabályát, hiszen úgy tesz, mintha elhinné közlése valóságosságát, de valójában nem hisz benne. A tényekhez való hűség olyan hiánya, ami a kibocsátó tudatlanságából fakad, Landwehr fogalmi rendszerében maga után vonja a referenciatárgyak és -tények létmódjának *akaratlan* módosítását. Ezzel szemben a hazugság szándékos módosítást feltételez, amelynek az a célja, hogy a befogadó ne ismerje fel magát a hazugságot.

Ezzel viszont az irodalmi szövegek státuszáról való elmélkedés legelcsépeltebb felvetéséhez jutottam – amelyet Arisztotelésztől kezdve sok szerző éppen a fikcionalitás megkülönböztető jegyének tekint: felvetésem szerint a mindig *fikcionális* irodalmi közlést nem lehet és nem is szabad a valóságosság vizsgálatának alávetni, hiszen annak kibocsátója egyrészt nem gondolja azt, hogy közleményei valósak lennének (mint az, aki téved), másrészt nem törekszik azokat valósként beállítani (mint az, aki hazudik).

Arisztotelész fikcióelmélete

Ezen a ponton vissza kell térnem egy évszázadokkal ezelőtt kezdődött, de még manapság is fennálló vita kiindulópontjához, amely különösen az utóbbi évtizedekben éli reneszánszát. Egy olyan válaszra gondolok, amely Arisztotelész *Poétikájának* több fejezetében is felbukkan, és amellyel a filozófus egy platóni átokra utal: „a költők hazudnak.”

²² GLINZ, id. mű, 113. o.

²³ SEARLE, id. mű, 322. o.

A költői és a történelmi diskurzus

Gondolatmenetem most egy igen termékeny megkülönböztetéssel egészül ki, amely mind „a valóságnak való megfelelés”, mind „a tényekhez való hűség” kategóriájával szoros kapcsolatban áll. A *Poétika* IX. fejezetének elején Arisztotelész élesen elhatárolja a költészetet a történelemtől:

Az elmondottakból az is világos, hogy nem az a költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy a szükségszerűség alapján. A történetíró és a költőt ugyanis nem az különbözteti meg, hogy versben vagy prózában beszél-e (mert Hérodotosz művét versbe lehetne foglalni, és versmértékben ugyanígy történetírás maradna, mint versmérték nélkül), hanem az, hogy az egyik megtörtént eseményeket mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnének. Ezért filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosat, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el. Az általános az, ahogy egy bizonyos ember bizonyos meghatározott módon beszél vagy cselekszik, a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint, s erre az általánosra törekszik a költészet, bár egyéni neveket gondol ki; az egyedi viszont az, hogy például mit tett ténylegesen Alkibiadész, vagy milyen élményben volt része.²⁴

Mielőtt a fenti idézet elemzésébe kezdenék, fontos megértenünk, hogy a költészet (*poiesis*) fogalmát itt jóval szűkebb értelemben használja Arisztotelész, mint a *Poétika* első fejezeteiben, ahol a *poiesis* a mimetikus (utánzó, ábrázoló) művészetekre vonatkozik, így szembehelyeződik a mimetikus-plasztikus művészetekkel – mint a festészet vagy a szobrászat. A mimetikus művészet egyrészt a cselekvések, másrészt a cselekvéseket végreható jellemek utánzását jelenti, így ugyanúgy érvényes az „irodalomra” – az általánosan elfogadottnál egyszerre tágabb és szűkebb értelemben –, mint a zenére és a táncra. Az első fejezetek kivételével – amelyekben Arisztotelész a költészetről beszél – általában azokra a mimetikus-verbális művészetekre utal, amelyek – az irodalmi műfajok fejlődéstörténeti felfogásában – a „legfejlettebb”, éppen ezért a „legtökéletesebb” formával feleltethetők meg: a tragikus költészettel. Ennek következtében a komédiát – mint a dráma alműfaját – és az epikus költészetet csakis a tragédia alapján képes jellemezni és értékelni. A manapság lírai költészetnek nevezett formákat valószínűleg

²⁴ ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*, ford. Sarkady János, Szeged, Lazi, 2004, 1451 a 36 – 1451 b 11. A következőkben ezt a kiadást követjük. – *A ford.*

azért hagyja figyelmen kívül, mert ezek nem illeszthetők bele abba a jól körülhatárolt kategóriába, amelyen a *Poétika* egésze alapszik: a cselekvések utánzásába.

Mivel a fenti idézet egyrészt a drámai és az epikus költészetről – de legfőképpen a tragédiáról –, másrészt a történelemről is szól, eredeti céljainkat illetően első ránézésre használhatatlannak tűnhet. Ha átültetjük az arisztotelészi ellentétet azokra a fogalmakra, amelyekkel eddig foglalkoztunk, csakugyan el kell ismernünk, hogy a fenti idézet valójában nem húzza meg a határvonalat a fikcionális és a nem-fikcionális szövegek között. Ehelyett a hagyomány szerint irodalomnak tekintett fikcionális szövegeket különbözteti meg azoktól a nem-fikcionális szövegektől, amelyeknek irodalmi vagy nem-irodalmi státuszát nem szabja meg egyértelműen a hagyomány – hiszen az mindig a konkrét szövegek tulajdonságai és a befogadók vonatkozó ítéletei szerint változik. Egyértelmű, hogy ez utóbbi szövegcsoporthoz nem lehet sem az Arisztotelész által meghatározott mimetikus-verbális művészetek, sem a tágabb értelemben vett poétika-*poiesis* kategóriájába sorolni, még akkor sem, ha ezekkel osztozik a verses forma használatán, amit lényegtelenége miatt az imént elvetettem.

Fikció és nem-fikció ilyesfajta szembeállítás szokatlannak tűnhet, mégis kitűnő kiindulópontnak bizonyul ahhoz, hogy következő céljainkat elérjük: 1) szeretném újradefiniálni a szöveg referenciatárgyait érintő modalitásokat és esetleges módosításukat; 2) szeretném kimutatni, hogy miben különbözik egy, a hagyomány szerint irodalomnak tekintett fikcionális szöveg a többi (írott vagy szóbeli) fikcionális szövegtől – annak ellenére, hogy Arisztotelész sohasem utalt egyértelműen erre a megkülönböztetésre.

A költői diskurzus referenciaköre: „a lehetséges dolgok”

Ha a Glinztől átvett, a valóságosságra és a ténylegességre vonatkozó definíciók alapján vizsgáljuk a *Poétikából* származó fenti idézetet, egyértelművé válik, hogy Arisztotelész a történelmi szövegtől a tényekhez való hűséget várja el, míg ugyanezt megtagadja a költői szövegtől. A költői szöveg referenciatárgya tehát nem „a valóban megtörtént”, vagyis a *tényleges* lesz, hanem éppen a *nem-tényleges*. Ez alapján a történész állításai szükségszerűen igazak vagy hamisak, helyesek vagy helytelenek, de a költő állításait nem lehet és nem is szabad ezen kategóriák alapján értékelnünk.

Arisztotelész tehát kimondatlanul és közvetett módon, költészettudományi szempontok alapján cáfolja a költészet Platón általi elmarasztalását, hiszen „a költők hazudnak” kijelentés közlője feltételezhetően nem tudja, hogy a költészet referenciatárgya a *nem-tényleges*, vagyis az, ami még nem történt meg vagy talán sohasem fog

bekövetkezni. Az idézet első mondatából mégis az derül ki, hogy Arisztotelész nem menti fel a költőt a valóságnak való alávetettség alól, de azt sem követeli meg, hogy az létrehozson egy, a valós világ tapasztalatának megfelelő költői világot. Ha ezt úgy értelmeznénk, hogy a történész tényleges eseményeket rögzít, a költő pedig szereplőket és eseményeket talál ki, akkor teljesen banálissá tennénk Arisztotelész gondolatát. A filozófus az idézet elején meghatározza (körülhatárolja) azokat a nem-tényleges eseményeket, amelyekre a költői szöveg utal: olyan események, „amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség [valószerűség²⁵] vagy a szükségszerűség alapján”. Így azokat az eseményeket, „amelyek megtörténhetnének”, az „általánossal” azonosítja, majd ezt pedig messzemenő pontossággal definiálja: „[a]z általános az, ahogy egy bizonyos ember bizonyos meghatározott módon beszél vagy cselekszik, a valószínűség [valószerűség] vagy a szükségszerűség szerint”.

Az a nem-tényleges esemény, amelyre a költő utal vagy utalnia kellene – hiszen ne feledkezzünk meg arról sem, hogy Arisztotelész összehasonlításra alkalmas paradigmákkal dolgozik, ezért leírásai egyben előírások is – egy olyan általános lehetőség, amely kizárólag a valószínűség vagy a szükségszerűség viszonylatában vázol fel emberi mintákat („jellemeket”), illetve a neki tulajdonítható verbális és nem-verbális cselekvésmintákat.

Ennek ellenére a drámai jellem és annak diskurzusai és cselekedetei nem képeznek egyedi esetet, legalábbis nem abban az értelemben, mint a fent említett Alkibiadész és művei; ugyanakkor ezek nem is általánosak vagy „tipikusak”, hiszen az általuk ábrázolt viselkedésminták nem rendelkeznek egyénítő tulajdonságokkal. Arisztotelész felfogása szerint a (tragikus) költészet azért „filozofikusabb és mélyebb” a történetírásnál, mert képes arra, hogy általános érvényű emberi problémákat vessen fel. Ezt minden esetben egyedi szereplőkön és cselekvéseken keresztül teszi, és szinte mindig szélsőséges, legkevésbé sem „mindennapi” helyzetek felvázolásával éri el. Ezek alapján igen csábító, hogy a ténylegesség glinzi definíciójából kiindulva a költészetet az egyedi vagy az esetleges jelzőkkel illessük.

És ha mindezt összefüggésbe hozzuk a már említett megállapítással, miszerint a tragikus költő rendszerint nem maga találta ki a drámai cselekmény körvonalait, hanem a mitikus hagyományból merített – ez, legalábbis Arisztotelész kortársai számára a ténylegességnek felel meg –, magyarázatot kapunk annak a párhuzamnak a szembeötlő hiányára, amely szembeállíthatná az egyedi-történelmi jelleget (a ténylegest) az általános-költészeti jelleggel (a nem-ténylegessel, a lehetőséggel). Amikor a történelmi

²⁵ Bár a *Poétika* általunk felhasznált szövegverziójában a spanyol „verosimilitud”-nak megfelelő kifejezés mindig „valószínűség”-ként jelenik meg, Reisz diskurzusában egyértelműen a „valószerűség” fogalmáról van szó. A pontos fordítás érdekében a két szó egybeesése esetén mindig jelezzük a Reisz elméletének megfelelő verziót. – A ford.

diskurzussal kapcsolatban Arisztotelész kijelenti, hogy „az egyedi viszont az, hogy például mit tett ténylegesen Alkibiadész, vagy milyen élményben volt része”, akkor szándékosan figyelmen kívül hagyja azt, hogy Alkibiadész „mit mondott”. Ezt azért teszi, mert tudja, hogy a történészek gyakran olyan diskurzust tulajdonítanak a történelmi személyeknek, amelyet jellemük vagy álláspontjuk szerint kimondhattak volna. Ezzel párhuzamosan, a tragikus jellemekkel megesett események és nézeteltérések „a valószínűség [valószínűség] vagy a szükségszerűség alapján” a lehetséges események határán kívülre szorulnak.²⁶ Ez mégsem jelenti azt, hogy Arisztotelész azt követeli, hogy a tragikus szöveg részlegesen legyen hű a tényekhez – ahogy Searle sem veszi figyelembe a fikció nem-fikcionális elemeit –, és a költőt sem mentesíti az alól, hogy valószínű legyen, amikor egy bizonyos helyzetben egy bizonyos jellemet mutat be.

Arisztotelész szerint a tragikus költők azért adják történelmi szereplők nevét az általuk alkotott jellemeknek, mert valószínűvé szeretnék tenni azokat. Ennek következtében az eddig objektív módon lehetséges (már valóban megtörtént, ezért bizonyítottan lehetséges) történés „meggyőzővé” válik, ezért ezután szubjektív módon lesz lehetséges – hiszen önmagától nem lenne az. A gondolatmenet alapján megállapíthatjuk, hogy a költő számára igazából nem az a fontos, hogy hűségese legyen a tényekhez, hanem sokkal inkább az, hogy a tényeket a meggyőzés céljával használja fel.

Az, hogy egy, a hagyomány által tragikusként felfogott szituáció valószínű, vagyis *költészeti szempontból* lehetséges, tehát mégsem annak való vagy feltételezett ténylegességéből fakad. A *Poétika* IX. fejezetének egy másik részletében Arisztotelész világosan utal arra, hogy nem minden ténylegesség tölt be valószínűsítő szerepet. A szereplővel történeteknek – a történelmi valóságuktól függetlenül – ezért bizonyos mértékben mégis összhangban kell lennie a szereplő egyéni tulajdonságaival, illetve az általa kiejtett szavakkal és elvégzett cselekvésekkel:

Semmivel sem kevésbé költő, ha megtörtént eseményeket ír meg, mert némely megtörtént eseménynél semmi akadály nincs, hogy olyan legyen, amilyen a valószínűség [valószínűség] alapján lenne; ennyiben ő azoknak az eseményeknek a költője lesz.²⁷

Arisztotelész leszögezi, hogy a költő akkor is költő marad, ha történelmi adatokkal dolgozik; hiszen éppen attól válik költővé, hogy a tényleges dolgok összességéből képes kiválasztani a költészeti szempontból alkalmas, vagyis *a tragédia számára lehetségesek* adatokat, és ezeket a ténylegességeket aztán beilleszti azon dolgok világába, „amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség [valószínűség] vagy a szükségszerűség alapján”.

²⁶ Vö. Kurt von Fritz: „Entstehung und Inhalt des neunten Kapitels von Aristoteles Poetik”, in Uő: *Antike und Moderne Tragödie*, Berlin, De Gruyter, 1962, 437. o.

²⁷ ARISZTOTELÉSZ, id. mű, 1451 b 29–32.

A valószerű. Az abszolút és a műfaji valószerűség

A fenti idézet arra is rávilágít, hogy Arisztotelész bizonyos fogalmakat kettős értelemben használ a *Poétika* szinte minden fejezetében, ez pedig abból fakad, hogy néhány esetben párhuzamosan használ két olyan alapfogalmat, amelyet Johann Christoph Gottsched – a XVIII. század német költészetének és tudományának képviselője, a kiemelkedő Arisztotelész-kutató – különböztetett meg egymástól. Gottsched szembeállította az *abszolút valószerűséget* (azt, ami az érvényben lévő valóságfelfogás alapján elvárható) és a *feltételezett valószerűséget* (azt, ami egy meghatározott irodalmi műfajban elvárható, mint például a beszélő állatok jelenléte a mesében).

Ha „némely megtörtént eseménynél semmi akadályja nincs, hogy olyan legyen, amilyen a valószínűség [valószerűség] alapján lenne”, úgy tűnik, mintha Arisztotelész visszavonná az ezt követő állítását: „a meg nem történt eseményekről nem hisszük el, hogy lehetségesek, de világos, hogy a megtörténtek lehetségesek, mert nem történtek volna meg, ha lehetetlenek lettek volna”.

Amennyiben elfogadjuk azt, hogy minden tényleges esemény visszamenőlegesen rámutat a tények lehetőségére, azaz ha minden tényleges esemény egy objektív lehetőség megvalósulása, illetve ha minden, ami bizonyítást nyert – és így megtörtént – egyben valószerű is, akkor az ellentmondásosság elkerülése végett azt is el kell utasítanunk, hogy csak *néhány* tényleges esemény történhetne meg „a valószínűség [valószerűség] alapján”.

Amennyiben a valószerűség egy meghatározott kulturális közegen belül érvényes valóságfelfogás szempontjait követő eseményekre vonatkozik, az ellentmondás továbbra is fennáll. Ha Arisztotelész szóhasználatával szeretnénk élni, akkor ez a megállapítás olyan eseményekre vonatkozik, amelyek a valóságról alkotott „közvéleményen” vagy „a legjobbak” véleményén alapulnak. Az ellentmondást azzal oldhatjuk fel, ha feltételezzük, hogy a fent említett két idézetnek nem egy, hanem két valószerűség-fogalom felel meg az arisztotelészi eszmerendszerben.

A „valóságnak való megfelelés” gondolata nem elegendő ahhoz, hogy megértsük, hogy miért lehet valószerűnek tekinteni a tragikus költészetre olyannyira jellemző, szélsőséges, szokatlan és rendellenes eseményeket. Ott van például Oidipusz, aki megölte az apját, mert nem tudta, hogy vele áll szemben, aztán pedig – szintén tudatlanságából fakadóan – összeházasodott saját anyjával, és mindezt azért tette, hogy egy jóslat beteljesülhessen. Ezután apja gyilkosának keresésére indult, hogy felszabadítsa a várost az azt sújtó csapások alól, és ekkor fedezte fel a saját maga által akaratlanul elkövetett bűnöket. Oidipusz története nem egy olyan oksági összefüggések alapján felépülő történet, amelyet bárkiről – éljen a történelem bármely korszakában – el tudnánk képzelni. De ha a vele történt eseményeket mégis lehetségesnek tartjuk, akkor

is furcsállni fogjuk őket. Manapság persze máshogy látjuk a dolgokat, ennek ellenére Oidipusz története mégsem lehetett kevésbé szokatlan egy Kr. e. V. században élt görög számára, mint nekünk. Ha mind az ókori, mind a modern embert megérinti ez a tragédia, az azért lehet, mert annak szimbolikus tartalma visszanyerte azt az „abszolút valóságérősséget”, ami szó szerinti cselekményéből még hiányzott: ha azért öljük meg az apánkat, hogy aztán elfoglaljuk annak az anyánk mellett betöltött szerepét, Freud szerint az emberi psziché egyik kikerülhetetlen fejlődési szakaszának felel meg.

Arisztotelész elsősorban a tragédiára utalt, amikor több ízben is megemlítette, hogy a költőt nem az teszi költővé, hogy képes egy verset megírni vagy egy tanmesét kitalálni. A költő ugyanis azért költő, mert képes az eseményeket versformába öltetni, méghozzá úgy, hogy „olyan[ok] legyen[ek], amilyen[ek] a valószínűség [valóságosság] alapján lenné[nek]”, de ez független attól, hogy az adott események megtörténtek-e vagy sem. A műfaj tipikus történései csupán csekély mértékben igazodnak a mindennapi életben átlagosnak vagy megszokottnak tartott eseményekhez. Ez alapján Arisztotelész feltételezhetően a tragikus valóságosság létezésére utal – ezzel párhuzamosan természetesen a komikus és az epikus valóságosság is létezik –, és ezzel egyben azt is mondja, hogy a költő attól nem lesz kevésbé költő, hogy tényleges vagy ténylegesnek tartott eseményeket ábrázol, amennyiben ezek az események tragikusan valóságosak, azaz követik a műfaji szabályokat, illetve képesek úgy hatni a befogadóra, ahogy azt Arisztotelész az összes műfaj sajátosságának tekinti.

Mindebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy amennyiben a tragikus költészet „a részvét (*eleosz*) és a félelem (*fobosz*) felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást”²⁸, akkor a tényleges vagy annak tartott eseményeket felhasználó költőnek nemcsak az abszolút, hanem a tragikus valóságosság mértékét is figyelembe kell vennie. Ez egyrészt azt jelenti, hogy a szereplők jellemzőinek, illetve verbális és nem-verbális cselekedeteinek egyaránt a valószínűség [valóságosság] vagy a szükségsszerűség alapján kell vonatkoznuk a hagyomány által megszabott tragikus helyzetre. Másrészt pedig arról van szó, hogy a cselekménynek szükségszerűen létre kell hoznia a részvét és a félelem által előidézett megszabadulást. Azokban az esetekben, amikor az abszolút valóságosság a műfaj által megszabott valóságossággal – azaz a Gottsched-féle „feltételezett” valóságossággal, amit mostantól *műfaji valóságosság*nek fogok nevezni – ütközik, Arisztotelész arra hajlik, hogy a másodikat helyezze előtérbe: „[a] költészet szempontjából ugyanis előnyösebb a hihető lehetetlenség, mint a hihetetlen lehetséges”²⁹. Ezzel azt hangsúlyozza, hogy a drámai és az epikus költőnek tartózkodnia kell az értelmetlen, megmagyarázhatatlan, tehát a többség vagy „a legjobbak” által valójában megtörténhetőknek vélt eseményekkel ellentétes komponensek beékelésétől. De Arisztotelész engedményt is tesz:

²⁸ ARISZTOTELÉSZ, id. mű, 1449 b 27–28. [Megjelenik tehát a *katarzisz* fogalma. – *A ford.*]

²⁹ Uo., 1461 b 11–12.

Ha [ezt] azonban mégis megtette a költő, akkor ésszerűbben [valószerűbben] kell beillesztenie a helytelent is; például az *Odüsszeiában* is a partraszállással kapcsolatos ésszerűtlenségek [valószerűtlenségek] nyilván helytelennek látszanának, ha rossz költő írta volna meg, ebben az esetben viszont a költő más szépségekkel megédesítve eltünteti a helytelenséget.³⁰

A jó költő tehát az, aki képes úgy megválogatni az általa felhasznált események sorát, hogy – amennyiben szükséges – a műfaji valóságosság felülkerekedjen az abszolút valóságosságán, és ennek következtében olyan hatást gyakoroljon a befogadóra, amelyben az abszolút valóságosság a műfaji valóságosság javára relativizálódik.

Arisztotelész szerint minden műfajnak megvan a sajátos valóságossága, amit az arra jellemző szerkezeti elemek és az általa kiváltott hatás szab meg. Ez alapján nyomban egyértelművé válik, hogy miért állítja a befogadót bámulatba ejtő elemekről a következőt: „[a]z eposzokban és a tragédiákban is alkalmazni kell a csodás elemet. Az eposz azonban jobban elbírná az ésszerűtlenséget, ami a csodatálatost leginkább előidézi, hiszen nem lehet látni a cselekvő személyt”³¹.

Ez az idézet arra is rávilágít, hogy a műfaji és az abszolút valóságosság bizonyos mértékben összefügg egymással, ez pedig műfajok szerint ingadozhat a teljes egybeesés és a nyilvánvaló ellentét közti skálán. Az abszolút valóságosság feltételeinek felfüggesztése a költő tehetségén kívül a befogadó kompetenciájától is függ.

Arisztotelész arra törekszik, hogy normatív módon határozza meg azt, hogy „miképpen kell alakítani a tárgyat szolgáló elbeszéléseket, hogy művésziileg értékes legyen a költemény”³². Éppen ezért a tragédiától – attól a műfajtól, amit a legtökéletesebbnek tekint a *Poétikában* – elvárja, hogy meglegyen a saját [műfaji – *A ford.*] valóságossága, tehát képes legyen részvétet és félelmet kelteni, és ez hozzávetőlegesen egybeessen az abszolút valóságossággal. Az egybeesés mértékébe beleérti azt a ritka esetet is, amikor olyan eseményekről van szó, amelyek szélsőségesen szokatlanok, mégsem zárhatók ki, mert nem lehetetlenek; a tragédiában megjelenő helyzetek többségét is ez jellemzi.

Az eposz esetében a műfaji és az abszolút valóságosság közti egybeesés jóval kötetlenebb. Arisztotelész szerint ez a műfaj sajátosságának köszönhető: az eposz úgy éri el, hogy a befogadó bámulatba essen, hogy gyönyört gerjeszt a meglepő és az ésszerű magyarázatot mellőző történetek iránt. Ez az eposz által keltett hatás – vagy „cél”, ami felé az epikus költemény természetéből adódóan irányul – igazolja, hogy tartalmaz olyan történeteket, amelyek javarészt „lehetetlenek, mégis meggyőzők”.

³⁰ Uo., 1460 a 35 – 1460 b 2.

³¹ Uo., 1460 a 11–14.

³² Uo., 1447 a 2–3.

A tragikus fikció poétikája

Az eddig vizsgált arisztotelészi idézetekből fontos következtetéseket vonhatunk le. Először is, a hagyományosan irodalomnak tartott fikcionális szövegek tulajdonságait kiegészíthetjük azzal, hogy azok kizárólagos jellemzői abból fakadnak, hogy kibocsátójuk egy olyan fikcionális poétika szabályai alapján hozza létre őket, amely műfajok és korok szerint változik. Ez pedig azt is feltételezi, hogy a befogadónak pragmatikus alapon kell elsajátítania azt az adott befogadói módot, amely ezeknek a szövegeknek a fikcióként való felismerése mellett, az azokat fenntartó egyedi poétika felismerését is magába foglalja. Ha mindezt a Landwehr által bevezetett fogalomrendszerre vonatkoztatjuk, akkor a szöveg referenciatárgyaira vonatkozó modalitások szándékos módosítása mellett az adott szövegekben fellelhető különböző világok lehetősége is változhat, ráadásul nemcsak a kommunikációs felek valóságfelfogásának változatai alapján, hanem az irodalmi hagyományok azon csoportjának változatai szerint is, amelyek az adott korban és műfajban megszabják a fikcionális világ felépítését.

Az irodalmi fikcióban jelen lévő és minden esetben annak a legtagabb metszetét alkotó kollektív valóságtapasztalat, illetve az adott fikcióban megjelenő világ között az a tapasztalat közvetít – tehát az az elsődleges és legszűkebb keresztmetszet –, amelyik általában a fikción belül elfogadott és várható elemekre vonatkozik. Ezt a tapasztalatot olyan irodalmi kompetenciaként határozhatjuk meg, ami egyaránt vonatkozik a kibocsátó és a befogadó képességeire. A kibocsátónak egyrészt követnie kell a műfaji valószerűség előírásait – vagy, ha újíto szándékkal bír, akkor tudatosan elutasítja ezeket –, másrészt fel kell oldania a műfaji és az abszolút valószerűség közti ellentmondásokat. A befogadó feladata az, hogy először felismerje a kibocsátó által követett vagy elutasított előírásokat, aztán pedig azokhoz viszonyítva alakítsa ki elvárásait.

Ezért amikor Arisztotelész megpróbálja bebizonyítani, hogy a költők nem hazudnak és – Platon állításával ellentétben – műveik nem a látszólagos valóság hamis másolatai, azaz nem a „valós” valóság – az ideák világa – tökéletlen másolatai vagy kivételései, akkor amellet érvel, hogy a fikció poétikája, de legalább a tragikus fikció poétikája közvetítő szerepét elismertesse. Arisztotelész ezért emeli ki, hogy a (tragikus) költő feladata nem az, hogy híven adja vissza a tényleges világot, vagyis „lemásolja” azt, hanem az, hogy „a valószínűség [valószerűség] vagy a szükségszerűség alapján” lehetséges dolgokat ábrázoljon. Egy efféle kijelentés közvetlen következményét a valóság és a ténylegesség fenti meghatározását alkalmazva kell megfogalmaznunk: a (klasszikus görög) tragédiától nem lehet elvárni, hogy még akkor is hű legyen a tényekhez, amikor tényleges vagy annak tartott eseményeket dolgoz fel. Azt viszont el lehet várni tőle, hogy a valósághoz igazodjon, tehát ténylegesként (megtörténtként) tüntesse fel

a nem-valószerű eseményeket (azokat, amelyek megtörténhetnek), illetve hogy az általánost és a lehetségest egyedinek és megtörténtnek ábrázolja. Ez az elvárás nemcsak fényt derít arra az oksági összefüggésre, amit aztán működésbe is hoz, és amely a Kr. e. IV–V. századi görög társadalom tagjainak minden cselekvésében ott lappang.

A tragédiában ábrázolt világ tehát nem egy adott ténylegesség másolata – még akkor sem, ha e világ bizonyos elemei kapcsolatban állnak a tényekkel –, de nem is egy saját törvényeinek megfelelő, autonóm világ, hanem mindenekelőtt a már említett oksági kontextusban rejlő tények lehetőségeinek egyfajta aktualizációja.

Ez alapján a tragikus fikcióra jellemző módosítás – az a módosítás, amit a tragikus fikció poétikája alapján elvárhatunk – akkor jön létre, amikor a *tényleges* modalitást (a megtörténtet, a valóban létezőt) a valószínűnek tekintett cselekvések és cselekvőkre vonatkoztatjuk (tehát arra, ami nem történt meg, vagy ami jelenleg nem létezik, de ami a valósághoz tartozik, mert elképzelhető, hogy megtörténhet vagy létezhet).

Most már nem a szöveg „referenciakörének” módosításáról, hanem az abban szereplő „cselekvések és cselekvők” módosításáról beszélünk. Az elbeszélő műfaj esetében megállapítottuk, hogy a szöveg referenciatárgyainak és -tényeinek fiktiválását nem lehet az elbeszélő fiktiválásától függetleníteni, más szóval ez a fiktiválás sohasem független attól a szerzőtől eltérő elbeszélő hangtól, amelyen a szerzőnek sajátjaként felfogott narratív diskurzusa alapul. Ehhez hasonlóan a dráma esetében sem lehet a referenciakörök módosításáról beszélni anélkül, hogy figyelembe vennénk a dráma „világát” alkotó cselekvések, illetve a verbális és a nem-verbális interakciók alanyainak fiktiválását. Ezek a fiktív aktánsok fikcionális személyekké, Arisztotelész szóhasználatával élve, „szereplőkké” vagy „jellemekké” alakulnak, méghozzá a saját, illetve a többi fikcionális személy beszédaktusában és az által, emellett olykor a szerző színpadi utasításainak szövege által is. A szereplők diskurzusának referenciakörét a drámai cselekvések „világán” belüli megannyi „világ” alkothatja.

Az egyazon szövegben jelenlévő, mégis eltérő világok együttélésének lehetősége, valamint az ezeket a világokat alkotó tárgyaknak tulajdonítható modalitások szándékos módosítása közvetlen kapcsolatban áll az adott műfaj fikcionális poétikájával. Ezt a szabályt azokra az előírásokra is alkalmazhatjuk, amelyeket az arisztotelészi tragikus fikció poétikája szab meg: a tragédiában mind a szereplők verbális és nem-verbális cselekvéseiből (a cselekvések és jellemek utánzásából) felépülő világnak, mind a szereplők diskurzusa által megjelenített világoknak (utánzás az utánzásban) olyanoknak kell lenniük, amelyek számára a „közvélemény” lehetséges létmódot tulajdonít. A szereplőknek tehát a valószínűsíthetően létező emberek tulajdonságait kell követniük, és cselekvéseiknek is olyannak kell lenniük, mintha ezek az emberek hajtották volna végre őket. Végül pedig a szereplők diskurzusában megelevenedő vagy abban ábrázolt tárgyaknak és eseményeknek (gondoljunk például a hírvívő tipikus alakjára) is olyannak kell lenniük, mintha valóban léteztek vagy megtörténtek volna.

Az eposszal ellentétben a tragédia esetében a lehetetlen dolgok és események nem törhetnek be a lehetségesség világába. A két rend együttes létezése éppen annak a tragikus valóságának az aláírását okozná, amely a ténylegesként ábrázolt drámai cselekvés két egymást kiegészítő alapfeltételét írja elő: a) azt, hogy képesek legyenek részvét és félelem keltésére; b) azt, hogy az egyik cselekvés a szükségesség vagy valószínűség [valóság] elve alapján következzen egy másikból.³³ A második alapfeltétel arra is utal, hogy a cselekvések nem történhetnek maguktól, azaz nem követhetik egymást többé-kevésbé véletlenszerűen, hanem ok-okozati viszonyban kell állniuk egymással, ez utóbbinak pedig a klasszikus görög kultúra társadalma által képviselt oksági összefüggéssel is összhangban kell lennie.

Az arisztotelészi követelmények alapján a tragikus fikció poétikáját „realista” poétikaként lehetne meghatározni. Az Arisztotelész által jellemzett és az általa egyetemes és időtlen érvényességű irodalmi példa szintjére emelt klasszikus tragédiát, az ellentmondást elkerülve a *valóság utánzásán* alapuló irodalmi fikció egyik típusaként, és ha még pontosabbak akarunk lenni, akkor a *tényekből fakadó lehetségesség* által megszabott valóság utánzásaként is definiálhatjuk. A tragédia fikcionális műfaj, amennyiben *ténylegesként* ábrázolja a *valós-lehetséget* (azt, ami *lehetséges*, de még *nem-tényleges*): a benne megjelenő lehetséges cselekvések és cselekvők valóban végrehajtott cselekvéseket és valóban létező egyéneket mintáznak.

A „valószínűség [valóság] szerint lehetséges” és a „szükségesség szerint lehetséges”

Annak ellenére, hogy az előzőekben sikerült tisztáztunk néhány alapvető felvetést (például az irodalmi fikció tulajdonságait), az arisztotelészi fogalomrendszer felvázolását illetően viszont néhány kérdés még megválaszolatlan maradt. Nem tisztáztuk még a valóság státuszát, és azt sem, hogy milyen kapcsolatban áll a *valós*, a *tényleges* és a *lehetséges* modalitásokkal. A *szükséges* és a *nem-lehetséges* modalitásokkal kapcsolatban pedig még nem részleteztük azt, hogy melyik volna alkalmasabb egy olyan modalitásrendszer felállítására, amelyik lehetővé teszi, hogy csoportosítani tudjuk a fikcionális irodalmi szövegeket azok szerint a módosítástípusok szerint, amelyek saját poétikájuk alapján elvárhatók.

Meggyőződésem, hogy Arisztotelész egyes kijelentéseinek figyelmes vizsgálata ismét segíthet tisztázni a számunkra releváns fogalmi kapcsolatokat.

³³ ARISZTOTELÉSZ, id. mű, IX. 1451 b 33, 1452 a 11, illetve X. 1452 a 18–20.

Ha még emlékeznek rá, a *valós*, a *lehetséges* és a *szükségyszerű* fogalmai szorosan összefűződnek a *Poétika* IX. fejezetében, amelyben Arisztotelész kijelenti, hogy a költő kizárólagos feladata az, hogy olyan eseményekre utaljon, „amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség [valószínűség] vagy a szükségyszerűség alapján”. Ezzel a megfogalmazással a filozófus bizonyára arra utal, hogy a lehetséges dolgokat minőségi és mennyiségi szempontok alapján is megkülönböztethetjük.

A *Poétika* számos passzusában megjelenik a *valószínű* [valószínű] – *szükségyszerű* fogalom pár; ezek közül talán az a legérdekesebb, amelyik a X. fejezetet zárja. Ebben Arisztotelész megismétli, hogy a cselekmény kiemelkedő pillanatainak – azoknak, amelyekben a hős szerencsájének fordulása hirtelen és meglepő módon következik be, ami ugyanakkor növeli a befogadóban az érzelmi benyomás intenzitását – természetyszerűleg kell következniük a szerkezetből, méghozzá „úgy, hogy az előzményekből a szükségyszerűségnek vagy a valószínűségnek [valószínűségnek] megfelelően következ[ze]nek be. Nagy különbség ugyanis, hogy valamilyen esemény valaminek a következtében vagy egyszerűen valami után történik”³⁴.

Az idézetben szereplő előírás szóhasználatból arra következtethetünk, hogy Arisztotelész elsősorban az események közti oksági összefüggések jellemzésére használja a *valószínű* [valószínű] és a *szükségyszerű* szavakat. Ebből viszont nem következik az, hogy ezek a kifejezések egyetlen szemantikai egységet alkotnának, ezért csakis együtt használhatjuk őket. Mégis úgy gondolom, hogy bár az „előzményekből a szükségyszerűségnek vagy a valószínűségnek [valószínűségnek] megfelelően” következő eseményekről általában úgy tartjuk, hogy ezek „valaminek a következtében” történnek meg, a szóban forgó fogalmak közvetett módon mégis arra utalnak, hogy a lehetséges történések között kétféle oksági összefüggés, vagyis kétféle tényszerűség állhat fenn.

Ezzel kapcsolatban érdemes felidézni, hogy a *Rétorika* azon passzusában, amelyekben Arisztotelész a *valószínű* [valószínű] fogalmával foglalkozik, általában olyan definíciókat használ, amelyek a *valószínű* [valószínű] és a *szükségyszerű* – implicit vagy explicit – szembeállító összehasonlításán alapulnak. Az egyik például a következő: „Valószínű [valószínű] az, ami gyakran megtörténik; azonban nem egyszerűen ez, ahogy sokan meghatározzák, hanem az, ami másképp is lehetséges”³⁵. A valószínű [valószínű] tehát az, ami másképpen is lehetséges; ez a megfogalmazás lehetővé teszi, hogy a valószínű [valószínű] ellentettjét is meghatározzuk: az, ami nem lehetséges másképpen. Ez az ellentét éppen a *szükségyszerű* fogalmával esik egybe, amit a *Metafizika* V. könyvében található definíciókkal is világosan alátámaszthatunk: „szükségyszerűnek mondjuk azt,

³⁴ ARISZTOTELÉSZ, id. mű, 1452 a 19–21.

³⁵ ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika*, ford. Adamik Tamás, Budapest, Gondolat, 1982, 1357 a 34–37. A következőkben ezt a kiadást követjük. – *A ford.*

amiről nem tehetjük fel, hogy másképpen lenne, mint ahogyan van”³⁶; „ha ti. mind-az, amiből a következtetés folyik, másképp, mint ahogyan van, nem lehet”³⁷.

Tehát arról, „ami gyakran vagy az esetek többségében történik meg”, rögtön arra asszociálunk, „ami mindig megtörténik”. Arisztotelész kifejezetten ütközteti a két említett fogalmat, amikor azt állítja, hogy „a valószínű [valószerű] nem az, ami mindig megtörténik, hanem az, ami többnyire megtörténik”³⁸. Ez alapján éppen a szükségszerű „az, ami mindig megtörténik”. Ez a következő eszmefuttatásból is világosan következik: „az nem ugyanaz, ha azzal cáfoljuk, hogy nem valószínű [valószerű], vagy azzal, hogy nem szükségszerű, és ami csak többnyire igaz, az ellen mindig felhozható valami (különben nem lenne igaz és valószínű [valószerű], hanem mindig igaz és szükségszerű)”³⁹.

Összegezzünk: a *szükségszerű* az, ami nem történhet másként és mindig ugyanúgy történik meg; a *valószínű* [*valószerű*] az, ami megtörténhet másként, mégis gyakran ugyanúgy történik meg. A *valószínűt* [*valószerűt*] tehát a gyakoriság mennyiségi szempontja szerint definiáljuk. Ebből az következik, hogy a valószínűségnek [*valószerűség*-nek] különböző fokozatai vannak, még hozzá a gyakoriság fokozatai szerint: „[m]ert minél gyakrabban van így, annál valószínűbb”⁴⁰. Mindezek alapján a valószínűség [*valószerűség*] legalacsonyabb fokozata az, ami csak kivételes esetben, tehát előre nem látott módon következik be: „mert a valószínűtlen is megesik, tehát az is valószínű [valószerű], ami valószínűtlen [valószerűtlen]. De ha ez így van, akkor a valószínűtlen [valószerűtlen] valószínű [valószerű]. De nem egyetemesen [...]”⁴¹.

Ennek ellenére nem nehéz olyan megállapításokat találni a *Rétorikában*, amelyekben a gyakoriság szempontja helyett a többségi vélemény vagy az arra felhatalmazottak nézőpontja érvényesül. Arisztotelész például a következőt hangsúlyozza a vád cáfolatának megítélésével kapcsolatban:

Nem lehetséges tehát azzal cáfolni, hogy kimutatjuk, a dolog nem szükségszerű, azt is ki kell mutatni, hogy nem valószínű [valószerű]. Ezt akkor fogjuk elérni, ha az ellenvetés főleg olyasmin alapul, ami többnyire megtörténik.⁴²

³⁶ ARISZTOTELÉSZ: *Metafizika*, ford. Halasy-Nagy József, Szeged, Lectum, 2002, 1015 a 33–35. A következőkben ezt a kiadást követjük. – *A ford.*

³⁷ Uo., 1015 b 11–13.

³⁸ ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika*, 1402 b 20–21.

³⁹ Uo., 1402 b 27–29.

⁴⁰ Uo., 1402 b 27 – 1403 a 1.

⁴¹ Uo., 1402 a 13–17., vö. *Poétika* 1461 b 14–45.

⁴² ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika*, 1402 b 31–33.

A két szempontot viszont vegyíti, amikor arra akar rámutatni, hogy még a gyakoriság fogalma is megkérdőjelezhető, egyénileg módosítható. Ez történik például a négy retorikai enthüméma vagy szillogizmus jellemzésekor is: „[s]zóltunk már az enthümémákról és arról, milyen forrásból merítjük őket: az enthümémák közül ui. egyesek sajátosak, mások általánosak”⁴³.

A fenti ellentmondások ellenére a *valószínű* [*valószínű*] és a *szükséges* egymás melletti használatából mégis arra következtethetünk, hogy a két fogalom szemantikai ellentétet képez, és emiatt a lehetséges két különböző típusára utal. Szemléltessük ezt a különbséget egy példával: lehetséges, hogy bizonyos körülmények között egy személy egy hetedik emeleti ablakból akar a mélybe ugrani, hogy öngyilkos legyen. Ezt a lehetőséget *szükségszerűen* követi annak a lehetősége, hogy a szóban forgó személy leesik, ahelyett, hogy a levegőben lebegne, az ég felé szállna, vagy bármi olyan történne vele, amit *nem-esésnek* tekinthetünk. Tehát nem mondhat ellent egy természeti törvénynek, egy olyan „oksági összefüggés[nek], amelyben valaki megbízik, amikor cselekszik”, és amit éppen ezért lehetetlensége miatt elutasíthatunk. Amennyiben a szükséges „az, ami nem történhet másként”, akkor az egyetlen lehetőség, amely egy lehetséges öngyilkosjelölt lehetséges ugrásából következik: a leesés. A leesés lehetőségéből pedig valószínűleg, tehát kiszámítható vagy megbecsülhető valószínűséggel [*valószínűséggel*] az következik, hogy az öngyilkosjelölt az aszfaltnak csapódik és meghal. Persze ennek az ellenkezője is lehetséges, csak kevésbé valószínű: lehet, hogy az öngyilkosjelölt olyan helyre és úgy esik, hogy halála nem következik be.

Amikor Arisztotelész azt mondja, hogy a költő feladata az, hogy olyan eseményeket mondjon el, „amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség [*valószínűség*] vagy a szükségszerűség alapján”, lényegében a fenti példa által felvázolt lehetséges események közti kapcsolatok módozataira utal. Azt viszont még meg kell vizsgálnunk, hogy az említett kapcsolatok közti különbségek maguk után vonják-e a lehetőségek közti különbségeket vagy sem. Azt biztosan állíthatjuk, hogy a valószínűség [*valószínűség*] alapján lehetséges események és a szükségszerűség alapján lehetséges események lehetségeségi foka csak akkor esik egybe, ha azokat *nem-tényleges* eseményeknek fogjuk fel, illetve ha elfogadjuk, hogy akár tényleges eseményekké is válhatnak. Ha viszont azt vizsgáljuk, hogy milyen mértékben lehetséges az, hogy ténylegessé is válnak ezek az események, akkor lehetségeségi fokozatuk eltérő lesz, és azoktól a körülményektől válik függővé, amelyekhez a lehetséges események köthetők.

Ezzel kapcsolatban érdemes felidézni a *Rétorika* két passzusát, amely egyértelművé teszi a lehetséges fokozatait illető feltételezésünket: „Ha egy dolgot el lehet készíteni mesterség és előkészület nélkül, akkor még inkább el lehet készíteni mesterségbeli

⁴³ Uo., 1403 b 14–16.

tudással és fölkészültséggel”⁴⁴; „És ha valami lehetséges hitványabbak vagy gyengébbek vagy kevésbé értelmesek számára, akkor még inkább az azok számára, akik ennek az ellenkezői”⁴⁵.

Mindezek alapján talán nem nagy merészség azt feltételezni, hogy az említett arisztotelészi megkülönböztetés két ellentétes hegeli kategória, a *valós lehetőség* és a *formális lehetőség* egyfajta előzménye. Míg az utóbbi a logikai ellentmondás pusztá hiányán alapszik, ezért elfogadja az alteritást – tehát ami formálisan lehetséges, az többféle módon is megtörténhet –, addig a *valós lehetőség* a meghatározott feltételeknek mindig csak egy részéhez köthető. Ha ez a többi feltétellel is kiegészül, akkor a *valós lehetőségből valóság* lesz – vagy, ha Glinz szavait akarjuk használni, akkor a *lehetőségből ténylegesség* lesz. Hegel szerint, amennyiben a *valós lehetőség* meghatározott feltételekhez és körülményekhez igazodik, akkor nem történhet másként: végső soron csupán látszólag különbözik a *szükségyszerűségtől*.

Nem lehet, hogy ennek a hegeli fogalomnak az előzménye rejlik „a szükségyszerűség alapján lehetséges” arisztotelészi meghatározásában? Ha ez így van, akkor egyaránt azt is feltételezhetjük, hogy a *szükségyszerűség alapján lehetséges* (vagy a *szükségyszerűen lehetséges*) események ellentétben állnak a *valószínűség [valószerűség] alapján lehetséges* (vagy a *valószínűleg lehetséges*) eseményekkel, amelyek ugyanakkor csak már adott vagy megteremtett körülmények esetén történhetnek meg. Ha a különbséget mennyiségi szempontok alapján közelítjük meg, akkor feltételezhetjük, hogy a *szükségyszerűség alapján lehetséges* események a lehetségesesség legmagasabb fokozatát képviselik: azt, hogy valami tényleg megtörténjen, azaz hogy *lehetőségből ténylegesség* váljon. Ez esetben a *valószínűség [valószerűség] alapján lehetséges* események egy alacsonyabb, mégis viszonylag magas fokozatot képviselnek azon a skálán, amelyen a *lehetőségből tényleges* lesz: ezen események bizonyos feltételekhez köthető előfordulása nem várható „minden bizonnyal”, csupán megközelítőlegesen számítható ki vagy becsülhető meg.

A fikcionális világ alkotóelemeinek tulajdonítható modalitások

Az előző bekezdés végén ismét összefüggésbe hoztam azokat az arisztotelészi kategóriákat, amelyeket a legalkalmasabbnak tartottam arra, hogy segítségükkel megszabjam egy fikcionális szöveg modalitásainak legszűkebb repertóriumát, illetve azok

⁴⁴ ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika*, 1392 b 5–6.

⁴⁵ Uo., 1392 b 10–11.

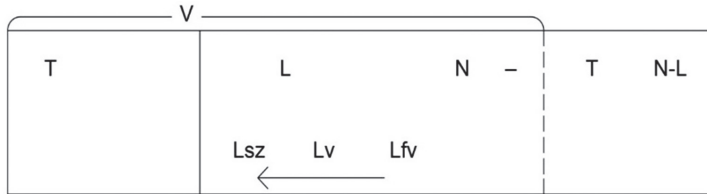
változásait. A valóság fogalmának ehhez felhasznált meghatározása [Glinz definíciója – *A ford.*] pedig azért felel meg céljainknak, mert pragmatikus módon építkezik. A valóság tehát az az „oksági összefüggés, amelyben valaki megbízik, amikor cselekszik”, és ezt „a cselekvő ember gyakorlati tapasztalata és bizonyossága [hozza létre], amely alapján E eseményt vagy C cselekvést *minden bizonnyal vagy kiszámítható (megbecsülhető) valószínűséggel* K következmény vagy R reakció követ. K következmény vagy R reakció a továbbiakban E esemény létrejöttét vagy C cselekvény végrehajtását eredményezheti”⁴⁶.

Amennyiben a „minden bizonnyal” helyett a „szükségszerűen”, a „kiszámítható (megbecsülhető) valószínűséggel” helyett pedig a „valószerűen” kifejezéseket használjuk, akkor bebizonyosodik, hogy az Arisztotelész által vizsgált lehetőségek két típusa könnyűszerrel beékelhető a valóság definíciójába, és azt is lehetővé teszi, hogy pontosabban értsük azokat a feltételezéseket, amelyeken alapszik. Idézzük fel Glinz a *valós* és a *tényleges* közti megkülönböztetését, és hozzuk összefüggésbe a lehetőségek fent említett két típusával, valamint az arisztotelészi *feltételezett valószerűség* fogalmával – ezt az abszolút valószerűség fokozatainak megkülönböztetésekor vetettük fel. Így válik egyértelművé, hogy a *lehetséges* egy olyan összetett modalitástípus, amely a pontosan kiszámítható és a teljes mértékben kiszámíthatatlan közti széles skálán mozog. A *lehetséges* legalacsonyabb fokozatát egy olyan esemény megtörténni lehetősége jelenthetné, amely nem-kiszámítható és nem-várható, vagy amely csak akkor várható, amennyiben a nem-várható bekövetkezésére is számítani lehet. A legalacsonyabb fokozat tehát megszabja a határvonalat a *lehetséges* és a *nem-lehetséges* között, más szóval a *valós* és a *nem-valós* között. Ennek ellenére azt is figyelembe kell vennünk, hogy ez a határvonal nem egyszer és mindenkorra érvényes, hanem egy adott szociokulturális közösség és egy adott történelmi pillanat koordinátáin belül folyamatosan változik. Minden új *tényleges* esemény – főként azok az új *tényleges* események, amelyek „távolinak” tekintett (legalacsonyabb fokozat) vagy eddig nem számba vett lehetőségek megvalósulását jelentik, illetve azok, amelyeket kifejezetten elutasít az adott valóságkeret (például azok, amelyek a képzelet és a vágy világára szorítkoznak, azaz csak gondolat formájában lehetségesek) –, új lehetőségeket ékel a valóságba, vagy módosítja az előzőleg létező lehetőségek fokozatainak skáláját. Azok az események pedig, amelyek Arisztotelész szerint nem lehettek volna lehetségesek, ha nem történtek volna meg, bekövetkezésük alkalmával kétségbe vonják, majd újrarendezik a valóság hatályban lévő ismérveit.

Az eddig tárgyalt modalitások közti kapcsolatokat a következő ábra foglalja magába, amelyben V = valós, T = *tényleges*, N-T = nem-*tényleges*, L = *lehetséges*,

⁴⁶ GLINZ, id. mű, 111–112. o., a kiemelés Reiszé.

Lsz = a szükségszerűség alapján lehetséges, Lv = a valószerűség alapján lehetséges, Lfv = a feltételezett valószerűség alapján lehetséges, N-L = nem-lehetséges (irreális), $\leftarrow$ = a lehetőségtől a ténylegességig terjedő skálán a lehetőségesség fokozatának növekedése, | = mozgó határvonal:



1. ábra.

Miképp módosulhatnak a modalitások?

Amennyiben elfogadjuk, hogy a fenti modalitások repertóriumuk elegendő és megfelelő ahhoz, hogy meghatározzuk azokat a létformákat, amelyeket egy fikcionális kommunikációs helyzet résztvevői a fikcionális világ alkotórészeinek tulajdoníthatnak, akkor – legalábbis elméleti keretek között – a fiktiválás hat típusát különböztethetjük meg, ami az említett létformák hatféle módosításának felel meg:

- $T \rightarrow L$ (tényleges $\rightarrow$ lehetséges)
- $T \rightarrow N-L$ (tényleges $\rightarrow$ nem-lehetséges)
- $L \rightarrow T$ (lehetséges $\rightarrow$ tényleges)
- $N-L \rightarrow T$ (nem-lehetséges $\rightarrow$ tényleges)
- $L \rightarrow N-L$ (lehetséges $\rightarrow$ nem-lehetséges)
- $N-L \rightarrow L$ (nem-lehetséges $\rightarrow$ lehetséges)

A modalitások közt meghatározott kapcsolatokról kiindulva az egyik modalitásból a másikba való átlépés minden esetben különböző értékkel fog bírni. Ha a *ténylegesség* a valóság részét képző lehetőségek megvalósulásaként fogjuk fel, akkor a $T \rightarrow L$ módosítás nem releváns, ezzel szemben ellentéte, az $L \rightarrow T$ módosítás egy valós változást jelképez.

Azt is figyelembe kell vennünk, hogy egyes szövegekben ezek a módosítások vegyülhetnek is egymással. Ez a különböző modalitásokhoz tartozó referenciatárgyak keveredését is magába foglalja, következőleg különböző világok együttes jelenlétéről beszélhetünk. A különböző világok együttes megjelenése egy egyszerre implicit

és explicit módon is felmerülő lehetőség, amely megfontolás tárgyává és értelmezésre váró tartalommal is válhat.

Ezzel kapcsolatosan érdemes azt is figyelembe vennünk, hogy amikor – akár a kibocsátó, akár a befogadó mintái szerint – a szöveg referenciakörének csak egyetlen létforma felel meg, akkor a szóban forgó modalitás megítélése vagy esetleges módosítása nem feltételez értelmezési problémát. Ezzel szemben azok a kijelentések, amelyekben különböző modalitások referenciátárgyai vagy -tényei keverednek, értelmezési problémát jelentenek a befogadó számára. Első olvasatra például félreérthető lehet a következő kijelentés: „Tegnap éjjel kifogtam egy pisztrángot álmomban, és ma meg fogom enni ebédre.” De ha egy adott szituációban tényleg kimondja valaki ezt a mondatot, a befogadó pedig felismeri, hogy a modalitások keverése szándékos volt, akkor ironikus értelmet ad neki, mintha az egész kijelentés a nem-valós kategóriájába tartozna. Ebből pedig az következik, hogy egy olyan kijelentés esetében, amelyben a befogadó szerint különböző modalitások referenciátárgyai és -tényei keverednek, a befogadó a legkevésbé problematikus modalitást hajlamos előnyben részesíteni, vagyis azt, amellyel legkevésbé kompromittálódik beszélgetőtársa előtt. Ennek ellenére az adott kijelentés implicit vagy explicit kommunikatív funkciójának azt is lehetővé kell tennie, hogy a legkevésbé kompromittáló modalitás értelmében is módosítható legyen. Ha tehát egy tények felé orientálódó beszámolóba vagy egy tudományos értekezésbe egy valósnak ábrázolt, de valójában nem-valós referenciátárgyat ékelünk, az áthágásnak vagy hibának számít – ami pedig a kommunikációs tevékenység bukásához vezet. Egy irodalmi fikció esetében viszont a modalitások vegyítése nem számít áthágásnak, de arra sem kényszeríti a befogadót, hogy mindent a kevésbé problematikus modalitásnak tudjon be. Az irodalmi szöveg fikcionális poétikája határozza meg, hogy a modalitások vegyítése félreérthető vagy sem, hogy meglepő vagy valószínűsíthető, illetve hogy mindezek alapján problematikus vagy természetes ezeknek a szövegelemeknek a bemutatása és a fogadtatása.

A fikcionális irodalmi szövegek csoportosításának szempontjai

Az előző bekezdés alapján a következő szempontokat kell figyelembe vennünk a fikcionális irodalmi művek csoportosításához:

- 1) a fikcionális világ alkotóelemeinek tulajdonítható modalitás módosításának típusát;
- 2) a fikcionális világ referenciátárgyainak és -tényeinek együttes létezését eredményező módosítás szükséges, lehetséges vagy nem-lehetséges jellegét;
- 3) a fikcionális világban együttesen jelen lévő világok explicit vagy implicit megkérdőjelezhetőségét vagy megkérdőjelezhetetlenségét.

A fenti szempontokat meghatározásánál arra törekedtem, hogy kellőképpen általánosak legyenek, és így bármely fikcionális irodalmi műre lehessen vonatkoztatni őket, függetlenül attól, hogy a három alapvető műnem – a líra, az epika és a dráma – melyikébe tartoznak. Ez alapján ugyanúgy a fikcionális világ alkotóelemének tekinthetjük az elbeszélés, az epikus költemény, a realista regény vagy a tündérmese elbeszélőjét, mint a dráma szereplőit, valamint azt az ént is, aki elszakad a szerző énjétől és egy lírai költeménybe illeszti élményeit. Ugyanúgy a fikcionális világ része a drámai cselekmények által létrejött világ, mint a szereplők diskurzusának referenciaköre, és ugyanúgy a fikcionális világ részei a narratív, mint a lírai vagy a drámai diskurzus referenciatárgyai és -tényei.

A harmadik szempont természetesen mindig a másodiktól függ: csak abban az esetben alkalmazható, amennyiben műfaji elvárás a különböző világok együttes létezése (mint például az ún. „fantasztikus” vagy „csodás” irodalom esetében), vagy legalábbis elfogadott azon irodalmi-fikcionális konvenciók alapján, amelyekben a mű elhelyezkedik. Ehhez az Ana María Barrenechea⁴⁷ általi csoportosítási szempontok egyikét alkalmaztuk. Ő arra tett kísérletet, hogy a fantasztikus irodalom fogalmát kielégítőbb módon határolja körül, mint Tzvetan Todorov. Todorov szerint a fantasztikus irodalom a „csodás” és a „különös” közti mozgó határvonal „eltűnő” műfaja, amely csak addig tart, ameddig az olvasó vagy a szereplő habozása a számukra ismerős világ törvényei szerint nem-lehetségesnek tartott események természetét illetően. A habozás tárgyát a következő kérdés összegezi: vajon az adott esemény valóban megtörtént vagy nem is történt meg? Ha ezt az eddig használt fogalmakra fordítjuk, a kérdés a következő: a nem-lehetséges esemény a ténylegesség világának a része, vagy inkább az álom, a képzelgés, a fantázia világába tartozik? Úgy tűnhet, hogy a kérdés utóbbi verziója ellentmond az eddig használt modalitások repertóriumának, hiszen ebben a *tényleges* ellentéte a *nem-tényleges lehetségesség* vagy a *nem-tényleges lehetetlenség*.

Ám amikor az álomvilágra utalunk, akkor az érzékelési tartalmak olyan csoportosítását vesszük kiindulópontnak, amelyet intuitív módon készítettünk a különböző érzékelési formák empirikus megismerése alapján.

Az, hogy az érzékelés tárgyait a különböző világokhoz való tartozásuk szerint csoportosíthatjuk, nemcsak hogy nem okoz zavart, de még segíti is a fikcionális szövegben létrejött módosítások típusainak megfelelő alap-modalitások vonatkozó leírását. Ha tehát egy fikcionális szöveg olyan eseményt tár elénk, amely szerintünk csak akkor történhet meg a valóságban, ha azt valaki álmodja (például egy ember és egy tüzet okádó sárkány harcát), akkor $L \rightarrow T$ módosítás történt: bár abból indulunk ki, hogy

⁴⁷ Ana María BARRENECHEA: *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Ávila, 1978, 89. o. és tovább.

a sárkányok nem léteznek, mégis tudjuk, hogy álmodni lehet róluk. Az efféle szövegek kibocsátója azt akarja a befogadótól, hogy egy lehetséges személy lehetséges álmához – amelyet az alapján képzel el, hogy mit tart valóságnak – megtörtént jelleget társítson: mintha az adott eseményt egy valóban létező ember valóban látott álmában észlelte volna. Ha egy fikcionális szöveg mégis egy személy egy sárkánnyal vívott tényleges harcát tárja elénk, akkor N-L → T módosítás történt – és ez is lett a befogadó elé tárva. De akkor, ha egy szöveg fenntartja a Todorov által a fantasztikum megkülönböztető jegyeként követelt „kétértelmű észlelést”, így a befogadó habozni kezd a sárkánnyal vívott harc álmjellegét vagy valóságosságát illetően, akkor N-L → L módosítás történt. Ez esetben nyitva marad annak a pusztá lehetségessége – hegeli értelemben: az a „formális lehetőség”, amelynek ellentettje is lehetséges –, hogy a szóban forgó csata valóban megtörtént, így tehát az is lehetséges, hogy a valóban megélt és az álmodott események között nem húzódik egy olyan egyértelmű határvonal, mint amit az az oksági összefüggés állít fel, amelyen az összes hétköznapi cselekvésünk alapszik.

A csoportosítási szempontok alkalmazhatóságának feltételei

Arra itt nincs lehetőségünk, hogy a fenti szempontokból kiindulva és azok minden lehetséges kombinációját figyelembe véve – ha másként nem, de elméleti alapon – leltárba vegyük az irodalmi fikciók összes elképzelhető válfaját. Az ezt kiegészítő eljárás sem lehetséges: itt nem tudjuk megvizsgálni, hogy ezek közül az irodalmi fikciók közül melyek jelennek meg irodalmi hagyományaink története során. A fikció poétikája, vagyis az a közvetítő instancia, amelyen keresztül a fiktív világok a valósághoz viszonyulnak, mindig a hagyományosként elfogadott irodalmi műfajok szerint, illetve irodalomtörténeti korról-korra változik. A teljesség szándékával készülő csoportosítások előfeltételeként tehát szükségképpen át kellene tekintenünk a különböző nemzetek irodalomtörténeti korait és műfajait, ezek összefüggéseit, valamint meg kellene vizsgálnunk az egyes műfajokhoz tartozó műfajtudat kiindulási pontját és fejlődését, beleértve az egyes korszakok kompetens olvasóinak ismereteit – elvárási horizontját –, illetve az adott irodalomtörténész irodalomról alkotott ismereteit – a szóban forgó műfajok definícióját és előírásait.

Arról se feledkezzünk meg, hogy egy-egy jelenség a valóság vagy a nem-valóság kategóriájába való sorolása társadalmi közösgénekként és koronként is eltérést mutathat, ez pedig alapvetően kihat a fikcionális irodalmi kommunikáció sikerességére. Ez utóbbi csak akkor garantált, amennyiben a befogadó valóságfelfogása megegyezik a kibocsátóéval, akár mert a kibocsátó kortársa és így ugyanabba a kulturális közösségbe

tartoznak, akár mert a befogadó valamilyen erőfeszítést tett azért, hogy csökkentse azt a hermeneutikai távolságot, amely a befogadótól elidegeníti. Emellett a befogadó irodalmi kompetenciájának is lehetővé kell tennie, hogy a fikciót fikcióként ismerje fel, illetve hogy megértse azt a poétikát, amelyen az adott fikció alapszik. Ez azt jelenti, hogy a befogadónak is végre kell hajtania a kibocsátó által már véghezvitt szándékos módosításokat, egyetértésben annak szándékaival és az általa szabott feltételekkel. Ez alapján egyértelművé válik, hogy az irodalmi fikciók teljes palettáját felvázolni szándékozó törekvéseknek figyelembe kell venniük az egyes szövegek alkotási és befogadási körülményeiből fakadó tényezőket. A fent vizsgált három csoportosítási szempont csak abban az esetben alkalmazható, ha a fikcionális szöveg mind a kibocsátó, mind a lehetséges befogadók kulturális horizontjával összefüggésbe hozható.

A fantasztikus fikciók kapcsolata a többi fikcióval

Az előzőleg kifejtett okok miatt a következőkben csupán egyetlen mintaesetet vizsgálunk: azoknak a fikcionális formáknak az esetét, amelyekkel Tzvetan Todorov is foglalkozik *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című elméleti művében.⁴⁸ A tanulmány találó ötleteket, de sajnos hiányosan vagy nem megfelelően megalapozott kijelentéseket is tartalmaz. Szerzője úgy definiálja a fantasztikus irodalom műfaját, hogy azt egyéb fikciós formákhoz hasonlíttja: a „rokon műfajok” között a „különös” és a „csodás”, míg az „átmeneti almműfajok” között a „fantasztikus-különös” és a „fantasztikus-csodás” szerepel. Arra most nincs lehetőségem, hogy Todorov csoportosítását aprólékosan taglaljam, ezért a továbbiakban csupán néhány irányvonalat vázolok fel arról, hogy az itt tárgyalt fogalmak segítségével hogyan lehetne újrafogalmazni a problémát.

A történelmi-kulturális meghatározottság

Mindenekelőtt azt a kulturális horizontot kell figyelembe vennünk, amelybe az említett fikcionális formák beíródnak, és csak ezután térhetünk ki a fent vizsgált három csoportosítási szempontra, amely az adott fikcionális formák szerzőinek és olvasóinak valóságfelfogási kontextusára, illetve poétikai-fikcionális feltételezéseire vonatkozik.

⁴⁸ Tzvetan TODOROV: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó, 2002. Az eredeti mű franciául jelent meg 1970-ben. A következőkben idézés esetén ezt a kiadást követjük. – *A ford.*

A fantasztiкусnak bélyegzett fikciók esetében azért alapvető fontosságú ennek a módszer-tani sorrendnek a betartása, mert ez a fikciós forma éppen a valóság fogalmának megkérdőjelezésén alapszik, és mert a többi irodalmi fikcióhoz képest jóval radikálisabb és közvetlenebb módon tematizálja mindazon „bizonyítékok” és „igazságok” látszólagos mivoltát, amelyeken korunk és kultúránk embere támaszkodik azért, hogy interiorizálni tudja a világot, és így megtalálja benne a saját helyét. A sajátságos, történelmileg meghatározható kognitív mintáktól való függésre Irène Bessière mutatott rá: „a fantasztiкус a szubjektum és a valóság közötti távolsági állandót dramatizálja; éppen ezért kapcsolódik a tudás elméleteihez és az adott kor hiedelmeihez⁴⁹”.

Számos kutató úgy tartja, hogy a fantasztiкус irodalom azért jelent meg Európában, mert egyfajta ellenpontot jelentett az a felvilágosodás gondolatvilágából fakadó, szigorú elválasztás, ami a vallás által addig szorosan összefüggő természetes és természetfölötti szférára vonatkozott. A fantasztiкус megjelenése tehát egy olyan világképet feltételez, amelyben nincs hely csodák számára, amelyben minden történés egy szigorú és természetes ok-okozati viszony következménye, és amelyben a természetfölöttit a törvényszerűség egyik válfajaként tartják számon. Ebben a kontextusban a természetfölötti olyan nem-megkérdőjelezhetőként kódolt és feltételezett elvek (uralkodó vallási rendszerek, széleskörű népi hiedelmek stb.) összessége, amelyek természetfölötti értelmet adnak a történetek és az emberi cselekvések oksági összefüggéseinek, mégis anélkül, hogy azokba közvetlen módon beleavatkoznának.

Ezzel kapcsolatban a következőt állapítja meg Bessière:

A szerelmes ördög [Jacques Cazotte regénye – *A ford.*] megjelenése jelöli a fantasztiкус műfaj születését, hiszen tökéletes ötvözetét adja a valóságosnak és jellemző körülményeinek, valamint a csodás által keltett bámulatnak. A csodás egyszerre valószínűtlen is, éppen ezért ellentmondásos kapcsolatot ápol a valósággal, emellett a mitológia, a vallás és a népi történetekre jellemző valóságos-valóságfeletti fogalompár felcserélhetőségének törvényein és egyezményein kívül áll.⁵⁰

Ez a definíció alátámasztja azt a széles körben elfogadott véleményt, miszerint a fantasztiкус két szféra egymást kölcsönösen kizáró ütközéséből, egy olyan le nem redukálható ellentétből fakad, amelynek megnevezése szerzőről-szerzőre változik: „természetes” és „természetfölötti”⁵¹, „természetes” és „természetellenes”⁵², „valós”

⁴⁹ Irène BESSIÈRE: *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974, 93. o. [A Bessière munkájából készült fordítások a Reisz-szöveg spanyol eredetijéből származnak. – *A ford.*]

⁵⁰ Uo.

⁵¹ TODOROV, id. mű, 32. o.

⁵² BARRENECHEA, id. mű, 89. o.

és „képzelt”,⁵³ „rend” és „felfordulás”⁵⁴, „természeti törvények” és „a káosz betörései”,⁵⁵ illetve „valóságos” és „valószínűtlenül csodás”⁵⁶. Az itt felvázolt modalitások rendszerében mindez a *lehetséges* és a *nem-lehetséges* konfliktusos együttélésével feleltethető meg. Ezzel a 2)-es és 3)-as csoportosítási szempontokat együttesen alkalmazom, tehát abból a feltételezésből indulok ki, amelyet Ana María Barrenechea magyarázata is alátámaszt: a fantasztikus fikció poétikájának elvárása nemcsak az, hogy a *lehetséges* és a *nem-lehetséges* együttesen jelenjen meg a fikcionális világon belül, hanem az is, hogy együttes jelenlétük meg is kérdőjeleződjön.

Még nem tisztáztam a *lehetséges* és a *nem-lehetséges* konfliktusos modalitására jellemző sajátságokat, azaz egy történelmileg meghatározott valóságfogalommal ápolts kapcsolatot. Irène Bessière találó definíciójának újdonsága abból fakad, hogy a *nem-lehetséges* fogalmát „a mitológia, a vallás és a népi történetekre jellemző valóságos-valóságfeletti fogalompár felcserélhetőségének törvényein és egyezményein kívül” helyezi el. A *nem-valóságos* a „csodás de valószínűtlen” magyarázatot kapja, és ezzel a *nem-lehetséges* két alapfeltételét is megszabja a szerző:

- a) A *nem-lehetséges* egyrészt ellentmond azoknak a – logikai, természeti, társadalmi, lelki stb. – szabályoknak, amelyek azt az oksági összefüggést alkotják, amelyen egy, a felvilágosult racionalizmus által jellemzett kulturális közösség tagjainak cselekvései támaszkodnak. Ez a közösség arra törekszik, hogy fenntartsa a természetes (a valóság) és a természetfölötti (a valóságnak jelentést tulajdonító, de annak részét nem képező) közti egyértelmű megkülönböztetést.
- b) A *nem-lehetséges* nem redukálódhat az uralkodó teológiai rendszerek és vallási hiedelmek által kódolt *Lfv*-re [a *feltételezett valószerűség alapján lehetségesre*]: nem lehet a mindennapi életben megjelenő természetfölötti hagyományosan elfogadott – és csupán egy-egy korszak felvilágosult kisebbsége által megkérdőjelezett – formái közé beskatulyázni, így nem felel meg például a keresztény hiedelmek kontextusában megjelenő csodás jelenésnek, sem a görög-római mitikus gondolkodás kontextusában megjelenő átváltozásnak (metamorfózisnak).

A második alapfeltétel többek között arra is fényt derít, hogy Ovidius *Átváltozások* című műve miért nem sorolható a fantasztikus fikciók közé, viszont Kafka *Az átváltozás* című műve miért tartozik oda. Egy isten által üldözött nimfa babérfává változása

⁵³ Louis VAX: *Arte y literatura fantástica*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, 6. o. [Eredeti cím: *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960. – *A ford.*]

⁵⁴ Gérard LENNE: *El cine fantástico y sus mitologías*, Barcelona, Anagrama, 1974, 26. o.

⁵⁵ Howard Phillips LOVECRAFT: *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, 163. o. [Eredeti cím: „Supernatural Horror in Literature”, *The Recluse Magazin*, 1927. – *A ford.*]

⁵⁶ BESSIÈRE, id. mű, 93. o.

ugyanolyan messze áll a mindennapok valóságától egy I. századi görög vagy római számára, mint a XX. század nyugati világának emberétől egy utazó ügynök hirtelen visszatérítő rovarrá változása. Mindkét történés ugyanazon *nem-lehetséges* pusztaváltoztatának tűnhet, de kibocsátójuk és befogadói eltérő kulturális horizontja mégis eltér. Bár a nimfa átváltozása szemben áll a természet törvényszerűségeivel, végül mégis elfogadható, mint *Lfv*, hiszen egy mitikus hagyományhoz tartozik. Az utazó ügynök átváltozása viszont nem egyeztethető a természetfölötti egyetlen kódolt megjelenési formáival, így nem felel meg napjaink embere kulturális kontextusának.

A második átváltozás tehát nem rémítő vagy nyugtalanító jellege miatt feleltethető meg a fantasztikus fikció kategóriájával, hanem mindenekelőtt azért, mert nem redukálható semmilyen természetes vagy természetfölötti, bizonyos keretek között mégis intézményesített alapelvre. Az olvasó érzékenysége és az adott szöveg által felidézett illúzióval való azonosulásának mértéke alapján keltett félelem vagy nyugtalanság csupán ennek a nem-redukálható jellegnek a következménye. Ez az érzés abból fakad, hogy az olvasó képtelen felfogni – azaz elfogadni – a *lehetséges* és a *nem-lehetséges* fent vázolt együttélését, vagyis képtelen elfogadni azt, hogy sem természetesként, sem természetfölöttiként kódolt magyarázatot nem kap arra a történésre, amely szemben áll a közösségre elfogadott összes törvényszerűséggel, és amely a *lehetséges* legalacsonyabb szintjére sem redukálható – tehát sem a csoda, sem az érzéki csalódás kategóriájának nem felel meg. Igazából itt a „kísérteties” érzéséről (*das Unheimliche*) van szó, amelyet Freud a gyermek vagy a primitív ember mágikus gondolkodásmódjával feleltet meg, és ezt az egyén vagy az emberi faj lelki fejlődésének kezdetleges állapotába tartozó, de később meghaladott hiedelmekből vezeti le. A „kísérteties” olyan érzés, melynek intenzitása közvetlen kapcsolatban áll az ősi hiedelmek érzelmi meghaladásának esetleges mértékével.

Louis Vax rosszul közelíti meg ugyanezt a problémát, amikor megpróbálja elmagyarázni, hogy egy-egy nem-lehetséges történés miért nem feleltethető meg a fantasztikum sajátosan kiváltott hatásával:

Elsősorban úgy tartjuk, hogy ha a természetfölötti nem kelt zavart bizonyosságunkban, akkor nincs helye a fantasztikus elbeszélésben. Isten, Szűz Mária, a szentek és az angyalok nem fantasztikus lények, ahogy a dzsinnek és a jó tündérek sem azok.⁵⁷

Sem a Szűz csodáiról vagy egy-egy szent életéről szóló vallási történet, sem a tündérmeze nem tartozhat a fantasztikus fikciók csoportjába, mivel nem tartalmaz félelmet keltő elemeket. Ezért azok a történetek sem fantasztikus fikciók, amelyeknek főszereplői

⁵⁷ VAX, id. mű, 10. o.

ördögök, boszorkányok vagy emberevő óriások. Az az elem, ami Vax szerint „zavart kelt bizonyosságunkban”, nem csupán valamilyen ártó természetfölötti dolog lehet. Inkább olyan elemek jelenlétét feltételezi, amelyek nem felelnek meg az adott közösség gondolatvilágára jellemző – akár jótékony akár ártó – természetfölötti megszokott ábrázolási formáinak.

A keresztény „Legenda”

Először a szentek életének esetét vizsgálom, hogy megmutassam, miért nem lehet ezeket fikcióként felfogni. Ahogy azt ma már klasszikusnak számító tanulmányában André Jolles is bebizonyította, az *Acta sanctorum* történetei a nyugati katolikus „legenda” ún. „egyszerű formájának” aktualizált verzióit tartalmazza, amely a keresztény középkorban széleskörűen érvényes „lelkiségi tevékenységből”, az *imitatióból* származtatható.⁵⁸ A szent ugyanis utánozható. Életének számos történése közül a „legenda” számára csupán azok fontosak, amelyek alapján a szent utánozható, amelyekben megnyilvánul érényessége, amelyekben megtestesül jósága: vagyis az általa végrehajtott csodák. Éppen ezért korlátozódik azokra a cselekvésekre a szentek „élettörténete”, amelyek a skolasztikus meghatározáshoz hűen „az általunk ismert okokon kívül, Istennek köszönhetően jönnek létre”⁵⁹.

Ezekben a történetekben a referenciaköröknek megfeleltethető modalitások semmiféle szándékos módosítása nem történik meg: az *imitatio* *tényleges* eseményként fogja fel és mutatja be a csodát, mintha tényleg bekövetkezett volna, még akkor is, ha az a természeti törvényektől eltérő ok-okozati viszonyon alapszik, és így racionális kategóriák alapján felfoghatatlan. Az ilyen történeteket persze fikcióként is olvashatnánk, de aki így tesz, az minden bizonnyal másik lelki horizontba tartozik, mint amelyikben a szentek élete született. Az *imitatio* vallási világában a csoda senki bizonyosságában nem kelt zavart, még akkor sem, ha az ördög sárkány formájában tör a Szűz életére: a Szent György „legenda” egyik verziója a hívő kibocsátó és a hívő befogadó számára is olyan harc, amely valóban megtörtént, bár valóban képezhetné a fantasztikus fikció tárgyát. Ez a harc tehát azoknak a nem-elképzelhető és meg-nem-magyarázható tényleges eseményeknek az egyike, amelyek a befogadói elvárások ellenére történnek meg, és ezzel tágítják a valóság fogalmát: arra kényszerítenek, hogy a valós lehetőségek sorába előzőleg nem-lehetséges vagy nem-elképzelhető tényeket soroljunk.

⁵⁸ André JOLLES: *Einfache Formen*, Tübingen, Miemeyer, 1972, 21–61. o.

⁵⁹ Uo.

A tündérmese esete annak ellenére is teljes mértékben különbözik a „legendától”, hogy bizonyos szerkezeti elemeik kétségtávol egybeesnek. A német által *Märchen*, az angol által *fairy-tale*, a francia által pedig *conte de fées* elnevezéssel illetett fikcionális formába – Jolles megállapításait követve⁶⁰ – minden olyan történetet besorolhatunk, mint amilyeneket a Grimm-testvérek is összegyűjtöttek *Kinder- und Hausmärchen* [Gyermek- és családi mesék] című művükben.

Ez a fikcionális műfaj először a *Dekameron* mintáját alapul vevő Straparola (XVI. század) és Basile (XVII. század) mesegyűjteményeiben jelent meg, majd Perrault *Meséitől* kezdve a XVIII. század eleji Európa elbeszélői panorámájának meghatározó műfaja lett, amit a német romantikusok olyannyira kedveltek, műveltek és tanulmányoztak. Itt most nincs módom arra, hogy felvázoljam ennek a fikcionális műfajnak a történetét, és arról is le kell mondanom, hogy megvizsgáljam, milyen mértékben keveredik benne a kreativitás két típusának romantikus szembeállítására és jellemzése, azaz a „művészi” irodalom, illetve a „természetes” vagy „népi” irodalom fogalma.

A tündérmese fikcionális poétikája

Todorov számára a tündérmese a „csodás” műfajának egyik változata, megkülönböztető jegye „egy írásforma és nem a természetfölötti státusa”⁶¹. A kijelentés első fele csak abban az esetben különbözhet egy banális megállapítástól, ha az „egy írásforma” kifejezés alatt nemcsak egy általános és atemporális jellegű világábrázolást értünk, hanem egy olyan elbeszélői szerkezetet is, amelyre egyszerre jellemző az egyéni kreativitást korlátozó szigorú határvonalak megszabása, illetve a személyes változatok végtelen számú lehetősége – tehát a történet „saját szavakkal való” elbeszélése. Jolles szerint⁶² mindkét jellemző megfelel az „egyszerű formának”, más szóval a romantikusok „természetes” vagy „népi” irodalmának.

Todorov megállapításának második része csak féligazság, hiszen – annak ellenére, hogy a tündérek, az emberevő óriások vagy a boszorkányok jelenléte nem megkülönböztető jegye a tündérmesének – az ilyen típusú fikciók éppen abban különböznek a fantasztikus fikcióktól, hogy a bennük szereplő *nem-lehetséges* elemek *ténylegesként* vannak feltüntetve. Éppen ezért, ezek a *nem-lehetséges* elemek a természetes világ természetfölöttiként felfogott megjelenési formái között szerepelnek, vagyis eleve

⁶⁰ JOLLES, id. mű, 219. o.

⁶¹ TODOROV, id. mű, 49. o.

⁶² JOLLES, id. mű, 235. o.

képzeletbeli jellegűek, és éppen ezért befogadók – hacsak nem gyerekekről van szó – nem állítják őket közvetlen kapcsolatba saját tapasztalatuk világával.

Louis Vaxhoz hasonlóan Roger Caillois is felhívja a figyelmet ugyanerre a jellemzőre:

[A] tündérek és az emberevő óriások senkit sem nyugtalaníthatnak. A képzelőerő egy távoli, egyszerű és zárt világba száműzi őket, így nem léphetnek kapcsolatba a mindennapok valóságával, ahonnan elménk kizárja őket. Olyan teremtményekről van szó, amelyek szórakoztatják vagy éppen megrémítik a gyerekeket. Semmi sem lehet ennél világosabb: nem lehet másként értelmezni őket. Tehát egyetlen épeszű felnőtt sem hihet a tündérek vagy a varázslók létezésében.⁶³

Azt a jelenséget, amelyre Caillois utal – és még sokan mások, akik a fantasztikum határait a tündérmesével ápoló kapcsolata alapján próbálták meghatározni – Freud is felismerte, amikor azt vizsgálta, hogy az irodalom miként tudja a „kísérteties” (*das Unheimliche*) érzését kelteni az olvasóban. Tekintettel arra, hogy a tündérmese eltávolodik a mindennapi vagy megszokott dolgoktól, Freud egyértelműen elutasította, hogy a „kísértetiessel” állna kapcsolatban:

A mesék világa már kezdettől fogva elrugaszkodik a valóság talajáról és nyíltan beismeri, hogy animisztikus nézeteket vall. A vágyak beteljesülése, titokzatos erők, a gondolatok mindenhatósága, az élettelenek életre kelése, amelyek a mesékben mindennaposak, itt nem válthatják ki a kísérteties hatást, mivel ehhez elengedhetetlenül szükséges a megítélés-dilemma, hogy a már meghaladott és hihetetlen jelenség valós létezése nem lehetséges-e mégis. Olyan kérdés ez, ami a mesevilág feltételrendszerében nem játszik szerepet.⁶⁴

Ahogy arra Bessière is rámutat, a tündérmese fikciójának *nem-lehetséges* eleme nem más, mint egy „jellegzetes és kódolt valószerűtlenség (amely éppen ezért függ a közösség egyezményeitől és gondolkodásmódjától)”⁶⁵. Ez a definíció könnyűszerrel beilleszthető a fenti fogalomrendszerbe, amennyiben a „valószerűtlenség” alatt azt értjük, hogy a műfaji és az abszolút valószerűség nem esik egybe. Ennek következtében a műfaji „valószerűség” az abszolút „valószerűség” felett áll (lásd fentebb). A tündérmese valószerűsége – és így a tündérmese fikcionális poétikája is – elfogadja, hogy az állatok

⁶³ Roger CAILLOIS: „Előszó”, in Uő (szerk.): *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967, 7–19. o.

⁶⁴ Sigmund FREUD: „A kísérteties”, ford. Bókay Antal és Erős Ferenc, in Uő: *Művészeti írások*, Budapest, Filum, 2001, 277–278. o. [A következőkben ezt a kiadást követjük – *A ford.*]

⁶⁵ BESSIÈRE, id. mű, 66. o.

képesek ember módjára cselekedni, de ezzel párhuzamosan azt is elvárja, hogy az emberek együtt éljenek ugyanezekkel az állatokkal és ne lepődjenek meg efféle képességeiken. Ez természetesen szöges ellentétben áll a tündérmese kibocsátója és felnőtt befogadója által valósnak tartott szempontrendszerrel, éppen ezért csak az abszolút valóságértelmezés fogalmának felelhet meg. Ebből következik az a Max Lüthi által is megfigyelt megállapítás is, miszerint abban a ritka esetben, amikor a mese hőse elcsodálkozik azon, hogy egy állat emberi beszédre képes, akkor a szöveg eltávolodik az „autentikus tündérmese stílusától”: előtérbe helyezi az abszolút valóságértelemet, ezáltal szakít a műfaji valóságossággal, ami ugyanakkor a műfaj sajátos fikcionális poétikájának erőszakos áthágását jelenti.⁶⁶

A tündérmese másik jellemzője az, hogy a *lehetséges* kiegyensúlyozott viszonyban él a *nem-lehetséges*szel. Akármilyen ellentmondásosnak is tűnhet, ez esetben a *lehetséges* szintén „jellegzetes és kódolt valóságértelmezésként” definiálhatjuk. A *tündérmese lehetségessége* valójában nem a szó szoros értelemben vett valós lehetőségekre utal: nem sorolható azok közé a tényszerű lehetőségek közé, amelyek a műfajhoz tartozó történetek kibocsátóinak és felnőtt befogadóinak valóságfogalmát alkotják – akár a XVI. századi Itáliáról vagy a XIX. századi Németországról, akár a „felvilágosult” vagy a „naiv” egyének csoportjáról legyen szó. A tündérmesével foglalkozó kutatók többsége is bebizonyította, hogy ugyanerre utalnak a műfaj sajátos szabályai is: szerepük az, hogy távolságot ékeljenek a tündérmese fikcionális világa és a befogadó mindennapos valósága közé. A tündérmese bevezetésére irányuló kifejezések („egyszer volt, hol nem volt”, „régés-régen volt”, „hetedhét országon túl, még az üveghegyen is túl” stb.) mind arra utalnak, hogy a mese bárhol – mégsem egy adott helyen – és bármikor – mégsem egy konkrét időben, azaz történelmi szempontból soha, szimbolikus nézőpontból tekintve pedig mindig – megtörténhet.

A tündérmese elbeszélője lemond a tényekhez való hűségre való törekvésről, és ezt a bevezető kifejezések által is jelzi: már legelső szavaival is lemond arról, hogy történelmileg beazonosítható, tehát tényszerűségüket tekintve egyedi személyek és események illúzióját keltse. Legyen szó szerény parasztokról vagy dúsgazdag királyokról, tündérekéről vagy boszorkányokról, a tündérmese szereplői sohasem, tehát még származásukat tekintve sem bírnak egyedi megkülönböztető jegyekkel, emellett egyedi lelki fejlődés sem jellemzi őket. Az egyedi sajátosságok hiánya elősegíti a helyzetek változatoságát: a disznópásztor egyik napról a másikra, gond nélkül válhat királlyá, a mosónő pedig hercegnővé, hiszen semmilyen körülmények között nem hagy nyomot lelki fejlődésükben sem az a feltételezett társadalmi közeg, amelyben addig éltek – minden

⁶⁶ Max LÜTHI: *Das Europäische Volksmärchen Form und Wesen*, Bern – München, Francke Verlag, 1968, 29. o.

esetben egy olyan előfeltételről van szó, amelyet a mese sohasem tematizál –, sem az adott egyéni vagy társadalmi háttérnek megfelelő lelki fejlődés. A tündérmese szereplői nem egyének, hanem típusok, ahogy az általuk tapasztalt helyzetek is típushelyzetek: ha például igazságtalan helyzetbe kerülnek, vagy súlyos veszély fenyegeti őket, az igazság végül helyreáll, ők pedig megmenekülnek a fenyegetéstől.

A tündérmese szereplői nem szó szerinti értelemben *cselekszenek*, sokkal inkább erkölcsi értelemben vett történeteket élnek meg. A megmásíthatatlan „pozitív végkifejlet” – ami a tündérmese fikcionális poétikája által előírt egyik jellemző – az alapvető igazságérzet kielégítésére irányul, vagyis olyan erkölcsi ítélet, amely nem az emberi cselekvések értékelésén, hanem azon az érzésen alapul, miszerint a dolgoknak mindig egy bizonyos módon – „jól”, „igazságosan” – kell alakulniuk, a világnak pedig szükségszerűen másnak kell lennie, mint valójában. Jolles⁶⁷ szerint ez az érzés egy „naiv erkölcs” sajátossága, ami nem a viselkedésre, hanem a történetekre kérdez rá, éppen ezért egy olyan „lelki cselekvéssel” azonosítható, amely a tündérmesét szerkezetileg is meghatározza. A tündérmesében tehát – a végkifejlet fényében – minden ennek a „naiv erkölcsnek” megfelelően történik – ahogy az általunk tapasztalt világban általában nem történhetne, amely ebben a rendszerben „erkölcstelennek” számít. Ez a tündérmese összes eddigi jellemzőjét megmagyarázza: az atemporalitást, az egyéni jellemzők teljes hiányát, a műfaji és az abszolút valóságosság eltolódását, a *lehetőséges* és a *nem-lehetőséges* soha meg nem kérdőjelezett együttes jelenlétét, a csodás kézenfekvőként való elfogadását – anélkül, hogy azt bármikor is meg kellene magyarázni –, és végül azt is, hogy a tündérmese a *lehetőségest* és a *nem-lehetőségest* is *ténylegesként* ábrázolja. Mindezek a jellemzők olyan előre kódolt ábrázolásmódozatoknak felelnek meg, amelyek megszabják a tündérmese képzeletbeli jellegét.

A tündérmese sajátos fikcionális poétikájára az $L \rightarrow T$ és az $N-L \rightarrow T$ módosítások kombinációja jellemző. A tündérmese összes referenciatárgya és -ténye (tündérek és boszorkányok, hercegek és parasztok, átváltozás [metamorfózis], mesebeli szörnyekkel folytatott harc stb.) tehát mindig a valóban létezőként vagy valóban megtörténtként értelmeződik. Ez alapján ellentmondásba botlunk, ha azt állítjuk, hogy a tündérmese fikcionális világa nem a valós világ ábrázolásának kísérlete, és legkevésbé sem az emberi történelem tényei által alkotott valóság területe, azaz nem a *tényleges* szigorú értelemben vett ábrázolása.

Az itt felvázolt módosítás képlete csupán arra utal, hogy a történet fikcionális forrása – az elbeszélő – sohasem vonja kétségbe az általa említett lények és történetek létezését vagy bekövetkezését. Viszont az, hogy mindez megkérdőjelezetlenül marad, implicit módon képzeletbeliként jelöli a tündérmesében szereplő lények és történetek

⁶⁷ JOLLES, id. mű, 240. oldal és tovább.

ténylegességét. A befogadó tehát mindig tisztában van azzal, hogy a *ténylegesség* világa – saját világa – eltér a tündérmesében ábrázolt világtól, ez utóbbit mégis elfogadja, de csak mint olyan dolgok örömteli képzeletbeli helyettesítését, amelyeket „naivan erkölcsstelennek” érez. A tündérmese fikcionális elbeszélője éppen ezért már a kezdetektől fogva elhatárolódik a mindennapiságtól, illetve lemond bármiféle realista egyediség leírásáról: „a történelmi tér és idő az erkölcsstelen valóság részei, elpusztítják az egyértelmű és szükséges csodás hatalmát”⁶⁸.

A lehetséges és a nem-lehetséges elemek a fantasztikus fikciókban

A fantasztikus fikciókban ennek pont az ellenkezője történik: a *nem-lehetséges* dolgokat képtelenség egy adott közösség gondolkodásmódja által elfogadott természetfölötti megjelenési formák közé sorolni. Ennek ellenére ezek a *nem-lehetséges* dolgok magyarázat nélkül, explicit vagy implicit módon, de mégis együtt élnek azokkal a *lehetséges* dolgokkal, amelyeket viszont igenis azon lehetőségek sorába sorolunk, amelyek a kibocsátó és a befogadó történelmileg meghatározott valóságfogalmát alkotják.

A $L \rightarrow T$ módosítás azt az illúziót kelti, hogy a fikcionális világ – legalábbis részben – az általunk tapasztalt világ közvetlen ábrázolása. Caillois ezt a fantasztikus világ szellemei és vámpírai által szemlélteti:

Természetesen ők is képzeletbeli lények, de a képzelet őket mégsem egy képzeletbeli világba, hanem a valós világba helyezi. Nem Brocéliande-ba vagy Walpurgisba száműzetnek, hanem egy írnok vagy egy helyi ócskás közbenjárása által lépik át a bérlemények falát. Átlátszó kezeikkel szájukhoz emelik a poharat, amit egy ápolónő hagyott egy beteg fejénél.⁶⁹

A fantasztikus irodalom *nem-lehetséges* elemei tehát mindig egy olyan oksági összefüggésrendszerbe helyeződnek, amely szigorú és jól ismert törvényeknek engedelmessékedik: a mindennapi „normalitás” keretein belül találhatók, tehát abban az „erkölcsstelen valóságban”, amelyet a tündérmese szimbolikusan felfüggeszt. Ha a tündérmese *nem-lehetséges* elemeinek az a szerepe, hogy eltöröljék a mindennapi világ „rendetlenségét” – „igazságtalan” rendjét – és hogy a közösség gondolkodásmódjának erkölcsinaiv elvárásaira támaszkodva visszaállítsák a rendet, akkor a fantasztikus irodalom

⁶⁸ JOLLES, id. mű, 244. o.

⁶⁹ CAILLOIS, id. mű.

nem-lehetséges elemei ezzel mindenképpen ellentétes szerepet töltenek be. Ez utóbbiak megtámadják, fenyegetik, aláássák a fennálló rendet, a jól ismert és elfogadott törvényszerűségeket, a megismert „igazságokat”, az összes nem-megkérdőjelezett feltételezést, amelyen létezésünk biztonsága alapszik – még akkor is, ha azokat „erkölcstelennek” érezzük.

A „normalitás” keretét – azt az oksági összefüggésrendszert, amelyen korunk és kultúránk emberének minden hétköznapi cselekvése alapul – közvetlen módon is ábrázolhatja a szöveg, ahogy azt Caillois is természetesnek veszi a fantasztikus lények betódulását szemléltető fenti idézetben. Ahogy azt Barrenechea⁷⁰ is találóan megjegyzi, a „normalitás” keretét az elbeszélés bizonyos részletei is felidézhetik, például egy olyan implicit háttér, amely a saját valóságfogalmunkkal egyenértékű és a *nem-lehetséges* világának *in absentia* ütköztetését is felvetheti. Ennek a világnak a *nem-lehetséges* elemeit lehetetlenség az ismert, de legalábbis közösségileg elfogadott oksági összefüggések eredményeként megmagyarázni.

Bessière minden bizonnyal a fantasztikus fikciók egyik alapvető jellemzőjére utal, amikor elutasítja Todorov tézisé, aki számára „[a] fantasztikum tehát csak a természeti törvényeket ismerő ember habozása egy természetfölöttinek tűnő esemény láttán”⁷¹. Amikor a *Manuscrits trouvés à Saragosse* [Zaragozai kézirat, Jean Potocki regénye – *A ford.*] szereplőire utal, Bessière a következőképpen pontosít:

Álvaro és Alfonso ismerik a természeti törvényeket, de a természetfölötti törvényeket is elfogadják. Mégsem tudnak kézzelfogható magyarázatot adni arra a történésre, ami ezekről a törvényektől eltér. Ez a történés tehát nem természetfölötti, hanem fantasztikus.⁷²

A „természetfölötti” elemet itt úgy kell felfogni, mint amit eleve érthetetlennek kódoltak: olyasvalami, amit kétségkívül valóságként fogad el egy adott közösség világlátása – akár azért, mert vallási, teológiai rendszereken, akár azért, mert széleskörű népi hiedelmeken alapul. A fantasztikus fikciók csak azért használják fel a „természetfölötti” elemeket, hogy kihasználják annak már előzőleg helybenhagyott világlátását, mégsem törvényszerűként tüntetik fel, ugyanakkor illuzórikussággal sem vádolják. Bessière szerint az ördögök, a szellemek, a vámpírok és a jelenések az ismert világ határait jelképezik, éppen ezért szerepük az, hogy bevezessék a „teljességgel újat”: azt, ami semmilyen kapcsolatban nem áll a mindennapi valósággal. A természetfölötti tehát „azt a *másikat* jelöli és foglalja keretbe, amelynek ellenszegül, és amelyet nem magyaráz meg”.

⁷⁰ BARRENECHEA, id. mű, 94. o. és tovább.

⁷¹ TODOROV, id. mű, 34. o.

⁷² BESSIÈRE, id. mű, 56. o.

A fantasztiikum fikcionális poétikája által elfogadott módosítások

A fantasztiikus fikció létrehozását feltételező kulturális felvetések vizsgálata, illetve a fantasztiikum poétikája által előírt lehetséges és nem-lehetséges elemek felvázolása után immár egyértelmű, hogy hogyan alkalmazható úgy a fenti 2)-es és a 3)-as szempont, hogy valóban megkülönböztető értékű legyen. Most már azt is tudjuk, hogy milyen világoknak kell együtt élnie a fantasztiikus fikcióban, és hogy miben áll együttélésük megkérdőjelezése. Már csak az 1)-es szempont felhasználása van hátra: meg kell vizsgálnunk, hogy milyen típusú módosításokból fakad ezeknek a világoknak a problematikus – vagyis megválaszolatlan kérdésekhez köthető – együttélése.

Ezt már részben megelőlegeztem, amikor a módosítások felvázolása során az észlelés tárgyait az álom, a vágy, a képzelet stb. szférájába soroltam (lásd fentebb). Ott azt is felvázoltam, hogy a *nem-lehetséges*ből mikor lehet *tényleges* (például a tündérmese esetében) vagy *lehetséges* (a fantasztiikus fikciók többségében). Todorov osztályozási rendszerén belül, a „tisztá fantasztiikum” műfajában csak ez utóbbi eset kaphatna helyet. A „tisztá fantasztiikumot” a szereplő (tetszőleges) tétovázásának és/vagy az „implicit olvasó” – a „valós olvasó” általi – (kötelező) tétovázásának alapszempontjaként definiálja a szerző.⁷³ A szereplő és/vagy az olvasó a nem-lehetségesnek tűnő elemek „természetes”, „racionális magyarázata” (puszta egybeesés, érzékcsalódás, elmebaj, álom stb.), illetve „természetfölötti magyarázata” (a történés valójában megtörtént, de egy ismeretlen oksági viszony váltotta ki) között hezitál.⁷⁴ A szereplő és/vagy az olvasó tehát a „valós” (megtörtént) történések és az „úgy tűnik” (megtörtént, de helytelenül értelmezte) vagy a „képzeletbeli” (nem történt meg, csak egy torz képzelet szülötte) történések között hezitál.⁷⁵ Mindez a nem-lehetségesként felfogott történések „kétértelműségének” formulájában egyesül.⁷⁶ Mindezt a következőképpen fordíthatjuk le saját osztályozási rendszerünk fogalmaira: a fantasztiikus fikció az $L \rightarrow T$ és az $L \rightarrow L$ – ez a módosítás csupán a lehetségesség szintjének változásában áll – módosítások, valamint az $N-L \rightarrow L$ módosítások együttes jelenlétének felel meg.

⁷³ TODOROV, id. mű, 43. o.

⁷⁴ Uo., 73. o.

⁷⁵ Uo., 47–48. o.

⁷⁶ Uo., 41. o.

Az $L_v \rightarrow L_{fv}$ és az $N-L \rightarrow L_{fv}$ módosítások együttes jelenléte: Julio Cortázar „Éjszaka, hanyatt fekve” című novellája

Az „Éjszaka, hanyatt fekve” az előző bekezdésben szereplő módosítások kombinációjának ragyogó példáját szolgálja. A novellában két olyan történet fűződik össze, amelyeket külön-külön szemlélve nem tudjuk ellentétbe állítani korunk és kultúránk embe-
rének valóságfelfogásával. Az egyikben egy XX. századi férfi motorbalesetet szenved, ezért kórházba szállítják; a másikban az aztékok egy *motecát* üldözik, hogy feláldozzák a *teocallin*. Ha a két történeteszálát egymástól függetlenül vizsgáljuk, akkor mindkettő az L_v („a valóságosság alapján lehetséges”) módozat kategóriájába esik. A motoros története olyan *lehetséges* elemekre épül, amelyeket könnyűszerrel összekapcsolunk a modern város bármely lakójának tapasztalatával. Az indián története – akinek már kitalált neve is azt sugallja, hogy a másik szereplővel, a motorossal azonosítható – úgyszintén tényszerűnek tekinthető *lehetséges* elemekre épül, de ezeket a múltból alkotott történelmi tudásunkhoz kapcsolhatjuk.

Az a *nem-lehetséges* elem, ami mindkét történeteszál oksági összefüggéseit aláássa, és amelyet semelyik általunk ismert törvényszerűsége nem redukálhatunk, itt nem *ténylegesként*, hanem L_{fv} -ként, azaz kevésbé tényszerű lehetőségként („a feltételezett valóságosság alapján lehetségesként”) jelenik meg. Emellett nyugtalanító jelleget is kap: az, hogy ugyanaz a személy legyen egyszerre mindkét történet főszereplője, teljesen ellentétes az időről alkotott felfogásunk és tapasztalatunk szerinti lehetőségekkel.

A szereplő – aki az elbeszélői hang fokalizációján keresztül szól hozzánk – maga is tagadja ezt a lehetőséget, ennek ellenére mégsem veti fel a tapasztalatunk szerint legkézenfekvőbb magyarázatot, vagyis azt, hogy a távoli és rémisztő világ elemei valójában a közlekedési baleset által kiváltott rémálom részei. Ehelyett egy hasonlóan nyugtalanító, így valóságfogalmunkat ugyanúgy megsértő magyarázattal él: a motoros baleset csak álom, és a szereplőt valójában az aztékok üldözik azért, hogy feláldozzák. Ez az általunk normálisnak tartott időtapasztalat (csak a jelenben élhetünk, a régmúltat csak elképzelhetjük vagy álmodhatjuk) inverzióját jelenti.

A szereplő magyarázatának címzettje – aki elsősorban az „implicit olvasó” vagy a narratív diskurzus által feltételezett befogadó, és általa a kompetens valós befogadó – nem talál olyan nyomot a szövegben, ami lehetővé tenné számára, hogy egyértelmű különbséget tegyen aközött, hogy ki tapasztal mit és mikor, illetve hogy melyek a valós és melyek az álom elemei. A befogadó tehát nincs arra kényszerítve, hogy elfogadja vagy elutasítsa a szereplő magyarázatát, ami valójában nem más, mint a fantasztikum alapkövetelménye: anélkül jelöli ki az ismeretlent, hogy azt megmagyarázná. Ennek az alapkövetelménynek, illetve az elbeszélő diskurzusának ismételt kétértelműsége

értelmében, semmilyen elbeszélő elem nem lesz összeegyeztethető a megtörtént események valós jellegével – még a *lehetséges* elemek sem.

A két történetyszál fokozatos egybemosása és az azoknak megfelelő világok egyre növekvő számú felcserélt és összezavart elemei következtében, a *valószerűség alapján lehetségesnek* tartott elemek visszamenőlegesen valószerűtlenné válnak. A kibocsátó által végrehajtott és a befogadó számára felvázolt módosítások típusait tehát a következő képlettel ábrázolhatjuk: $L_v \rightarrow L_{fv} + N-L \rightarrow L_{fv}$.

Cortázar novellája azért is érdekes, mert a Todorov által a fantasztikus fikció alapvető megkülönböztető jegyének tartott „kétértelműséget” egy olyan elbeszélői hang által éri el, amely az elbeszélő világ egyik szereplőjének sem felel meg. Ezzel ellent mond Todorov egyik tézisének.

Amikor a fantasztikus elbeszélés sajátosságait vizsgálja, Todorov azt állítja, hogy annak elbeszélője „általában »én«-t mond”⁷⁷. Emellett azt is hangsúlyozza, hogy a fantasztikus elbeszélés leggyakoribb és egyben a kétértelműség létrehozásának legcélszerűbb esete az „ábrázolt” elbeszélő vagy „elbeszélő-szereplő” használata – amit minden különösebb ok nélkül olyasvalakivel azonosít, aki „én”-t mond. Ez az elbeszélő két olyan körülményt is magába foglal, amelyek alkalmassá teszik a műfaj által elvárt této-vázás kiváltására. Egyrészt azzal a szavahihetőséggel van felruházva, amely a narratív instanciákra általában véve jellemző, másrészt viszont korlátozott és szubjektív nézőpontja egy olyan látásmódnak felel meg, akinek birtokosa megéli az eseményeket vagy azok szemtanúja. Todorov szerint a „nem-ábrázolt” – tehát az elbeszélő világon kívül álló – elbeszélő a csodás szférájába terelné a történetet, „hiszen nem tudnánk kételkedni szavaiban”⁷⁸. Érvelése olyan félreértéseken alapul, amelyeket érdemes tisztáznunk.

Az egyes szám első személy használata nem feltétlenül jelenti azt, hogy az elbeszélő az elbeszélő világ résztvevője lenne. A diskurzus fiktív forrása akkor is mondhat „én”-t, ha egyszerű narratív instanciaként utal magára, tehát nem feltétlenül kell az általa elbeszélő történetek főszereplőjének vagy tanújának lennie. Másrészt pedig a „kétértelműség” nem feltétlenül függ attól, hogy az elbeszélő jelen van-e a történetben, sokkal inkább ahhoz kötődik, hogy a diskurzus fiktív forrása magára veszi-e az egyik szereplőnek megfeleltethető „nézőpontot”. A döntő érv tehát nem a „hangé”, hanem az elbeszélés „módjái”.

Gérard Genette⁷⁹ azért vezeti be a *hang* és a *mód* fogalmát, hogy ezzel a következő két kérdés által összefoglalt problémarendszert szemléltesse: ki beszél, illetve ki látja – és éli meg – a történeteket?

⁷⁷ Uo., 73. o.

⁷⁸ Uo., 74. o.

⁷⁹ GENETTE, id. mű, 65–282. o.

Az elbeszélői hang olyantól is származhat, aki az elbeszélt világon kívül helyezkedik el, mégis úgy észleli és szemlélteti az történéseket, mintha az egyik szereplő tudatában lakozna. Pontosan ez történik az „Éjszaka, hanyatt fekvé” esetében is, amelyet Genette fogalomrendszerét követve egy „belső nézőpontú”, de „heterodiegetikus” elbeszélőtől származó történetként jellemezhetünk. A történetet nem a motoros, de nem is a *mote-ca* meséli, hanem egy harmadik hang. Ez a hang nem jelenik meg szereplő formájában, hanem csupán arra szorítkozik, hogy szavakba öntse azt, amit a két szereplő észlel, érez vagy gondol. Ez a hang gyakorta építi elbeszélésébe a két szereplő „belső diskurzusát”, méghozzá „szabad függő beszéd” formájában.

Ha viszont Genette egy másik csoportosítását is figyelembe vesszük,⁸⁰ akkor semmi féleképpen sem olyan elbeszélést olvasunk, amelynek szerzője „kötött belső fokalizációt” (ami egyetlen szereplő tudatában összpontosul) vagy „változó belső fokalizációt” (ami két vagy több szereplő nézőpontja között váltogat) alkalmaz. Cortázar novellájában ugyanis nem lehetséges különbséget tenni aközött, hogy két szereplő nézőpontjáról van szó, akiknek megmagyarázhatatlanul összekeveredtek az élményei, vagy inkább ugyanazon szereplő két, egyértelműen nem elhatárolható tudatállapotáról van szó (álom-valóság vagy álom az álomban).

Ebben a szövegben Cortázar eléri azt a „kétértelműséget”, amelyet Todorov a „tisztá fantasztikum” paradigmájaként szab meg, de ezt egy olyan „nem-ábrázolt” elbeszélő használatán keresztül hozza létre, aki nem ment fel minket az alól, hogy „kétkedjünk szavaiban”. Todorov szavainak cáfolatával csupán azt szeretném jelezni, hogy az elbeszélői hang anélkül közvetíti egy tapasztalati nézőpont zavaros benyomásait, hogy azt olyan információval látná el, amelynek segítségével azt megmagyarázhatnánk vagy egy adott világban elhelyezhetnénk.

Az $L \rightarrow T + N-L \rightarrow T$ módosítások együttes jelenléte.

Franz Kafka: *Az átváltozás*

Todorov érvelésében még legalább egy olyannyira vitatható felvetés található, mint amiről az „Éjszaka, hanyatt fekvé” segítségével beszéltünk. Természetesnek veszi, hogy azokban az esetekben, amikor nincs okunk az elbeszélő szavaiban kétkedni – amikor az „heterodiegetikus” és nem veszi magára semelyik szereplő nézőpontját –, azaz amikor a lehetségesnek ítélt történéseknek felfogása nem „kétértelmű”, akkor szükségszerűen a „csodás” szférájában vagyunk, ahová a tündérmese is tartozik.

⁸⁰ GENETTE, id. mű, 206. o. és tovább.

A fantasztiкус fikció és a tündérmese összehasonlító elemzése segítségével sikerült felismernünk azt, hogy a kettő közti különbséget az általuk megkövetelt *lehetőség* és *nem-lehetőség* jelleg, illetve az adott *nem-lehetőség* elemek esetleges megkérdőjelezése, azaz a *lehetőségekkel* való együttélésük adja. A fantasztiкус fikció egyik ismertetőjele tehát nem az, hogy a nem-lehetőségesnek tartott történés úgy legyen ábrázolva, hogy kétségbe vonjuk megtörténését. Tehát nem arról van szó, hogy $N-L \rightarrow Lfv$ módosítás történne a $N-L \rightarrow T$ módosítás helyett. A fantasztiкус fikcióban arról van szó, hogy egy nem-lehetőségesnek tartott történés lehetséges vagy tényleges bekövetkezése explicit vagy implicit módon kérdőjeleződik-e meg, illetve, hogy ez áthágja-e azt a valóságfogalmat, amelyet egy igen világosan körülhatárolt történelmi-kulturális koordinátán belül határoz meg a szöveg. Ez alapján a $L \rightarrow T$ és a $N-L \rightarrow T$ módosítások kombinációja ugyanolyan igaz a tündérmese, mint a fantasztiкус fikció esetében. A kettő közti alapvető különbség abból adódik, hogy míg a tündérmesében csak ez a módosítás lehetséges, a fantasztiкус fikció esetében a Todorov által kanonizált, $L \rightarrow T$ (vagy L) + $N-L \rightarrow L$ módosítás-kombináció is szóba jöhet.

Az $L \rightarrow T$ + $N-L \rightarrow T$ módosítás-kombinációnak megfelelő fantasztiкус fikció tökéletes példáját adja Kafka *Az átváltozása*, amelyet Bessière „egyfajta fabulának”⁸¹ tart, és ezzel egyszersmind kizárja a fantasztiкус irodalomból. Ezzel ellent mond Todorovnak, aki a „habozás hiányát”⁸² a fantasztiкус elbeszélés XX. századi fejlődésével magyarázza.

Gregor Samsa történetét egy azon kívül álló elbeszélő meséli el, aki bár olykor felvállalja a főszereplő nézőpontját, valójában sokkalta szélesebb látókörral rendelkezik, mint a szereplők bármelyike. Ez lehetővé teszi számára, hogy több információt közöljön, mint amivel az egyes szereplők vagy azok összessége rendelkezik. Nincs tehát okunk arra, hogy a fent leírt értelemben „kétkedjünk a szavaiban”.

A történet leginkább szembeöltő *nem-lehetőség* eleme maga az átváltozás, amelyet a legelső pillanattól kezdve *tényleges* eseményként ábrázol az elbeszélő. Ez egy olyan érthetetlen történés, amelynek valós bekövetkezéséhez nem fér kétség: „Amikor egy reggel Gregor Samsa nyugtalan álmából felébredt, szörnyű féreggé változva találta magát ágyában.”⁸³

Az elbeszélő, mintha csak meg akarná előzni a főszereplő – aki éppen ekkor tudja meg, hogy mi történt vele – és az implicit olvasó kételkedését, tisztázásképpen gyorsan hozzáteszi: „Nem álmodott.” Ezután a helyszín részletes leírásával folytatja mondanóját. Ennek az a szerepe, hogy meggyőzzön minket a tényekhez való hűségéről, és

⁸¹ BESSIÈRE, id. mű, 58. o.

⁸² TODOROV, id. mű, 125. o.

⁸³ FRANZ KAFKA: *Elbeszélések*, ford. Györffy Miklós, Budapest, Európa, 1973, 87. o. A következőkben is erre a kiadásra hivatkozunk. – *A ford.*

hogy a történetet egy olyan világban helyezze el – legalábbis anyagi-külső nézőpontból –, ami tökéletesen megfelel egy történelmileg meghatározott társadalmi-kulturális közösség tapasztalatának:

Szobája, e szabályos, csak kissé szűk emberi szoba, békésen terült el a jól ismert négy fal között. Az asztalon kicsomagolt posztóminta-gyűjtemény hevert szanaszét – Samsa utazó ügynök volt –, fölötte pedig ott lógott a kép, amelyet nemrég vágott ki egy képes folyóiratból, és foglalt csinos, aranyozott keretbe. Egy hölgyet ábrázolt szőrmekalapban és szőrmeboával.⁸⁴

Ezt a nem-lehetséges történetet semmilyen – sem természeti, sem természetfölötti – ok-okozati viszonytal nem tudjuk megmagyarázni, mégis bárki számára felismerhető lehet mindennapi környezetében. Érdekesmód a legkevésbé sem csodálkozik rá a főszereplő, sem a többi szereplő, akik hol undorral, hol bosszankodva, sőt, olykor dühösen tekintenek rá ahelyett, hogy megijednének az ismeretlentől. Azt gondolhatnánk, hogy ez a jellemző ahhoz a fikcionális műfajhoz közelíti az elbeszélést, amelybe a tündérmese is tartozik. Ez utóbbiban a csodát mindenfajta meglepettség vagy nyugtalanság nélkül fogadjuk el: sem a szereplők, sem az elbeszélő, és ezért a műfaj által feltételezett befogadó, sőt, még a valós – felnőtt, kompetens – befogadó sem érzi szükségét annak, hogy megmagyarázza a tündérmese történéseit. A szereplők, az elbeszélő és az implicit olvasó számára is természetesnek hat a csoda jelenléte. Ez a kibocsátó és a valós befogadó számára az „erkölcstelen” valóságban történtek örömteli helyettesítését jelenti: az igazságosság helyreállításának szimbóluma. Mivel a tündérmese fikcionális poétikája elvárja a főszereplőtől, hogy ne ámuljon el a csodán – azaz a *ténylegesként* feltüntetett *nem-lehetséges* elem jelenlétén –, ugyanúgy a kompetens, a műfaji szabályokat jól ismerő befogadó sem fogja furcsállni a meglepettség hiányát. Éppen ellenkezőleg: ezt fogja elvárni, ezt fogja feltételezni.

Ennek szöges ellentéte történik *Az átváltozásban*. Todorov Camus egyik mondatával szemlélteti azt a befogadási módot, amit Kafka szövege vár tőlünk: „sosem tudunk eléggé meglepődni a meglepődés e hiányán”⁸⁵.

Gregor Samsa féreggé alakulását megkérdőjelezés nélkül ábrázolja az elbeszélő és fogadják a szereplők, az olvasó pedig a történet egyik *nem-lehetséges* elemeként tartja számon, még akkor is, ha ez az átváltozástól eltérő jelleggel is bír. Az átváltozás a természeti törvények áthágását feltételezi, éppen ezért ennek az áthágásnak a meg-nem-kérdőjelezése a lelki és a társadalmi törvények áthágását jelenti: azoknak a törvényeknek

⁸⁴ KAFKA, id. mű, 87. o.

⁸⁵ *Cit.* TODOROV, id. mű, 145. o.

az áthágását, amelyek a természeti törvényekkel együtt járulnak hozzá világlátásunk kialakulásához. A történet „kísérteties” (*unheimliche*) jellege, a megmagyarázhatatlan keltette csodálkozás vagy bizonytalanság, illetve az „áthágott rend okozta (szellemi vagy érzelmi) felindulás”⁸⁶ elmozdul, így a kezdetben bizonyosnak tűnő áthágás jellege megváltozik, és a történet előrehaladtával egy egyre inkább elviselhetetlen jelenlétebe fordul. Ez az elviselhetetlen jelenlét arra vonatkozik, hogy a szereplők fokozatosan alkalmazkodnak a nem-lehetséges történéshez, vagyis egyre inkább természetellenes reakciók sorát mutatják a mi valóságfelfogásunk szerinti viselkedési formákkal kapcsolatban. Ez az alkalmazkodás a *nem-lehetséges* kategóriájába esik, ezáltal a normálisnak vélt rend elleni fertőző törvénysértésként lép elő.

Ebben az alkalmazkodásban Todorov is egy határsértést fedez fel: „Az átváltozásban viszont megdöbbenő, lehetetlen eseménnyel szembesülünk; ám ez végül paradox módon lehetségessé válik végül [*sic*]”⁸⁷. Mégsem vonja le a megfelelő következtetést, amikor a „csodás műfajának” megfelelő fikciók meghatározásakor a következőt állítja: „[a] természetfölötti esemény adott, mely azonban mindvégig elfogadhatatlan számunkra”⁸⁸.

Todorov „természetfölöttije” magára az átváltozásra utal, ezért a szöveg fantasztikus hatására vonatkozó magyarázata nem egészen helytálló: a természeti törvényeket áthágó történésnél még elfogadhatatlanabbak lesznek az általa kiváltott reakciók. Mindezek alapján a következő kérdéseket tehetnénk fel: miért elfogadhatatlanok ezek a reakciók? Miért nem fogadjuk el ezeket műfaji konvencióként, mint a tündérmese esetében? A szöveg miért határozza meg a befogadást az abszolút valóságosság szempontja alapján? És végül: Gregor Samsa megmagyarázhatatlan átváltozása miért nem akadályoz meg minket abban, hogy világát saját világunkkal azonosítsuk, és éppen ezért miért nem várjuk el, hogy a szereplők ugyanazon lelki és társadalmi törvények alapján viselkedjenek, mint amelyek szerint mi magunk is értelmezzük és értékeljük mások cselekedeteit, illetve alakítjuk saját cselekedeteinket?

Todorov nem válaszol ezekre a kérdésekre, mivel természetesnek veszi, hogy Kafka elbeszélésének fikcionális világa – és úgy általában véve, a karkai világok mindegyike – egy „megfordított világot” ábrázol, amelyben a fantasztikus elemek nem a szabály alóli kivételek lesznek, hanem maguk is szabállyá válnak⁸⁹. Ez a világ éppen ezért az „álom-”, sőt rémálomszerű logikának engedelmessé válik, melynek már semmi köze a valósághoz”⁹⁰.

⁸⁶ BARRENECHEA, id. mű, 94. o.

⁸⁷ TODOROV, id. mű, 147. o.

⁸⁸ Uo., 47. o.

⁸⁹ TODOROV, id. mű, 148. o.

⁹⁰ Uo.

Ha ennek a világnak semmi köze nem lenne a valós világhoz, akkor mi sem ütköz-
nénk meg azon, hogy az azt alkotó teremtmények nem lepődnek meg. A szereplők
reakcióit sem tartanánk furcsának, sőt, a *lehetséges* és a *nem-lehetséges* elemek között
sem tudnánk különbséget tenni. Különböző világok együttéléséről sem beszélhet-
nénk, és ennek következtében meg sem kérdőjelezhetnénk ezt az együttélést. A műfaji
valószerűség értelmében, ami az abszolút valószerűség pontos ellentéte lenne, minden
abnormalitás normálisnak tűnne.

Ha *Az átváltozás* világa nem lenne azonosítható saját tapasztalatunk világával, akkor
nem tartozna a fantasztikus fikciók sorába; Bessière szavaival élve, csupán „egyfajta fabu-
la” lenne. Todorov világosan látja, hogy az elbeszélést nem lehet a fabula vagy az allegória
fikcionális osztályába sorolni, mégsem tudja koherens módon megmagyarázni annak
fantasztikus jellegét. Ennek ellenére Bessière kiindulópontja helyes: a fantasztikus elbe-
szélés „azonnal problematizálja a normát”. Véleményem szerint ez mégsem igaz teljes
mértékben Kafka szövegére, elvégre Bessière is kizárja a műfajból. Érvelésében azt állítja,
hogy Gregor családja a „norma világát” képviseli, ami „nem látja meg a szokatlant” és
„nem kérdőjelezi meg egyértelműen saját határait”⁹¹.

Az, hogy a szereplők nem kérdőjelezzik meg a normát és végeredményképpen saját
valóságfogalmukat sem, nem jelenti azt, hogy maga a szöveg sem kérdőjelezi meg
ugyanazt. A karkai egy olyan megkérdőjelezés, ami nem jelenik meg a fikcionális vilá-
gon belül, és ami – Barrenechea találó megkülönböztetéséhez visszanyúlva⁹² – két világ
folytonos, *in absentia* ütköztetéséből fakad. Az egyik az az ellenséges, dehumanizált
világ, amelyik „nem látja meg a szokatlant”, a másik pedig egy olyan valóságminta,
amelyet a szereplők többé-kevésbé „normális” reakciói töredezett formában sugallnak
(ide tartozik például az anya rémülete, a hűg kezdeti félelme és szánalma, illetve Greg-
or általa érzett szeretete és aggodalma stb.).

E két világ együttélése két ellentétes szempontból is megkérdőjeleződik: egyrészt
létezik egy lappangó valóságminta, ami a normálisként felfogott rend áthágásaként
ábrázolja a szereplők viselkedését, másrészt viszont a fikcióban *ténylegesként* ábrázolt
ellenséges világ látszólagosként tünteti fel az adott lappangó valóságmintát, így impli-
cit módon utal arra, hogy szükségessé vált a valóság és a normalitás fogalmainak újra-
gondolása. Ha ebből a szempontból vizsgáljuk Kafka elbeszélését, akkor egy szigorú
értelemben vett fantasztikus elbeszéléstről van szó, de egyben mintha a tündérmese
ellentétét is jelentené. A tündérmesében az „ahogy lennie kellene” világa átveszi az
„erkölcstelen” valóság helyét, és így érvényteleníti azt. *Az átváltozás* esetében ugyan-
ez a folyamat a következőképpen megy végbe: az „erkölcstelen” valóság addig-addig

⁹¹ BESSIÈRE, id. mű, 58. o.

⁹² BARRENECHEA, id. mű, 89. o.

erősödik, míg végül embertelen arányokat ölt magára, éppen ezért szimbolikus eszközként szolgál egy lehetséges világ, ez esetben az „ahogy lennie kellene” világának elpusztítására.

A fikcionalizálás feltételei és a fikcionális irodalmi szövegben szereplő referenciák státusza

A fantasztikus fikció és az azzal összefüggésbe hozható többi fikcionális típus tanulmányozása példaként szolgált a fent felvázolt fogalomcsoportok és csoportosítási szempontok áttekintéséhez. Azt viszont még meg kell vizsgálnunk, hogy ezek a csoportosítási szempontok mennyiben támaszkodnak a következő feltételezésre: az irodalmi fikcióként számon tartott szövegek valószínűleg olyan sajátságokkal bírnak, amelyek lehetővé teszik, hogy az őket alkotó referenciákat az azokon végrehajtott módosítások típusai szerint elemezzük. Ehhez két további probléma vizsgálata is szükséges lesz, amiken eddig átsiklottunk vagy függőben hagytunk. Az első probléma arra vonatkozik, hogy egy irodalmi szövegben milyen feltételeknek kell teljesülnie ahhoz, hogy a módosítások végrehajtása után azt fikcionálisnak tartsuk? A második probléma szorosan összefügg az elsővel: meg kell határozni a fikcionális irodalmi szövegben szereplő referálási aktusok jellegét, illetve az ezeknek megfelelő referenciák státuszát és a valósággal ápolt viszonyukat.

Az irodalmi fikció határai

Az első problémát a következő kérdés segítségével összegezzük: melyek az irodalmi fikció határai?

Az irodalmi fikció egyik határát viszonylag könnyen meghatározhatjuk, és már foglalkoztunk is vele (lásd feljebb): olyan szövegekről van szó, amelyek szerzője nem egy másik egyén kitalált diskurzusát írja le, hanem a sajátját, méghozzá mindazon szemantikai és pragmatikai szabályok szerint, amelyek az általunk tapasztalt világgal kötik össze szavait és mondatait. Ebbe a csoportba tartozik a „gondolat-gyűjtemény”, az önéletrajz, a memoár, a levél, a tanúlevél, és általában véve minden olyan szöveg, amely tényszerű hűségre törekszik, és a kiadóval kortárs vagy azt követő korok szerkesztői, kritikusai és olvasói egyetértése alapján irodalmi rangra emelkedett.

A fikció másik határán olyan szövegek állnak, amelyekben nincs értelme a referenciárgyak és -tények modalitásának módosításáról beszélni, mivel az azokat alkotó

szavakat nem lehet sem a *tényleges* világával, sem más valóságmintával összefüggésbe hozni, mert csupán önmagukra utalnak. Néhány szerző, köztük Käte Hamburger és Tzvetan Todorov szerint ez a második határvonal olyasvalamivel esik egybe, amit bizonytalanul „lírikának” vagy „poétikának” hívunk.

A következő fejezetben azt próbálom meg bebizonyítani, hogy sem az általában vett költészet, sem maga a lírikus költészet nem alkot olyan homogén együttest, amelyet a fikción kívül tudnánk elhelyezni. Megelőlegezzük, hogy csak azokat a verses vagy prózaszövegeket zárhatjuk ki *a priori*, amelyeket „hermetikusnak” vagy „abszurdnak” szoktunk nevezni, mivel meg sem próbálnak a referenciákat és kijelentéseiket illetően koherenciára törekedni. Ennek következtében, nemcsak hogy egy „világot” nem ábrázolnak – az arisztotelészi mimézis értelmében –, hanem világosan azonosítható fogalmi lényegekre sem utalnak.

Az irodalmi fikció referenciáinak és referenseinek jellemzői

Karlheinz Stierle szerint⁹³ a „pragmatikus” (azaz nem-fikcionális) szövegekben a mondat logikai felépítése (vagyis az a jelentés, amivel anélkül is rendelkezik, hogy egy adott kommunikációs helyzetben használnánk) használat közben egy olyan adott ténnyel azonosítható, amelyre maga a mondat utal. Ezzel ellentétben a fikcionális szöveg logikai felépítése csak úgy tűnik, mintha egy adott ténnyel lenne azonosítható, de valójában referense egy üres osztályba tartozik: egy olyan üres lényeg, ami ugyanúgy sematikus és fogalmi felépítésű.

A fikcióban szereplő referenciák problémájának ez a megközelítése hasonló Teun van Dijk megállapításaihoz. Van Dijk a „tényellenes kijelentések” csoportjába sorolja a fikcionális közléseket, amelyeknek referenciális rendszere „az empirikus valóságban csak »mentális képként« (képzeltetbeli ábrázolásként) létezik, vagyis szigorúbban vett értelemben csupán egyszerű szemantikai ábrázolásként van jelen”.⁹⁴

Ezek alapján ismét felmerül a kérdés, hogy valóban léteznek-e olyan fikcionális szövegek, amelyek nem csak az általa „ál-referenciáknak” nevezett elemekből állnak – ugyanezeket nevezi Stierle fogalmi lényegeket referenciáinak, van Dijk pedig mentális képek vagy szemantikai ábrázolások referenciáinak –, hanem ezzel ellentétben az „ál-referenciák” képesek együtt élni a „valós referenciákkal” (a tények világába tartozó dolgok és események referenciáival).

⁹³ Karlheinz STIERLE: „Der Gebrauch der Negation in Fiktionalen Texten”, *Text als Handlung*, München, Fink, 1975, 101. o.

⁹⁴ Teun A. VAN DIJK: *Some Aspects of Text Grammars*, the Hague, Mouton, 1972, 290. o.

Az eddig elhangzottak alapján nagy valószínűséggel elfogadhatjuk azt, hogy az irodalmi fikciók közléseit nem lehet közvetlenül a szerzőnek tulajdonítani, hiszen a szerző csupán lejegyz egy tőle különböző „hang”, esetleg „személy” diskurzusát, amit az adott fikció poétikája által megszabott normák szerint épít fel. Ez a fikcionális poétika többek között azt is megszabja, hogy milyen legyen az a „hang” vagy „személy”, aminek az adott irodalmi műfaj szerint beszélnie kell. Ez alapján mégsem fogadhatjuk el azt a feltételezést, hogy a szerző csak színlelné, hogy referálási aktusokat hajt végre, amikor a szöveg Don Quijotéra vagy Brocéliande országára utal, de az sem fogadható el, hogy valós referálási aktusokat hajtana végre, amikor egy mondatban megjelenik Napóleon vagy Párizs neve.

Az kétségtelen, hogy az előző példák két különböző jelenségre utalnak, Searle mégis tévesen közelíti meg a különbség jellegének jellemzését. Nem arról van szó, hogy a szerző olykor ténylegesen végrehajtja a referálási aktust, máskor pedig „úgy csinál, mintha” végrehajtaná azokat, vagyis a színlelés által hívja életre a referenseket. Valójában a szöveg fikcionális kibocsátója – az elbeszélő, a lírai én, a drámai szereplő – hajtja végre a referálási aktusokat, amelyeket a szerző csupán elképzel és lejegyez.

Hogyan jellemezzük hát azt a különbséget, ami abból adódik, hogy a fikcionális kibocsátó Párizsra, Brocéliande-ra, Napóleonra vagy Melusina tündérre utal? Stierle gondolatait követve⁹⁵ megkísérlelhetünk egy Searle válaszána megfelelőbb magyarázatot adni: a fikcionális szöveg minden referenciája ál-referencia, de nem a szöveg színleli azokat, hanem olyan önreferenciákról van szó, amelyek ál-referenciák képében ábrázolódnak.

Stierle abból a feltételezésből indul ki, hogy a nyelvet két alapvető módon tudjuk használni: egyrészt referenciális szerepében (ez például a leírások és az elbeszélések esete), illetve önreferenciális szerepében (ez pedig olyan szövegre jellemző, amelyek meghatározzák a bennük található fogalmak használatának feltételeit). A második esetben, ami a tudományos szövegek esete, a fogalmak elszakadnak attól a referenciától, amire utalnak, ezért csakis önmagukra utalhatnak, vagyis önreflexívvé válnak. Ennek következtében szerepük már nem csak arra korlátozódik, hogy leírjanak egy eleve adott tapasztalatszervezési sémát, hanem képesek lesznek teljesen új tapasztalatszervezési sémákat is felvázolni. A fikcionális irodalmi szöveg ennek a szövegtípusnak egyik válfaja, mivel a mondat értelmét adó sémát alkotó fogalmak nem referenciálisan vonatkoznak adott tényekre, hanem maguk is önreflexívvé válnak, és fogalmi sémák alkotására lesznek alkalmasak. Ez a folyamat figyelmen kívül hagyja a fogalmak sajátos használati helyzetét, az ebből adódó absztrakció azonban meghaladható az adott

⁹⁵ Karlheinz STIERLE: „Was Heibt Rezeption bei Fiktionalen Texten?”, *Poética*, 7. szám, 1975, 362. o. és tovább.

fogalmak ál-referenciális használata által. Az irodalmi fikcióban szereplő fogalmakat úgy használják, mintha továbbra is fenntartanák megszokott referenciális kapcsolataikat, de ezek a szövegek valójában mindig önmagukra utalnak, így csak színlelik, hogy nem-sematizált, szövegen kívüli lényegekre utalnának. A fikcionális irodalmi szövegeket, különösképpen a narratív fikciókat tehát a nyelv ál-referenciális használata jellemzi, és ez azért tér el a megszokott referenciális nyelvhasználattól, mert a referencia feltételeit nem a már eleve adott szövegen kívüli elemek adják, hanem ezeket maga a szöveg hozza létre.

Stierle érvelését kiegészítve arra a következtetésre juthatunk, hogy a fikcionális irodalmi szövegekben a mondat értelmi sémája – mivel azt egy fiktív nyelvforráson keresztül használja a szöveg kibocsátója – mindig a szöveg által adott fogalmi rendszerekhez kötött. Ez a fogalmi rendszer ugyanakkor mégis kötődhet a tények világába sorolható tárgyakhoz és eseményekhez. Amikor ez utóbbi kötődés is létrejön, akkor a valóság – tehát az a végső horizont, amelyre a fikciót irányító poétika horizontja utal – beépül a fikcionális világ zárt egységébe, méghozzá annak fikcionális megfelelőjeként. Ennek következtében, ha a napóleoni háborúkra utal az irodalmi fikció szövege, akkor ennek a történelmi ténynek kialakul egy fikcionális megfelelője, referense. Ez utóbbi már nem egy tényszerű esemény lesz, hanem egy olyan sematikus-fogalmi jellegű entitás, ami a szöveg összes többi referenciatárgyához és -tényéhez hasonlóan fikcionális jelleggel bír.

Amennyiben a szöveg a rajta kívüli világban is létező tárgyakra és tényekre utal, és ezt egyéb szövegi elemekkel összefüggésben ötvözi, azzal elősegíti az ún. „kvázi-pragmatikai” befogadást⁹⁶. Stierle igen hasonló módon írja le ezt a befogadást mint Bertold Brecht az „illuzionista színház” narkotizáló hatásait. Míg a pragmatikus befogadás a szövegen felüli és túli, így magára a befogadó cselekvési közegére utal, addig a kvázi-pragmatikai befogadás a szöveg egyfajta elhagyását feltételezi: a szöveg arra ösztönzi a befogadót, hogy az kilépjön a fikcióból, méghozzá az általa keltett illúzió irányába. Az illúzió így „a fikció felhígult formája” lesz. Bár a fikció leválik az őt kialakító közegről (a szövegről), mégsem lesz képes arra, hogy a befogadó cselekvési közegében helyezkedjen el. A fikcióban ábrázolt világ felkelti a befogadó érdeklődését, ezért azonosul a szereplőkkel és *voyeur* módjára éli meg azok tapasztalatait, ugyan akkor többé mégsem úgy fogja fel a szöveget, mint illúzióba torkolló tényezőt. Stierle megjegyzi, hogy a fikció illúzióként való befogadása nem más, mint a befogadás alapszintje, egyfajta elsődleges, „naiv” olvasat, amelyet bármilyen fikcionális irodalmi szöveg kiválthat, függetlenül annak jellemzőitől és a kibocsátó szándékaitól. Azt azonban mégis hozzáteszi, hogy léteznek a fikciónak egyes formái, köztük a banális

⁹⁶ STIERLE, „Was Heibt...”, 357–360. o.

irodalom, illetve általában véve minden olyan irodalmi forma, aminek a nagyközönség ízlésének kielégítése a célja, amelyek megalkotása kizárólag a kvázi-pragmatikus befogadást célozza. Az effajta irodalom kibocsátója számára a nyelv csupán annak az eszköze, hogy képzeleti és érzelmi sztereotípiákat hozzon mozgásba, és így egy szövegen túli világra fektesse a hangsúlyt: arra az illuzórikus valóságra, ami kollektív észlelési, viselkedési és véleménymintákon alapszik, éppen ezért megerősíti a befogadó erősen sztereotipikus világlátását.

Az irodalmi fikció befogadása igen összetett folyamat, magába foglalja a szöveg általi módosítások alapján kiváltott reakciók széles skáláját. A befogadó kompetenciájának teljes hiánya a kommunikáció kudarcához vezet: a befogadó ekkor nem fikcióként értelmezi a fikciót. Az olvasói kompetencia jelenlétének alacsony szintje viszont egy olyan befogadót feltételez, aki bár felismeri a szöveg fikcionális jellegét, de azt a poétikát nem ismeri fel, amelyen a szöveg alapszik. Bár ez az olvasó már azonosul a szereplőkkel és érzelmileg részt vesz azok tapasztalataiban, azt mégsem képes tudatosítani, hogy „ez valójában nem történik meg”, de megtörténhetne. Az olvasói kompetencia egy sokkal magasabb szintű jelenléte viszont egy olyan befogadót feltételez, aki világosan képes szöveggént felfogni a szöveget: tisztában van azzal, hogy a szöveg egy olyan tényező, ami illúziót von magával, és emellett olyan irodalmi-fikcionális konvenciók elfogadásának vagy elutasításának következményeként értelmezi a szöveget, amelyek pontosan beilleszthetők az irodalom történetébe. A befogadó három típusát csak példának, tehát nem osztályozásnak szánom – bár x szempont szerint egy x fokú skálát is ki lehetne alakítani. A lényeg az, hogy a befogadó képességeit tekintve minden egyes irodalmi fikció kihívást jelent, az olvasói kompetencia pedig a tudatos olvasás gyakorlásával folyamatosan fejlődhet. Az irodalomkritika egyik feladata tehát az, hogy tájékoztató pontokat adjon az irodalomról való gondolkodás számára, és ezzel hozzájáruljon az olvasói kompetencia növeléséhez.

Báder Petra fordítása

A fantasztikum mint a határátlépés izotópiája¹

ROSALBA CAMPRA

1. A fantasztikum mint leíró kategória

„Képzeletbeli”, „nem valós”, a „fantázia terméke”, „pusztán csak látszat”. A szótárak gyors, véletlenszerű átlapozása után erre az eredményre jutunk: fantasztikus az, amiből hiányzik a valóság.² Az sem igazán tisztázza a problémát, ha megpróbáljuk definiálni ezt a kifejezést, amelyre a fantasztikum fogalma is támaszkodik: a valós „a képzeletbelivel ellentétben az, ami létezik vagy létezett”; „az, ami valóban létezik”³. A definíció alapját képező rendszerek taglalása nélkül – amelyek története már önmagában megérne egy külön tanulmányt –, a legfontosabb megállapítás azonban az, hogy e két végpont között folyamatos ingadozás figyelhető meg, de míg a „valós” már elfogadott autonómiával rendelkezik, addig a „fantasztikus” fogalmát kizárólag tagadással határozzák meg: olyasvalami, ami nem valós. A fantasztikum tehát empirikusan feltételezi és vitathatatlanul fogadja el a valóság fogalmát, de anélkül, hogy bizonyítani kellene létezését.

Ha ezeket a kategóriákat áthelyezzük a fikció világába, a probléma tovább bonyolódik: az irodalomban egyaránt létezik a világ „fantasztikus” és „realista” ábrázolása. De mit jelentenek ezek a kifejezések egy meghatározásától fogva nem valós, hanem

¹ A tanulmány először olasz nyelven jelent meg, ld. Rosalba CAMPRA: „Il fantastico: una isotopia della trasgressione”, *Strumenti Critici*, XV. évf., 2. szám, 1981. június, 199–231. o.

² „Che ha mera apparenza. – Infondato, non reale.” [Ami pusztán csak látszat. – Alaptalan, nem valós.] Nicola ZINGARELLI: *Vocabulario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1959. Az 1971-es kiadásban így árnyalja: „che è prodotto dalla fantasia e non ha rispondenza nella realtà” [ami a fantázia terméke és nem felel meg a tények realitásának]; azaz „képzeltbeli”. Valóság nélküli – María MOLINER: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1973.; „Crée par la fantaisie, l’imagination: vision fantastique. Ou il entre des êtres surnaturels: les contes fantastiques de Hoffmann.” [A fantázia, a képzelet alkotása: fantasztikus szemlélet. Ahol természetfeletti lények szerepelnek: Hoffman fantasztikus meséi.] Claude AUGÉ: *Nouveau Petit Larousse*, 1926.

³ Ezek a *Diccionario de uso del español* (id. kiadás) és a *Nouveau Petit Larousse* (id. kiadás) megfelelő meghatározásai. Borges egyik szövegében a *Diccionario de uso* a „valós” meghatározására a fikcióból hoz példát: „azt mondják, hogy a regény főhőse egy valós személyen alapszik.”

képzeletbeli világra alkalmazva?⁴ Elsőként megállapíthatjuk, hogy a szöveg fantasztikus jellegét nem ez a két kategória határozza meg, hanem annak a szövegen kívüli világnak való kisebb-nagyobb mértékű megfelelés. Talán érdemes megjegyezni, hogy ez a kapcsolat végső soron nem a szöveg és a valóság között – ami egy közvetlen kapcsolatot jelentene –, hanem a valós fogalma és az irodalom fogalma között jön létre: két jól ismert rendszer néz szembe egymással. Ilyen értelemben a „realizmus” és a „fantasztikus” kategóriája szükségszerűen történelmivé válik, mivel az őket alkotó konvencionális rendszerek – a kódok – egyértelműen a történelemnek adóznak, nem lehet egyik pillanatról a másikra, minden vonatkozásukra érvényesen meghatározni őket. Tehát amikor a realizmust a valóság megismétléseként határozzuk meg, egészen addig tautológiáról beszélünk, amíg nem nevesítjük a definíciót alátámasztó kulturális kódokat. Ha az irodalomban ábrázolt valóság(ok) történetét felvázolnánk, nyilvánvalóvá válna, hogy az folyamatosan bővül: bővül a társadalmi szféra, hiszen előtérbe kerülnek az alsó társadalmi osztályok; a psziché egyre mélyebb területeit érjük el, ami leginkább a pszichoanalízis előtörésével áll kapcsolatban. Az sem véletlen, hogy a valósághoz való közelítés következtében az irodalmi formák is megújultak – a klasszicizmustól a romantikáig, naturalizmusig, a szürrealizmusig stb. –, és így a valóság olyan rétegeit fedezhettük fel, amelyek feltárását az addigi eszközök nem tették lehetővé. A probléma tehát nemcsak formai, hanem a valóság mind tökéletesebb ábrázolásának, a mimézis legtokéletesebb technikáinak (tudatfolyam, automatikus írás stb.), azaz olyan aspektusoknak a keresését is magába foglalja, amelyek pont annyira vonatkoznak a fantasztikum, mint bármely más irodalmi szöveg definíciójára.

Mint az irodalmi szöveg egyik leíró kategóriája, a „fantasztikus” és a „valós” ellentétbe állítása sok kérdést vet fel, hiszen gyakran nem egyértelmű, hogy melyik szöveg-szintre utalunk. Ha például „verses”-ként jellemzünk egy szöveget, akkor a diskurzus szintjén utalunk annak formai szerkezetére. Ha „történelmi regényről” van szó, akkor a szintaktika és a (narratív) diskurzus szintjén a formai szerkezetre utalunk, a szöveg szemantikai szintjét pedig – többé-kevésbé a távoli múltba helyezett – történelmi személyek jelenléte jellemzi. Ha azt mondjuk egy szövegről, hogy „szép” vagy „csúnya”, akkor azt érték kategóriák szerint jellemezzük. Amikor azonban azt mondjuk,

⁴ Ezek a kifejezések itt az irodalom világára utalnak, de a kategóriák természetesen más művészeti ágakra is vonatkoztathatók: létezik a fantasztikus festészet, film, színház, ugyanúgy, ahogy a realista festészet, film, színház is. Az ellentét azonban nem minden esetben szimmetrikus. Ha például fantasztikus építésztről vagy zenéről beszélünk, akkor azok ellenkezőjét nem alkalmazhatjuk. Első ránézésre az ellentét csak az ábrázoló művészetek esetében valósul meg. El lehetne jutni az utólagos megkülönböztetéshez, ha például arról értekeznénk, hogy az irodalomhoz képest miben különböznek a képi művészetek. Az irodalmi szövegeken belüli „fikció” problematikájával kapcsolatban különösen érdekes lehet Cesare SEGRE meghatározása, ld. „finzione”, *Enciclopedia Einaudi*, Torino, 1979.

hogy „fantasztikus” vagy „realista”, akkor vajon milyen rejtett mechanizmusok állnak a megkülönböztetés háttérében?

Ezeket a kategóriákat csak a XIX. század elejétől használjuk tudatosan, de – többé-kevésbé törvényszerűen – a kialakulásuk előtt keletkezett szövegekre is alkalmazhatók. Így például nem mindig egyértelmű paraméterek alapján beszélünk a *Cid-ének* vagy a Shakespeare-drámák realizmusáról, amennyiben ez az állítás egyértelműen a szövegnek a valósággal ápolat kapcsolatára vonatkozik, ami általában véve azt jelenti, hogy a világot a mindennapokban is jelen lévő ok-okozati viszonyokra egyszerűsítjük, illetve „egyértelmű nyelvezetet” használunk, stb.⁵

Ez a kétértelműség és leegyszerűsítés abból adódik, hogy a szavak egyszerre vonatkoznak egy tárgy és e tárgy egy másik dologgal való kapcsolatának leírására, de ezt mégis anélkül teszik, hogy a regény egyértelművé tenné, hogy milyen szabályrendszer szerint mutatja be az önmagán kívüli dolgokat. A szöveg tehát „megismételt valóságnak” tűnik, és nem az alkotás terét látjuk benne. A probléma tehát abban áll, hogy a szóban forgó terminusok számára egy kevésbé kétértelmű, csupán a megismételt valóságra vonatkozó jelentést találunk, azaz nem az olvasó valóságtapasztalatával kell megfeleltetnünk őket – a valóságkritériumot tehát a szövegen belül kell meghatározunk. Ezzel természetesen nem azt akarom mondani, hogy a szöveg ne kapcsolódna az olvasó világához – az olvasó felismerheti vagy elfogadhatja a szövegben és az az által javasolt sajátosságokat –, hanem azt, hogy a létezőről vagy nem-létezőről, az elgondolhatóról vagy a nem-elgondolhatóról alkotott személyes felfogásunkon alapuló kategóriák definíciója szűkíti a fantasztikus fikciók értelmezési lehetőségeit. Tehát ha mélyebben megvizsgáljuk azt, hogy miért definiálunk egy szöveget fantasztikusként vagy realistikusként, azt látjuk, hogy a szöveget az azon kívüli valósággal megfeleltető jellemzők általában az olvasó a valóságról alkotott definíciójára szűkítik. Amikor az ábrázolt valóság egybeesik az olvasó tapasztalatával, a szöveg „valóságosságának” problémája nem merül fel; legyen akármilyen rendkívüli is a szereplő, legyenek akármilyen rendkívüliek is a tettei, az olvasó valóságtapasztalata szerint azoknak mindig lehetségesnek kell lenniük (mint a kalandregényekben az egybeesések, felismerések stb. felhalmozódásakor). Amikor viszont az ábrázolt valóság nem egyértelműen esik egybe az olvasó szövegen kívüli tapasztalatával, a szöveg „valóságosságának” problémája a mitológia, a legenda, a mese stb. keretein belül körvonalazódik – vagy drasztikus esetben az elmesélt események a hallucinációk szintjén nyernek értelmezést.

Az elemzés és a csoportosítás tekintetében a második eset okozza a legtöbb gondot – ezt általában a fantasztikum közegeként szoktuk definiálni. Az elmúlt években

⁵ Végeredményben ilyen Auerbach helyzete is, aki számára a realizmus „a mindennapi élet ábrázolása, ahol az emberi és társadalmi problémákat és azok tragikus következményeit komoly stílusban adják elő.” ERICH AUERBACH: *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, II. kötet, 96. o.

többen is nagy erőfeszítéseket tettek a probléma megoldására, különösen Todorov *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című művében leírt felvetéseit követték vagy elle-nezték.⁶ A kutatásban elért eredmények nagyban köszönhetők annak a törekvésnek, hogy a problémát ne csak a tartalom – ez Todorov már általánossá vált terminológiájában a szemantikai szintnek felel meg –, hanem az ábrázolásmódok (a szintaktikai és a szavak szintje) szempontjából is szemügyre vegyük.

2. A szemantikai szint rendszerezése

A fantasztikum különböző szempontok szerinti csoportosításával foglalkozó szerzők közül sokakat aggaszt a fantasztikus témák önálló létezésének lehetősége, illetve ezeknek a témáknak a fantasztikusnak tartott szövegekben betöltött szerepe. Caillóis, Vax és mások olyan csoportosítási lehetőségeket javasolnak, amelyekben Todorov joggal ismeri fel a rendszerezett elemek közti homogenitás hiányát.⁷ Todorov egyúttal javasolja, hogy ezeket a témákat két pólus köré csoportosítsuk: az én-témák és a te-témák. Az első csoportba tartozik az átváltozás, a természetfölötti lények létezése, a mindenre kiterjedő okság és annak következménye, a mindenre kiterjedő mélyebb jelentés; az alany és a tárgy azonosítása, az idő és a tér átalakulása. Ezek mind ugyanarra a kiindulóponton utalnak: az anyag és szellem közötti határ eltörlésére. Ezzel szemben a te-témák a szexualitást helyezik a középpontba annak szélsőséges megjelenési formáin keresztül, ilyenek többek között a gyakran egy ördögi természetű lény által kiprovokált féktelen vágy, a vérfertőzés, a homoszexualitás, a három vagy több személy

⁶ Tzvetan TODOROV: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor, Budapest, Napvilág kiadó, 2001 [1970]. Az ezt megelőző tanulmányokkal kapcsolatban Todorov irodalomjegyzékének megtekintését javaslom. Az utána megjelent tanulmányok között idézhetjük Ana María BARRENECHEA: „Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, XXXVIII évf., 80. szám, 1972, 391–403. o. [Magyarul jelen kötetben, ld. „Kísérlet a fantasztikus irodalom típusainak meghatározására”, ford. Zombory Gabriella, 63–74. o. – *A ford.*], amely a todorovi elmélet egyes aspektusainak kritikai felülvizsgálását javasolja; Harry BELEVAN: *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976, amelyben a fantasztikumot nem műfajnak nevezi, hanem változatlan lényegnek. Érdemes megemlíteni Irène BESSIÈRE kiváló könyvét: *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974, amely történeti szempontból kínál számos lehetőséget a jelenség értelmezésére. Elsa DEHENNIN esszéje pedig („Pour une systématique du nouveau roman hispano-américain”, *Les Langues Néo-latines*, 218. szám, 1976.) Todorov és Bessière elméletét kritizálja és gazdagítja; azzal a problematikával foglalkozik, hogy vajon létezik-e demarkációs vonal a realizmus és a fantasztikum, illetve a fantasztikum különböző válfajai között.

⁷ Louis VAX (*L'art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1960.) például a fantasztikus témák következő csoportosítását javasolja: a farkasember, a vámpír, az emberi testtől különálló részek, a személyiség-zavarok, a látható-láthatatlan játéka, az ok-okozatiság felborítása, a tér és az idő, a visszafejlődés.

közti együttlét, a szadizmus, a nekrofilia stb. Míg az én-témakör az ember és a világ kapcsolatának rendszerezéséhez kapcsolódik, a te-témakör az ember és a vágyai közötti kapcsolattal, azaz a tudatalattival foglalkozik.⁸ A fantasztiкус témák rendszerezése után Todorov arra a következtetésre jut, hogy a pszichoanalízis megjelenésével és fejlődésével a fantasztiкус irodalom elveszti létjogosultságát, ahogy azt a társadalmi funkcióját is, hogy egy alacsonyabb rendű irodalmi műfajon keresztül egy sor kényeszerképzet bemutatásával kerülje meg a cenzúrát.

Ana María Barrenechea bírálja a todorovi felosztást, mondván, hogy egyik kategória sem a fantasztiкус irodalom sajátja, és helyettük inkább kettő, a szemantikai szinthez tartozó csoportosítást javasol. Először a szövegelemek szemantikai szintjét vizsgálja, ahol egyrészt kiemeli a másik világok – jó vagy rossz hatalmak vagy istenségek, a halál és a halottak, más bolygók stb. – létezését; másrészt pedig a hétköznapi világ elemei közötti kapcsolatokat szemléli, amelyek felborítják a tér, az idő, az identitás stb. természetesnek vett rendjét. A második kategóriát a szöveg globális szemantikája adja, amely alapján Barrenechea két alcsoportot különböztet meg: azokat a műveket, amelyekben a másik világok létezése nem vonja kétségbe az azzal párhuzamos, normális világ létezését, de lerombolással fenyegeti; és azokat a műveket, amelyekben a valóság tűnik képzeletbelinek, vagy fordítva. E felcserélés következménye saját világunk létezésének megkérdőjelezése lesz.⁹

A fantasztiкус irodalom témáinak ilyen jellegű csoportosítása egy igen fontos szemponttal egészíti ki a műfaj szövegeinek elemzését: a problémafelvetés ugyanis a szöveg globális szemantikáját veszi figyelembe. Az azonban továbbra sem világos, hogy mely kategóriákon alapszik a szövegelemek a szemantikai szinten való részvétele. Az első csoport egyik tagja – egy gonosz istenség – például a második csoportba is tartozhatna, hiszen váltakoznak az idősíkok és felborulnak az ok-okozati viszonyok.

A további kutatások lehetőségének legszínesebb tárházát az a Todorov által alig, Barrenechea által viszont valamennyivel többet tanulmányozott elem adja, ami a fantasztiкус univerzum sajátja: a „összeütközés” fogalma, ami a természetes rend megtörésére utal.¹⁰ Valószínűleg minden narratív szöveg alapvető dinamikája e két rend konfliktusában található, és logikusan az egyik győzelmével zárul. Miközben azonban a szövegekről általában elmondható, hogy a két rendet elválasztó határt természetéből adódóan át lehet lépni (ez a határ lehet például társadalmi, erkölcsi, ideológiai stb.), a fantasztiкус esetében az ütközés két összeegyeztethetetlen rend között történik;

⁸ TODOROV, id. mű, 7. és 8. fejezet.

⁹ BARRENECHEA, ld. jelen kötet, 63–74. o.

¹⁰ Ld. BARRENECHEA, id. mű, jelen kötet, X. o. és Irène BESSIÈRE, id. mű, 57. o.; az utóbbi szintén azt hangsúlyozza, hogy a két rend közötti „ellentmondás” mennyire meghatározó szerepet tölt be a fantasztiкус meghatározása során.

köztük nem létezik semmiféle lehetséges folytatólagosság, következésképpen nem kellene sem harcnak, sem győzelemnek lennie. Ebben az esetben a két rend találkozása teljes határszegést eredményez, és ez csakis megbotránkozást válthat ki az olvasóból. A fantasztikum természete itt valamilyen módon racionális megbotránkozást vált ki, vagyis az egyik rend nem helyettesíti a másikat, hanem fölé helyeződik. Innen származik az olvasó bizonyosságérzetének veszélyeztetése, megsemmisülése, vagy legalábbis megingása. A fantasztikus világ bármilyen lehet, csak nem vigasztaló.¹¹

Emiatt úgy gondolom, hogy Todorov azon állítása nem érvényes, amely szerint a szexualitáshoz köthető témák eltűnése egyúttal a fantasztikus műfaj *tout court* eltűnéséhez is vezet. Todorov tévedése abban áll, hogy alapvetőnek tartja a fantasztikum egyes témáit, pedig ezek csupán másodlagosak. Valójában, még ha végletesen ábrázolják is ezeket a témákat, mindig a természetes világ részét képezik: a társadalmi, erkölcsi határok összes elképzelhető átlépését jelölik. Egy bizonyos időszakban a nekrofília, a szadizmus és a vérfertőzés a fantasztikus irodalom műfajához kötődött, de a szokások megváltozásával és azzal, hogy az élet más területein is lehet beszélni ezekről a témákról, eltűntek a fantasztikumból. Már nincs szükség közvetítő eljárásokra. Épp ellenkezőleg, a todorovi én-témák – amik az általunk ismert világgal való ütközést, és fölé helyeződést jelképezik – nem tartoznak a dolgok természetes rendjéhez: ezen a területen nem létezik olyan emberi hatalom, amely önmagában képes az átváltozásra vagy az idő folyásának megváltoztatására. Így tehát a vámpír nemcsak azért él tovább fantasztikus témaként, mert a szexualitás egy perverz formáját jelképezi, hanem azért is, mert szó szerint az élet és a halál közti határ eltörlését testesíti meg.

Ilyen értelemben a fantasztikum előfutáraként jelenik meg az ember által nem átléphető határvonal fogalma. A valóság két alapvető törvényének lefektetése után a fantasztikum megjelenése a határ átlépését feltételezi; a fantasztikum tehát nem más, mint cselekvés – a szintaktikai szint elemzése közben majd látni fogjuk ennek következményeit. A fantasztikus elbeszélés természetesnek veszi azt, hogy az ábrázolt világban bizonyos dolgok nem lépnek be a „természetes rendbe”: a halottak nem tartoznak az élők világához, az álom a szellemi szférához tartozik, az emlékeknek nincs sűrűsége, sem anyaga. „Megjelenített világról” akkor beszélhetünk, amikor már nincs jelentősége a szövegen belüli és az azon kívüli valóság között fennálló kapcsolatnak,

¹¹ Ez valójában a választóvonalat is jelölhetné a fantasztikum és más, nem realista kategóriák között, mint például a csodás vagy a különös. Amikor a természetfeletti lények jelenléte nem kelt megbotránkozást, a csodás területére lépünk – ide tartoznak a fabulák vagy a „mágikus realista” történetek, amelyekhez a mai *fantasy*-műveket is hozzáadhatjuk. Amikor a természetfeletti megmagyarázhatóvá válik, azaz a természetes szférájára korlátozódik, azt különösnek nevezzük; amikor az események szigorúan szimbolikus értelműek, az allegória területére lépünk – Todorov számára a fantasztikumot meghatározó törés eleme azonban nem ez, hanem az a megváltoztathatatlan bizonytalanság, ami az események lehetséges bekövetkezésére vonatkozik.

hanem csak az a fontos, amit maga a szöveg nevez valóságnak, a saját kódjai alapján. A kísértetek azért férköznek be lassan a szereplő életébe, azért válnak valósággá az emlékek és az álmok, hogy eltöröljék vagy felfüggeszék a szereplő bizonyosságát, és azt sugallják, hogy ha valaki nyitva hagyja éjszakára az ablakot, ne csodálkozzon, ha arra riad, hogy egy vámpír áll az ágya mellett.

Todorov, Barrenechea és a többiek rendszerezését figyelembe véve én inkább egy másikat javaslok – a rendszerezés kisördöge mindig csábító –, egy olyat, amely véleményem szerint megfelelőbb és egységesebb (alanyi és állítmányi) kategóriákat kínál a fantasztikus témák csoportosítására.¹²

A határátlépés két ellentétes tengely között történik, amelyek kisebb-nagyobb összetettséggű kombinációja lehetővé teszi, hogy megismerjük a szöveg szemantikai szintjét alkotó motívumok együttállását. Az állítmányi kategóriákon belül a konkrét/absztrakt ellentétéről beszélhetünk – a túlságosan ideológiai konnotáció miatt nem használom a Todorov által javasolt anyag/szellem, illetve valós/nem-valós fogalmakat, mert annak ellenére, hogy a konkrét a szereplő egyetlen valóságaként jelenik meg, a második terminus éppen annyira valós, mint az első, épp csak egy másik síkon. „Konkrét” alatt itt egyszerűen a tér-idő törvényeivel összhangban lévő értjük: kiterjedése és súlya van, a térben helyezkedik el, a kollektív tapasztalás bizonyítja valós létezését, tehát egy általános kódra válaszol. Az „absztrakt” ezzel szemben mentesül e szabályok alól, egy egyéni vagy egy kis csoportra korlátozott kódra válaszol, nem anyagi természetű. Az absztrakt rendjét számos motívum példázhatja, köztük az emlék vagy a képzelet mint akaratlagos agyi kivetülések; vagy az álom és a hallucináció mint akaratlan agyi kivetülések. Julio Cortázar az „Éjszaka, hanyatt fekve”¹³ című elbeszélésben egy balesetet szenvedett férfit kórházba szállítanak. Valahányszor elalszik, álmában a prekolumbián Mexikóban találja magát, ahol ő maga egy moték indián, akit a rituális áldozatukat kereső aztékok üldöznek. A férfi a két állapot, ébrenlét és álom között lebeg; a barátságos kórteremben gondosan ápolják, de egyre nyomasztja egy vissza-visszatérő rémálom: elfogják az ellenségei, bezárják egy földalatti börtönbe,

¹² Egy meghatározott közlési aktusból (narratív aktus) a közlés egy meghatározott típusa (az elbeszélés) következik: az a szöveg, amit az olvasó a kezében tart. E közlés elemeiből a szöveg alapvető tulajdonságaira következtethetünk. Ha ezek a jellemzők nem egyszerűsíthetők tovább, felborítják a valóság rendjét, amellyel a fantasztikum működéséhez alkalmas területet biztosítják. Ennek a felosztásnak nem ontológiai vonatkozásai vannak, sokkal inkább a nyelv anyagi szervezésére utal, így maga a szöveg által javasolt megkülönböztetésen alapszik. *Alanyi kategóriáknak* hívom azokat a kijelentő helyzetekre vonatkozó állításokat, amelyek ellentéteket képeznek az identitás, az idő és a tér alkotta tengelyen (én/másik; itt/ott, most/korábban–később), és *állítmányi kategóriáknak* azokat az ellentéteket, amelyekkel ugyanezek a tengelyek minősíthetők (konkrét/absztrakt, élő/élettelen, emberi/nem-emberi).

¹³ In Julio CORTÁZAR: *Rítusok*, ford. Csép Attila, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2005, 219–227. o. – *A ford.*

végül az áldozati oltárhoz vonszolják. És ebben a döntő pillanatban következik be a két rend felcserélődése: a kötőrrel közelítő, áldozatot bemutató alak a valós, és minden más egy megmagyarázhatatlan álom.

Az álomvilág és az ébrenlét összeolvadásának talán legtökéletesebb megnyilvánulását a Borges által felhasznált egyik archetípus jelenti:

Az időszámításunk előtti V. században a kínai misztikus, Csuang Cu ezt már tömörebb és még csodálatosabb formában is megfogalmazta. Most nem összefoglalom, hanem megismétlem szavait úgy, ahogy több nyugati fordításban is olvastam. Egyszerűen így szól: Csuang Cu álmában pillangó volt, de amikor fölébredt, nem tudta, hogy ember-e, aki pillangónak álmodta magát, vagy pillangó, aki épp embernek álmodja magát.¹⁴

Az állítmányi kategóriákon belül az élő/élettelen tengelyen mozgó, a bekövetkező határátlépéssel szembenálló analóg párt állapíthatunk meg. Ez esetben „élő” alatt azt értjük, ami mozog, akarata és hajlamai vannak (például életre való hajlam, akkor is, ha az élet különböző konkrét formákban van jelen: emberi, állati, növényi). Az „élettelen” ezzel ellentétben a mozdulatlan. Az élő kategóriája az élet/halál ellentéte felé is nyithat, ha ez utóbbit az élet megszűnésének vesszük – ugyanezt az ellentétet metaforikusan kiterjeszthetjük az élettelen kategóriájára is. Ez utóbbi határátlépésre példaként szolgálhat a megszámlálhatatlanul sok vámpírtörténet, a kísértettörténetekben azonban az élet/halál tengely és a konkrét/absztrakt tengely egymásra helyeződését figyelhetjük meg. Jó példája ennek Manuel Mujica Láinez „La galera”¹⁵ [A postakocsi] című rövid elbeszélése. Ebben egy nő, aki megölte a nővérét, az örökségből fényűző életet akar élni Buenos Airesben. De a postakocsit – 1803-ban vagyunk –, amely Córdobából viszi őt úti célja felé, baleset éri. A nő elájul, és amikor az utasok újra beszállnak, a helyét elfoglalja a nővére szelleme, aki felöltötte az ő külsejét, míg ő mindenki számára láthatatlanul a sivatagban marad.

Ezeknek a kategóriáknak – mint a fantasztikus tematika kiváltóinak – bevezetése természetesen nem zárt csoportok létrehozását jelenti, hanem egyfajta átcsoportosítást tesz lehetővé, így elősegítve egy-egy motívum meghatározott jelentésének megértését egy adott kontextuson belül. Az élő/élettelen témák például nagyon gyakran a fikció motívumain keresztül valósulnak meg; „fikció” alatt itt azt az emberi terméket értjük, amely létrehozza az ábrázolás világát, ez lehet regény, mozi, festmény stb. Nagyon gyakori eset az élő szobor visszatérő motívuma, amelynek egy klasszikus példája Méricée „Az illes-i Vénusz” című elbeszélése, melyet Carlos Fuentes ír újra a „Csak

¹⁴ Jorge Luis BORGES: „A fantasztikus irodalom”, ford. Kürthy Ádám András, ld. jelen kötet, 45–53. o.

¹⁵ In Uő: *Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1951.

Mool¹⁶ című novellájában, mely nagyon sok értelmezésnek enged utat. Fuentes narrátora megtalálja az Acapulcóban vízbe fúlt barátja, Filiberto naplóját. Filiberto irodai alkalmazott, elpazarolt élete kudarcától szenved, a mexikói indián művészet megszállottjává válik. Régóta keresi a víz és a vihar istensége, Csak Mool szobrát, amelyet végül sikerül megvásárolnia, és a pincébe teszi addig, amíg megtalálja a neki megfelelő végleges helyet. Ekkor kezdenek különös dolgok történni: eltörik a vízvezeték, és a víz előnti a pincét; esőzés idején beázások keletkeznek, a víz a csatorna helyett szintén a pincébe folyik. A szerencsétlenségeket rendbe hozza, és amikor Filiberto megpróbálja lekaparni a Csak Moolt borító iszapot és mohát, észreveszi, hogy a szobor már nem kő állagú. A szobor lassacskán életre kel, és Filiberto a foglyává, a rabszolgájává válik. A szobor megelevenedése azonban visszafejlődéssel jár: Csak Mool inni kezd, ellopja Filiberto selyemköntösét, szappant és parfümöt használ. Amikor a narrátor megérkezik Filiberto házához, hogy otthagyja a koporsóját, egy undorító külsejű, jelmezbe bújt, festett hajú indián nyit ajtót.

Ebben az esetben, bár a szerző nem jelzi egyértelműen, hogy valóban átalakul-e Csak Mool – a történet Filiberto homoszexualitásának szégyenlős vallomásként is értelmezhető –, más jelentésrétegek is születnek az élő/élettelen téma kapcsán, mint például a régi istenek elpusztulása, a kultúrák egymásra helyeződése, illetve Mexikó nemzeti identitása.

A témák egy második csoportja a közlési kategóriákat – alanyi kategóriák – alkotó tengely köré csoportosul: az alany identitása, az idő és a tér. A határok ebben az esetben az én/másik; jelen/múlt és/vagy jövő; itt/ott között húzódnak. A fantasztiikum együtt jár e rendek átlépésével és keveredésével: az én megkettőződik, ennek következtében eltörlődik a személyes identitás; megszűnik az idő iránya, ezáltal jelen, múlt és jövő eggyé válik; megszűnik a tér mint távolság. A különböző idősíkok, terek és identitások egymásra helyeződnek és összekeverednek egy bonyolult, megoldás nélküli vagy egy katasztrofális kimenetelű játékban. Ez a motívum alkotja a kortárs fantasztikus irodalom tengelyét, amelyben bővelkednek a megkettőződések, az én bitorlása és az idősíkok felcserélődése.¹⁷ Cortázar számos elbeszélésében találunk példát az effajta rögeszmékre: az „Axolotl”-ban például az elbeszélés címét adó furcsa halak megfigyelésétől elbűvölt ember átváltozik eggyé közülük; a „Távoli társ” című elbeszélésben a fiatal

¹⁶ Ford. Nagy Mátyás, In *Égtájak 1974. Öt világrész elbeszélései*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1974, 107–117. o. – *A ford.*

¹⁷ Itt egy sor, a tudományos-fantasztikus irodalom által sajátjaként kialakított elem lép játékba. De miközben a fantasztiikumban a határátlépés megbotránkozást kelt, a tudományos-fantasztikus művekben az eseményeket lehetővé tevő olykor véletlenszerű mechanizmusok ismeretéből következik, melyek a „természetes rend” részét is képezhetik, de mindig bolygónk rendszerén kívül.

argentín lányt, Alina K. Reyest olyannyira nem hagyja nyugodni a gondolat, hogy van egy másik „én”-je, egy budapesti koldusasszony, hogy végül beigazolódna a félelmei. Egy budapesti hídon valóban találkozik a koldussal, és amikor felismeri magát benne, megöleli, és ebben az ölelésben bekövetkezik a csere: a főszereplő éneke a másik testének fogságába esik, és fordítva. Ennél összetettebb „A titkos fegyverek” cselekménye, ahol a Michèle-be szerelmes fiatal Pierre énjét – anélkül, hogy észrevenné vagy védekezni tudna ellene – fokozatosan elfoglalja egy német katona testetlen éneke, aki a megszállás alatt Enghienben megerőszakolta a lányt, akkor még szinte kislányt, akinek barátai büntetésként megölték.¹⁸

A fent említett esetekben az átváltozás alanya valamilyen külső hatás áldozatává válik, amit nem áll módjában befolyásolni. Ezzel ellentétben, Fuentes *Aurá*jában a megkettőződés és a jövő eltörlése egy mágikus hatalom hatásának köszönhető.¹⁹ A több mint százéves Consuelo egy bonyolult rítus segítségével eléri, hogy létrehozzon magából egy másik ént, a szépséges Aurát, aki által újraélheti elveszett fiatalságát. Az áldozat itt – hiszen minden műben kell lennie egy áldozatnak – Felipe Montero, aki miután beleszeret Aurába, mégis Consuelo csontos karjai között találja magát – ebben az esetben két identitásból lesz egy – és az asszony férjéről, a sok éve elhunyt Llorente tábornokról készült régi fényképeken felismeri a saját arcát.

Cortázar „Éjszaka, hanyatt fekve” című elbeszélésében az idővel űzött játék az álom valósággá válását eredményezi. Amikor rémálmán belül felébred a főszereplő, a múlt – a prekolumbián Amerika – jelenné válik. Ugyanakkor szintén Cortázar egy másik művében, az „Egy másik égbolt”²⁰ című elbeszélésben a tér-idő határok eltörlése a főszereplő privilégiumaként jelenik meg: ahhoz, hogy a főszereplő az 1870-es évek Párizsának izgalmas galéria-negyedében találja magát, elég annyi, hogy sétálni kezd a ’40-es évek Buenos Airesének utcáin. Borges a „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”-ban²¹ egy nyugtalanító térbeli áthágást tár elénk. A Tlönről, ebből a titkos társaság által évszázadok során megalkotott képzeletbeli tartományból származó tárgyak egyszer csak ellepik a Földet: és lassacskán a Föld maga válik Tlönné.

A fantasztikus szöveg általános szerkezeti felépítését tehát a szemantikai síkon értelmezhetjük: létrejön egy, az „A” szférától teljesen független, lehetséges kapcsolódási pontok nélküli „B” szféra (például, álom és ébrenlét, szobor és ember, a szellemek és az

¹⁸ „Axolotl”, ford. Benczik Vilmos, in *Rítusok*, id. mű, 205–211. o.; „Távolsági társ”, ford. Scholz László, in *Átjárók*, Budapest, L’Harmattan, 2005, 96–105. o.; „Titkos fegyverek”, ford. Tomcsányi Zsuzsanna, in *Átjárók*, 127–152. o. – *A ford.*

¹⁹ Ford. Hargitai György, in *Latin-amerikai elbeszélők*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1970, 499–531. o. – *A ford.*

²⁰ Ford. Imrei Andrea, in *Átjárók*, id. mű, 11–34. o. – *A ford.*

²¹ Ford. Benyhe János, in *A halál és az iránytű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2008, 9–31. o. – *A ford.*

élők világa stb.). Okkal vagy ok nélkül – ezt a problémát a szöveg másik szintjén kelle-ne megvitatni – olyan egymáshelyeződés alakul ki, amely miatt „A” és „B” világok részben vagy egészben, időlegesen vagy véglegesen egybeesnek: ezek a nyitva hagyott lehetőségek a jelentés egy olyan univerzumát határozzák meg, amely egy-egy történel-mi kor vagy szerző szerint változik, de amelyben mégis ott lappang egy bizonyosságot veszített valóság.

3. A narratív instancia a fantasztkumban

Amikor egy szereplő megéli és ő vagy más elmeséli az összeegyeztethetetlen rendek egymásra helyeződését, a valóság definíciójában eltérés következik be: tehát érzékelési probléma merül fel. De vajon minek az érzékelése, és kinek a részéről? Aura Consuelová alakulása, az ember átváltozása *axolotllá*, a jelen és a jövő vagy különböző terek közötti határ elmosódása egy szereplő, a fantasztkus esemény főszereplőjének, vagy egy tanú érzékelésének a tárgyát jelöli, ami számára valósnak tűnik. Mondhat-nánk, hogy a szemantikai szint szerveződése a szereplőnek az eseményről alkotott tapasztalatai alapján történik. Ezen a síkon történik a határátlépés ténylegességének megkérdőjelezése. Mivel az elbeszélés univerzumában a határátlépés lehetetlennek tűnik, a megvalósulását vajon a természetes rend valós felforgatásának vagy inkább az esemény főszereplője vagy tanúja eltorzult érzékelésének kell-e tulajdonítanunk? A probléma a következőképpen fogalmazható meg: az érzékelt valóság az érzékek való-sága, tehát csupán látszat, legalábbis részben; az oszlopot látom, nem az oszlopot alko-tó atomokat; látom, ahogy mozog a Nap, de valójában a Föld forog. És így jön létre az eltérés a tudomány igazsága és a tapasztalat igazsága között. Ezt az eltérést olykor explicit módon, narratív tényként ábrázolják. Adolfo Bioy Casares *Plan de evasión* [Menekülési terv]²² című művében Castel doktor, az Ördög-szigeti fegyenctelep igaz-gatója, meg van róla győződve, hogy a világról alkotott tapasztalatunkat az érzékek által befolyásolt jelek irányítják, ezért szörnyű kísérleteket végez a rá bízott elítélteken, akiknek ennek hatására megváltozik az érzékelése.

A tudományos igazság és az érzékek igazsága közötti ütközés azonban nem az össze-egyeztethetetlen rendek egymásra helyeződésére vonatkozik, hanem felfedi az egyik-nél fennálló következetlenségeket: csak az egyik lehet igaz, ám a két igazság egy síkon történő megjelenése tökéletesen megmagyarázható. A vallás, hasonló módon, szintén egy olyan világról beszél, amely nem egyezik meg az általunk érzékelttel, amelynek

²² Buenos Aires, Emecé, 1945.

eljövelele nem más, mint a természetfeletti közbenjárásának tükröződése. A fantasztikus irodalomban az eltérés azonban más tényezőkből fakad: minden a tapasztalatból ered, minden igaznak tűnik, de az igazságok nem egyeznek meg. Így a valóság több nézőpontból is definiálható: a szereplő (főszereplő vagy szemtanú); a narrátor vagy a befogadó (aki explicit vagy implicit módon is megjelenhet a szövegben) nézőpontjából. A következő ábrán a szereplőt, a narrátort és a befogadót az SZ, N, B betűkkel jelöljük, annak függvényében, hogy ki tekinti valósnak a fantasztikus eseményt:

1. táblázat

	SZ	N	B
1)	+	+	-
2)	+	-	+
3)	+	-	-
4)	-	+	+
5)	-	+	-
6)	-	-	+

A kombinációk lehetségesek, de ez nem jelenti szükségszerűen azt, hogy már meg is valósultak: van köztük néhány – tudásunk szerint – még mindig feltáratlan lehetőség. A „+++” vagy „---” esete számunkra nem releváns, tekintve, hogy nem tartalmaznak ellentmondást. Ha megvizsgáljuk ezeket a kombinációkat, a következőkkel találkozunk:

- 1) *A szereplő és a narrátor is alátámasztja a fantasztikus eseményt.* Az összeegyeztethetetlen rendek létezését elfogadó világban a narrátor természetesnek veszi a szereplők fantasztikus kalandjait. García Márquez „mágikus realizmusát” lehetne e terminusok mentén elemezni – a fabulában még a befogadó is belekerül ebbe az univerzumba.
- 2) *A szereplő és a befogadó egyetért.* Mindketten elfogadják a határátlépést, viszont ezt tagadja a narrátor, a megszokott rend védelmezője. Ez a lehetőség a szöveg „fantasztikus” befogadójának bevonásával összetett játékok megalkotására nyújt lehetőséget.
- 3) *Csak a szereplő támasztja alá a fantasztikus eseményt.* Az ebben az esetben kialakuló eltérés azt eredményezi, hogy a szereplő kijelentését örültségnek vagy hallucinációnak értékelik. Ezt a kombinációt tekinthetjük a leginkább problémásnak, ez rejtja a legtöbb kétséget az események természetével kapcsolatban: a narrátor és a befogadó tagadását tudatlanságnak vagy az érdeklődés hiányának is vélhetjük.
- 4) *A narrátor és a befogadó egyetért.* A szereplő közönyösen mozog a csodák világban, amelynek létezését nem ismeri fel.

- 5) *Csak a narrátor támasztja alá a fantasztikus eseményt.* A narrátor definíciója szerinti világ a logikus rendnek ellentmondó törvényeket követ. Ezzel ellentétben, az események átélője és a befogadó szerint a törvények továbbra is működnek. Ebből a szempontból a világ csak a narrátor tudatlansága következtében tűnhet fantasztikusnak: ebben az esetben a fantasztikum létrehozója a rácsodálkozás mechanizmusa lesz.
- 6) *Egyedül a befogadó támasztja alá a fantasztikus eseményt.* Úgy tűnik, ez a lehetőség nehezen valósulhat meg, tekintve, hogy a fantasztikum jelenlétéért olyasvalaki kezkesedik, aki közvetlenül nem vesz részt az eseményekben. Ha azonban figyelembe vesszük a befogadó szövegbe kódolásának legújabb kísérleteit, a feltevés nagyon is helytállónak tűnik. Arról az esetről beszélünk, amelyben egyedül a „te, olvasó” állítja a határátlépést, miközben a szereplő és a narrátor tagadja a rájuk vonatkozó eseményeket. Szélsőséges esetben az ilyen típusú elbeszélés feltételezett olvasója csakis egy szellemekből és vámpírokból álló közönséghez tartozhatna, akik örömet lelik áldozataik kételkedő meglepettségében.

Ezek a fantasztikus esemény érzékelésekor tapasztalható, minden egyes szövegben sajátos módon megjelenő egybeesések és különbségek adhatják a szöveg és az azon kívüli valóság közti lehetséges kapcsolatok összetett tapasztalatként kezelt elemzési területét: ha a fenti látásmódok közül legalább egy létrejön, az általában az empirikus olvasó tapasztalatait tükrözi.

A fantasztikus elbeszélésben leírt valóság elemzéséhez egy másik fontos tényező is releváns adatokkal szolgálhat: az, hogy a főszereplő vagy az események szemtanúja azonos-e vagy sem a narrátorral. Ebből a nézőpontból csupán két lehetőséget vehetünk figyelembe: a narrátor „én”-t mond, azaz magát, mint személyt mutatja be, vagy ha csakis elbeszélő funkciójában, azaz nem személyként jelenik meg.²³

Ha a narrátor „én”-t mond, akkor a szereplők és a befogadó létezésének és tapasztalatának szintjére helyezi magát, mintegy álszereplőként, és mint olyan, akár hibázhat is. Valóságérzékelését alapvetően deformálja a részrehajlás. Az első személyű elbeszélés mindig gyanús, hiszen a narrátoron kívül senki nem támaszthatja alá az elmondottakat. Honnan tudhatjuk, hogy egy érdek nélküli tanúskodás az övé? Ez a jellegzetesség felerősödik abban az esetben, amikor a narrátor és a főszereplő identitása egyezik. Mindent, amit ő átél és elmesél, torzult érzékelésként is értelmezhetünk. Miért ne tartsuk örülni vagy hazugnak? A határátlépés valósága talán csak saját elméjének kivetülése, és nem lép túl az absztrakció határán. Az első személyű narrátornak

²³ Genette már klasszikusnak számító, a narrátor rendeltetéséről szóló tanulmánya kiindulási pontként szolgálhat ahhoz, hogy feltárjuk a fantasztikus elbeszélés narrátorának sajátos tulajdonságait – amennyiben vannak ilyenek. Ld. Gérard GENETTE: *Figures III*, Paris, Eds. du Seuil, 1972.

megvan az a végzetes tulajdonsága, hogy még az esemény létezését is kétségbe vonja. Ugyanez a helyzet a már említett „Axolotl” és az „Egy másik égbolt” című elbeszélésekkel – ez utóbbi egyébként a kritikusok szinte egyhangú véleménye szerint „elképzelte tér-idő-utazásokról” szól. Bioy Casares *Plan de evasión*-ja Enrique Nevers tengerész hadnagy leveleiből összeálló különös történet, akit a Cayenne-szigeteki fegyenctelepre küldenek, hogy megfizessen egy ismeretlen vétségért, de egy későbbi fegyenclázadás során titokzatosan eltűnik. A levélrészleteket a nagybátyja válogatja ki és kommentálja, ő a száműzetés egyik felelőse, ezért az ezekre jellemző pontatlanság és inkohérensia származhat mind Nevers elmeállapotából, mind egy későbbi manipulációból. Ezeket a dokumentumokat egészítik ki a fegyházsziget kormányzója, Castel jegyzetei is – Nevers átírásában és megjegyzéseivel –, aki arra használta a foglyokat, hogy a gyakorlatba is átültesse szörnyű kísérleteit. Végül találunk egy levelet Xavier Brissactól, Nevers unokatestvéréből és szerelmi ügyekben riválisától, aki azért érkezett, hogy helyettesítse őt, de saját állítása szerint Enrique addigra már eltűnt. Az első személyű, „érdekelt” vallomások ilyenfajta egymásra helyezése a bizonytalanság hálóját teríti a történet egészére, illetve az egyes történések fölé.

Ezzel ellentétben a „harmadik személyű” elbeszélés hagyományosan semleges, a narrátor szava nem egy szereplő megnyilatkozása, pusztán narratív funkciót tölt be: az események kommunikálását lehetővé tevő eszköz. Ebben az esetben nem jogos kételkedni az elmesélt események valóságosságában, mert nem egy „én” beszél, tehát az elbeszélő hang nem kérdőjelezhető meg, nem vádolható azzal, hogy érdekelt a témában vagy meg akar téveszteni. A korábban már említett Cortázar-novella, a „Távoli társ” ennek egy tipikus példája. Miközben Alina K. Reyes kényszerképzeteiről van szó, mindezt egy naplóban olvashatjuk, első személyben: maga Alina állítja azt, hogy valahol – ezt később Budapestre pontosítja – van belőle még egy. Az identitáscseréről szóló elbeszélést mégis egy személytelen, szavahihető narrátor meséli el, aki az eseményeken kívülről ismeri el a másik én létezésének és az átalakulásnak a tényét. Az események valóságága ebben az esetben azok elbeszélésének, elmondásának a következménye.

Ezek természetesen pusztá határesetek, nem zárják ki a lehetségeséget. Létezhet olyan narratív funkció, amelyik nem beszél a fantasztikus események valóságáról, vagy nem mondja el az egészet az olvasónak: néhány kapcsolat nyitva vagy magyarázat nélkül marad. Például a főszereplő igazságán kívül nem javasol más igazságot – vagy azért, mert nincs róla tudomása, vagy azért, mert inkább nem beszél róla. Ugyanezt lehet elmondani a megismerésről is. Ebben az esetben a narrátor által választott nézőpontból elemezhetjük a problémát, amely a fantasztikus elbeszélés esetében egy szűk nézőpont, a narrátor és a főszereplő egybeesése, vagy más szerkezeti ok miatt. Másrészt semmi nem akadályozza az olyan kevert formák feltételezést,

amelyekben a narratív funkció az egyik elbeszélte történet részeként lepleződik le, következésképp általános bizonytalanságot teremt.²⁴

Amikor a narrátor nem fekteti le az álláspontját, a valóságot gyakran egy olyan szemtanúnak kell biztosítania, aki nem a narráció szintjén helyezkedik el, hanem az ábrázolt világ része; lehet ez olyan szereplő, aki a tetteivel, szavaival vagy akár pusztán léteével bizonyítja a határátlépés tényét. A fantasztiкус esemény valódisága ebben az esetben az elbeszéltek következménye.

A fent említettekre találunk példát a cortázari „Titkos fegyverekben” is. A Pierre-t megrohanó, de nem a múltjához tartozó emlékek (egy enghieni ház, az arcát szinte felfaló levélszőnyeg, a duplacsövű vadászpuska), a számára idegen nyelven írt verssorok, amelyeket pontosan fel tud idézni, mind a tudatalattija játéka lehetnek, mint ahogy a bizonyos pillanatokban Michèle-lel, fiatal szeretőjével szemben elhatalmasodó megmagyarázhatatlan agresszivitása is. Pierre-től való félelmében, Michèle segítségével hívja a barátait, Roland-t és Babette-et, és a köztük zajló beszélgetésből az olvasó megtudja, hogy Michèle-t megerőszakolta egy német katona a megszállás alatt Enghienben, és a katonát Roland ölte meg az erdőben egy vadászpuskával. A különálló darabok pontos képpé állnak össze, ahol Pierre viselkedésének különössége megoldásra talál, bizonyítva a fiú átváltozását.

Cortázar „A sziget délbén”²⁵ című elbeszélésében találunk furfangosabb példát is a fantasztiкус narráción belüli jelenlétére. Az Égei-tenger felett repülve a légitűtás-kísérő Steward Marini meglát egy szigetet a repülő ablakából. Innentől fogva a sziget megszállottjává válik, megtudja, hogyan lehet eljutni oda, pénzt kér kölcsön az utazásra, a megérkezés pillanatáról fantáziál. Mindenféle átmenet nélkül látjuk, ahogy kiköt a szigeten, ahol egy öregember fogadja, akivel megállapodik a szállásról. Alighogy berendezkedik, lemegy a partra, és onnan meglátja a légitűtásasága egyik repülőjét. Ebben a pillanatban a repülő lezuhan, és Marini beveti magát a tengerbe, hogy megmentsen egy túlélőt, akit sikerül kihúznia a szárazföldre. A sziget lakói, akik a partra sereglenek, egyetlen ismeretlen holttestet találnak, Mariniét, akit a hullámok a partra sodortak. A dolgot le lehetne zárni azzal, hogy egy „elképzelt utazásról” van csupán szó, Marini élénk hallucinációjáról a zuhanás pillanatában,²⁶ ám az idős ember, aki fogadja őt a szigeten maga „Klaios”, ugyanaz a „Klaios”, aki megtalálja

²⁴ Ami az elbeszélőt illeti, a műfaj megszokott szerkezetével való játék egyik klasszikus példáját Agatha Christie az *Ackroyd-gyilkosság* című művében találjuk, az akrobatika és az olvasó átvérése határán: szembeáll a krimi műfaji szabályaival, és végül kiderül, hogy maga a gyilkos a narrátor.

²⁵ Ford. Szőnyi Ferenc, in *Átjárók*, id. mű, 153–160. o. – *A ford.*

²⁶ Valójában Malva E. FILER a „Las transformaciones del yo” (Helmy F. GIACOMAN (szerk.): *Homenaje a Cortázar*, New York, Las Américas, 1972.) és Loreta ROVATTI: „La dissociazione dell’io ne «La isla a mediodía» di Julio Cortázar” (*Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, 1974.) veti fel ezt az értelmezési lehetőséget.

a holttestet a parton. Nem kapunk magyarázatot a fantasztikus esemény miéértjére és hogyanjára, de az esemény megtörtént mivoltát nem lehet vitatni.

4. Fantasztikum és valóságosság

A fantasztikum műfajában a narratív instancia egyik legfontosabb szerepe az, hogy valóságosságot kölcsönözzön a fantasztikus elbeszélésnek. A fantasztikum egyik legfőbb aggodalma valójában saját létezésének, saját igazságának alátámasztása. Amennyiben a fantasztikus esemény létezését egyetlen közös élmény sem tudja alátámasztani – tehát „valóságatlan” –, az elbeszélőnek meg kell erőltetnie magát, hogy bizonyítsa története valóságosságát, így hihető elemeket kell nyújtania a befogadónak.

Az igaznak létezik olyan valóságossága, amelyet nem kell bizonyítani. A valóság vitathatatlan volta miatt megengedheti magának a valóságatlanság luxusát; a lehetetlent, attól a pillanattól fogva, hogy megtörtént, nem szükséges bizonyítani. Ez a „valóság” általában kiterjed a realista szövegre is. Ezzel ellentétben a fantasztikus szöveg alapvetően gyengén kötődik az ábrázolt valósághoz, ezért próbára kell tennie azt és önmagát. A fantasztikum tehát más műfajoknál sokkal inkább megfelel a valóságosság törvényeinek. Ezek természetesen a fantasztikus valóságosság törvényei.

Metz szerint a valóságosság két felfogásmódja van: az egyik megegyezik a közvélekedéssel, a másik pedig műfaji törvényeknek felel meg.²⁷ Mindkét esetben hagyományról beszélünk, azaz egy kulturális, történelmi, retorikai tényről. A valóságosság egy-egy történelmileg meghatározott tény megítélése; ebből fakadóan a valóságosság meghatározása nem állandó: a műfaji hagyomány egy már létező *korpuszból* származik, az adott műfajban már létező szövegek eredménye. Nem az élet, hanem a szöveg valós voltának felel meg: ez a fikciós diskurzus egyik ténye. A műfajként értelmezett fantasztikum valóságossága eltér attól a valóságosságtól, amelyre a realista szöveg támaszkodik. Mások a koordinátái. Amikor egy fantasztikus elbeszélést olvasunk, az olvasási stratégia előrevetíti a fantasztikus esemény elfogadását. A műfaj törvénye a szabályszerűség, ezért nem is annyira a szabályszerűséget kell a valóságosság definíciójához igazítani, hanem inkább megvalósulásának általános feltételeit. Nem a határszerűséget kell a hihetőség erőltetni, hanem minden mást, aminek meg kell felelnie a természetes rend valóságkritériumának, így a fantasztikum a valós egy lehetőségeként fog

²⁷ Christian METZ: „Le dire et le dit au cinéma”, *Communications*, 11. szám, 1968, 22–33. o.

értelmet nyerni. A fantasztiкус szöveg így sajátos módon használja ki a Barthes által „valóság-effektusnak”²⁸ nevezett jelenséget.

Barthes szerint a narratív szövegekben olyan – alapvetően leíró – szekvenciákat találhatunk, amelyek nem töltönek be különösebb szerepet a cselekményben, viszont esztétikai funkcióval bírnak, azaz – mint ahogy az most minket érdekel – a referenciális valóságra hivatkozó vagy hivatkozást tettető ténynek köszönhetően a valóság illúzióját keltik.

Borges figyelmes olvasása a „valóság-effektust” létrehozó folyamatok széles tárházát mutathatja be. Az egyik leggyakoribb és legmegtévesztőbb ilyen valóság-effektus akkor következik be, amikor egy szöveg valóságát más, olykor valós – tehát referenciális létezéssel rendelkező –, olykor fiktív szövegekre utalva bizonyítja; néha pedig egyszerre utal az ilyen szövegekre, gyakran megkülönböztethetetlenül, de mindig már-már idegesítő pontosággal.²⁹

A fantasztiкус tér is egy hasonló folyamaton keresztül jön létre. Cortázar „Egy másik égbolt” című elbeszélésében szinte megszállott módon térnek vissza a párizsi utcanevekkel megegyező utcanevek: rue Réaumur, rue du Sentier, rue des Jeûneurs, boulevard Poissonnière, rue Notre Dame des Victoires, rue d’Aboukir, Passage des Princes, Passage des Panoramas stb. Mindenesetre annak, hogy ezek az utcák a szövegben kívüli valóságban is léteznek, meglehetősen kicsi a jelentősége: a valóságérzetet maga a név kölcsönzi, annak a ténynek a közvetítése, hogy ezek léteznek. Ez a funkció olyan erős, hogy – mint „A távoli társ”-ban is –, a szöveg valóságán belüli játékká alakulhat: a „másik” tere valóban létezni kezd a szereplő számára, méghozzá abban a pillanatban, amikor Budapest addig ismeretlen utcáihoz nevek társulnak, „Vladas tér” és „Vásár híd” lesz belőlük.

Általában a szöveg referencialitását alátámasztó minden jelenséget – például a pontos dátumokat, a tárgyak, szereplők és terek részletes leírását – így értelmezhetünk;

²⁸ Roland BARTHES: „L’effet de réel”, *Communications*, 11. szám, 1968, 84–89. o.

²⁹ A kérdés elmélyítéséhez lásd Valeria SCORPIONI: „La funzione della finzione in J. L. Borges”, *Quaderni Ibero Americani*, 4. szám, 1976., melynek szerzője felsorolja a fikció és a szövegben kívüli valóság összegyűjtésére alkalmazott borges-i technikákat. Borges játéka azonban néha sokkal bonyolultabb és furfangosabb. Például, amikor Scorpioni a „kulturálisan adott, valós és kitalált nevek váltakoznak és egymás mellett szerepelnek” (103. o.) megállapítással jellemzi Borges szemfényvesztését, és erre példaként hozza a „Bulwer-Lytton, Wilde és Mr. Philip Guedalla írókat” (uo.), aztán pedig hozzáteszi, hogy „fontos megjegyezni, hogy a »Mr.« előtag Guedalla nevéhez való hozzáadása teljes mértékben abszurd asszociációknak ad helyet, akár egy groteszk betűszó”, maga Scorpioni is beleesik Borges kulturális játékainak ördögi csapdájába. Ebben az esetben, Borges valójában nem a valóságot keveri a hamissal, hanem a valóságot a valósággal – és ez teljesen lényegtelen –, mivel Philip Guedalla könyve, a *Nueve mujeres victorianas* (1946), az angol eredetiből fordítva (*Bonnet and Shawl*), megtalálható a Buenos Aires-i Nemzeti Könyvtár katalógusában – amelynek, mint tudjuk, Borges igazgatója volt. Lehetséges, hogy ez a könyvtári jelzet is a fikció játéka csupán?

egy másik szinten, az elbeszélés szóbeliségének a nyomait lehet elemezni, amelyek a befogadót bevonják a narrátor által átélt eseményekbe, megtörténtnek tekintik az elmondottak szövegen kívüli valóságát. Ezek a mechanizmusok – azzal, hogy az olvasó világának valóságától teszik függővé a szöveg csalóka valóságát – lefedtetik egy szemantikus valószerűség alapjait, azaz a fikció tartalmának és a konkrét tapasztalat találkozásának látszatát.³⁰

Azonban nem ez – a szemantikai – az egyetlen szint, ahol a valószerű törvényei működnek; ahogy Julia Kristeva is felveti, szintaktikai valószerűségről is beszélhetünk, vagyis a narratív elemek konvencionálisan „természetes” elrendezéséről.³¹ Az olvasó a narratív szintaxis a hagyomány által kódolt több aspektusát is vitathatatlan tényként kezeli. Az egyik ilyen visszatérő elv a működésbe lépő folyamatok motivációja – vagy inkább a motiváció lehetősége. A folyamatok oksági viszonyai megjelenhetnek a szövegben implicit – abban az értelemben, hogy egy cselekvés egy mindenki által ismert szabályra hivatkozik, ezért nem szorul magyarázatra – vagy explicit módon – amennyiben a cselekvés nem felel meg az ismert szabályoknak, ezért szükséges elmagyarázni az azt működtető elveket. Minden megmagyarázható vagy megmagyarázott, és ha valami megmagyarázható, akkor már nincs is szükség magyarázatra. Egyik esetben sem kérdőjeleződik meg a valószerűség mint a létezés lehetősége. Ezt vizsgálja Genette is, amikor három elbeszéléstípust különböztet meg:

- a) *valószerű*: „a márkiné a kocsiját kérte, és sétakocsikázásra indult.” Ebben az esetben a két cselekvés közötti kapcsolat sejthető, nincs szükség magyarázatra; a motiváció implicit.
- b) *motivált*: „a márkiné a kocsiját kérte, és ágyba bújt, mert nagyon szeszélyes volt – ahogy minden márkiné, ő is nagyon szeszélyes volt.” Ebben az esetben a két cselekvés közötti kapcsolat nem sejthető, ezért egy különleges vagy általános kód hozzákapcsolása szükséges; a motiváció explicit.
- c) *önkéntes*: „a márkiné a kocsiját kérte, és ágyba bújt.” A motiváció nem sejthető, és nem is ad magyarázatot az olvasónak.

³⁰ A textuális „való” és „valószerűség fogalmait”, amennyiben nem pszichológiai fogalomként tételezzük őket, a lehetséges világok elmélete mentén is kifejezhetjük (lásd: Umberto Eco: *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, kifejezetten a 8. fejezet).

³¹ „A »szintaktikai valószerű« a globális rendszer (konkrét diskurzusának) különböző részeinek *eredeztetettségének* elve lenne [...]. Egy diskurzus szintaktikailag valószerű, ha a diskurzus strukturált egészének minden egyes szekvenciáját eredeztetni lehet. A valószerű tehát egy retorikai rendszer sajátos tagolási szabályokkal rendelkező szerkezetéből származik: egy szöveg valószerű szintaxisa tehát az, amely az adott (retorikai törvényektől függő) diszkurzív rendszer törvényeihez igazítja azt.” (ld. Julia KRISTEVA: „A szövegnek nevezett produktivitás”, ford. Z. Varga Zoltán, *Enigma*, 16. szám, 1998, 45–53. o.)

Genette szerint formailag nincs semmi különbség a) és c) elbeszélésmód között; a „valószerűség” vagy „önkéntesség” egy pszichológiai, szociális stb. tényen alapuló ítélet, azaz egy szövegen kívül álló és történetileg változó tény.³²

Ezen a szinten tehát valószerűnek a valamilyen módon motiváltat nevezhetjük. A fantasztikus elbeszélés saját magát gyakran a c) típussal azonosítja, azaz motiváció nélkülnek mondja magát. Nem tudhatjuk, hogy a *Plan de evasión*-ban miért küldik misszióra Enrique Neverst a Cayenne-szigetekre, és azt sem tudjuk, miért halt meg, már ha valóban meghalt. Ugyanígy arra sincs semmilyen magyarázat az „Éjszaka, hanyatt fekve” című elbeszélésben, hogy hogyan és miért válnak valóra az álom elemei, és fordítva.³³

Nem mindig hiányzik a motiváció, de amikor igen, akkor gyakran részleges vagy késleltetett motivációról beszélhetünk: a „késleltetett végkifejlet” a motivált fantasztikus elbeszélés gyakori eleme.³⁴ Az *Aurában* például a főszereplő csak az elbeszélés végén fedezi fel Aura-Consuelo valós identitását. Nem sokkal korábban Llorente tábornok emlékiratainak olvasása közben megértette az átváltozás okait és módjait: Consuelo szándékát, mely szerint különös italok fogyasztásával akarta meghosszabbítani fiatalságát egy hasonmásban.

Mindenesetre a kielégítő magyarázat, a fantasztikus események általános ok-okozati viszonya mindig függőben marad, a szöveg azt az olvasó képzeletére bízta, esetleg ellentmond más, szintén lehetséges magyarázatoknak.³⁵ Az explicit motivációjú fantasztikus elbeszélések esetén tehát a határátlépés a szemantikai szinten jól érzékelhető. Ezzel ellentétben, egy olyan szövegben, amelyben ezen a szinten nem alapvető elemként jeleníti meg a két összeegyeztethetetlen rend közötti határszegést, mindenféle motiváció hiánya önmagában elegendő ahhoz, hogy megteremtse a fantasztikum feltételeit. Akár olyan alapvető tények is, amelyekből hiányzik a kikövetkeztethető motiváció, elkerülhetetlenül magában hordozzák a fantasztikus konnotációit. Ilyen típusú működési forma az is, amely Dino Buzzati *A Tatárpusztá* című művét a „fantasztikus irodalom klasszikusává” avatja.³⁶ A cselekményben önmagában nincs semmi, ami miatt ne tartozhatna a természetes rendhez: egy elszigetelt erődítmény

³² Gérard GENETTE: „Vraisemblable et motivation”, *Communications*, 11. szám, 1968, 5–21. o.

³³ A Cortázar több elbeszélésben is előforduló tér- és időbeli felcseréléseket, az univerzumot egy Möbius-szalaghoz hasonlító, explicit referencia magyarázhatja (ld. Rosalba CAMPRA: *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, Pisa, Giardini, 1979.).

³⁴ A terminus Boris TOMASEVSKIJTől származik, ld. „La costruzione dell’ intreccio”, in Uő: *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1978, 188. o.

³⁵ Ez utóbbira klasszikus példa John Dickson Carr *The Burning Court* című műve. Egy sor különös esemény – eltűnt holttestek, falon átkelő nők – először olyan magyarázatot kap, mintha a természetes rendbe tartozna, de az epilógus után mindezt a természetfelettihez köti.

³⁶ Ld. Oscar Mondadori kiadásának borítója, Milánó, 1970. [*A Tatárpusztá*, ford. Telegdi Polgár István, Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1968. – *A ford.*].

örjítően monoton élete, ahol végül még a határt támadó ellenség pusztá létezése is kétségessé válik. Itt csak a motiváció jóvátehetetlen hiánya árulkodik a természetes renden belüli bizonyosság lehetetlenségéről.³⁷

Tehát amikor a természetes rend felborulása a szemantikai síkon a valószerűtlenség „rendellenességét” okozza, ez utóbbi a határok elismerésén és az okozatiság egyértelműsítésén keresztül bizonyos mértékben újra helyreáll. Ha azonban, ezzel épp ellenkezőleg, a határszegés nem a szemantikai síkon jön létre, vagy szinte észrevétlenül valósul meg, akkor a „rendellenesség” az ok-okozati viszony hiányából fakad, és ez „valótlanná” teszi a valóst. Ilyen módon alakulnak ki a fantasztikumot különböző szinteken létrehozó valószerűség-valószerűtlenség működési mechanizmusai. Ebben az esetben hiányozhatnak a műfajra jellemző témák, de a botrány és a törés így is, úgy is bekövetkezik: a határszegés a szintaktikai szinten is működik.

5. A fantasztikus elbeszélés szintaxisa

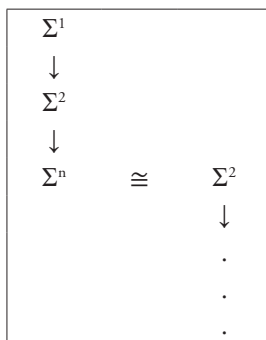
A fantasztikus elbeszélés felépítésének elemzése olyan problémákat is felvet, amelyeket nem tudunk egy csapásra megoldani. Ha a szemantikai szinten a nehézség nem annyira a motívumok meghatározásából áll (vámpírok, kísértetek stb.), hanem inkább azok rendszerezéséből, a szintaktikai szinten már az első pillanatban, a tárgy

³⁷ A motiváció hiányával párhuzamosan, ugyanilyen értelemben működhet a cél hiánya, ami a „normális” eseményeknek is fantasztikus konnotációt kölcsönöz. Irène Bessiére felismerte a fantasztikum egy másik okozóját, méghozzá a szekvenciák folytonosságának hiányában. Jan Potocki *Le manuscrit trouvé à Saragosse* [A zaragozai kézirat] (1805) című művére utalva Bessiére a következőt állítja: „az író problémája nem az, hogy felidézze az elképzelhetlent. Alphonse sosem lát leírhatatlan lényeket, nem él át elmondhatatlan kalandokat. Az akasztott emberek Emina és Zibédé után jelennek meg; egyedül a szekvencia provokál hezitálást. Semmi sem utal a fokozatos átváltozásra. A különös a megszakítottságból és az ellentmondásból következik. A fantasztikum kizárja a természetfeletti mindenfajta tézisé, mivel összekeverik Alphonse emlékezetének törései által létrehozott »fekete foltjaival«.” (BESSIÈRE, id. mű, 187. o.) (Rosalba Campra megjegyzése ehhez a fordításhoz: a jelen cikk megjelenése után publikált, Potocki szövegének rekonstrukciójára irányuló filológiai tanulmányok módosítják a *Manuscrit trouvé à Saragosse* elhelyezését a fantasztikus irodalmon belül. Valójában az űrt nem lehet az író által a csonka végkifejlet felépítésének betudni, azt sokkal inkább a szöveg kiadásának már-már valószerűtlen viszontagságai okozták. Roger Caillois 1958-as kiadása, minden későbbi kiadás és fordítás alapja, szándékosan egy hiányos szöveget mutat be [csupán négy részletet], mivel ez volt akkoriban az egyetlen megbízható anyag, amellyel Caillois rendelkezett [ezzel kapcsolatban ld. a *Manuscrit...* kiadásához írt előszavát, Paris, Gallimard, 1958.]. Ma René Radrizzini állhatatos kutatómunkájának és az eredeti anyag visszaszerzésének köszönhetően rendelkezünk a teljes szöveggel [amelynek a Caillois által kiadott részeket alig a negyedét teszik ki]. Ez a *Manuscrit...* csökkenti a tények fantasztikus jellegét, mivel az összetett cselekmény egy beavatásszerű utazás keretében kap racionális magyarázatot (ld. a René RADRIZZANI által készített kiadást, Paris, Corti, 1990.)

behatárolásakor felvetődik a probléma: létezik-e a fantasztiкус elbeszélésnek meghatározható szintaxisa?

A probléma egyik említésre méltó aspektusa, amit Todorov is kiemel, a fantasztiкус megszakitott olvasatának lehetetlensége³⁸ – bár talán helyesebb lenne inkább nem megfelelő olvasatról beszélni. Ebben a műfajban az emlékezés folyamata döntő fontosságú, hiszen az egész szerkezet egy olyan végkifejlet felé tart, amely felfedi a hozzá vezető elemek irányát és értelmét: az olvasás időbelisége döntő fontosságú. Éppen emiatt a fantasztiкус elbeszélés elemzésekor sokkal célravezetőbb lehet a lineáris olvasás (amely minden egyes elemet a folyamatban betöltött helyére állít vissza, még hozzá azzal a végkifejlettel összhangban, amely felé tart), mint a táblázatos olvasás (amely szétválasztja az elemeket, kiemeli őket a narráció folyásából, és a benne betöltött helyüktől függetlenül hozza egymással kapcsolatba őket).³⁹

A szemantikai síkon bekövetkezett határszegés egy cselekvés eredménye. Ebből következik, hogy a szintaktikai szinten a fantasztiкус elbeszélés legegyszerűbb rendszerezése a következő elrendezést követi: a határok megjelölése, azaz két összeegyeztethetetlen rend fennállásának explicit vagy implicit meghatározása (egyensúlyi állapot); a határok átlépése (töréshelyzet); végül pedig – és ez a legfontosabb különbség a fantasztiкус elbeszélés és az egyéb elbeszélések szintaktikai síkjai között – az egyensúly nem szükségszerű és nem teljes visszaállítása. Ha Σ^1 -gyel jelöljük a kezdeti egyensúlyi állapotot, Σ^2 -vel a töréshelyzetet, Σ^n -nel a pedig végkifejletet, a fantasztiкус elbeszélés alapvető modelljét a következők szerint lehetne megrajzolni.⁴⁰



1. ábra

³⁸ TODOROV, id. mű, 78–79. o.

³⁹ Ezeket a fogalmakat a μ -CSOPORTTól vesszük át, ld. *Rhétorique de la poésie*, Brüsszel, Éditions Complexe, 1977, IV. fejezet. Az olvasás/időbeliség problematikájának tágabb megismerésére ld. Cesare SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudo, 1974, 15. o.-tól.

⁴⁰ Modell alatt azt az alakzatot értjük, amely a kiindulópontot és annak további módosulásait ábrázolja, egészen a megérkezés pillanatáig. A modell ezen fogalmának további tanulmányozását ld. Rosalba CAMPRA, *La realtà e il suo anagramma*, id. mű.

Egy ilyesfajta elemzés, amennyiben magas fokú absztrakciót feltételezünk, mindenfajta szemantikai adatra való utalást nélkülöz. Ezeket az adatokat, bár kisebb méretű absztrakcióval, a *fabula*ban vissza lehet állítani. Peter Penzoldtot követve Todorov felfelé tartó vonalként írja le a fantasztikus elbeszélés fejlődését, amelyben a tetőpont a „szellem megjelenése”, azaz a határszegés megjelenítése. Azt azonban mindketten kiemelik, hogy lehetetlen egyetlen kompozíciós rendszert felállítani: a zavart keltő elem valójában számos elbeszélésben már a kezdetektől fogva jelen van, tehát nem beszélhetünk fokozásról.⁴¹

A Tomasevskij által javasolt, a fabula és a szűzsé viszonyán alapuló elemzés ennél hatékonyabbnak bizonyulhat. A fantasztikus elbeszélésben a két aspektus között gyakran az idősíkok közötti felfordulásban mutatkozik különbség, és a cselekvés láncolatát előidéző esemény csak az elbeszélés végén derül ki – ez a már említett „késleltetett végkifejlet”. Ez a felépítésmód nem csak a fantasztikum sajátja: a detektívregénynek is meghatározó eleme, de a történelmi témájú kalandregényekben is megjelenhet a főszereplő valódi kilétének a végkifejlet során való felfedése. A fantasztikus irodalom esetében azonban a végső szekvencia nem annyira az eseményeket fedi fel, mint inkább az események természetét, amikor is nem szolgál kielégítő magyarázattal (mint a krimi), csupán sejtet. A szűzsé szempontjából a fantasztikus elbeszélés tehát a rövid végkifejlethez vezető hosszú előkészület, ami az „és most a főszereplő (vagy csak az olvasó) rájön, hogy...”-ban sűrűsödik. Rájön, hogy Aura valójában Consuelo (Carlos Fuentes: *Aura*); rájön, hogy az álmódó nem a börtönben van és áldozat, hanem a biztonságos kórházban fekszik (Cortázar: „Éjszaka, hanyatt fekvé”); rájön, hogy Pierre mozdulatain keresztül egy hét éve halott katona cselekszik (Cortázar: „Titkos fegyverek”). Ám ezekben az esetekben is csupán nagy valószínűségű lehetőségekről beszélhetünk, és nem invariánsról. Véleményem szerint sokkal hasznosabb lenne, ha a fantasztikus elbeszélésben nem a *fabula* tipológiáját vagy a *fabula*/szűzsé kapcsolatát vizsgálnánk, hanem inkább a szintaktikai szint és a szemantikai szint elemeinek konfrontációját, hiszen csakis így tudjuk meghatározni, hogy egy adott történelmi korszakban van-e állandó kapcsolat bizonyos tartalmak és ezeknek a tartalmaknak a meghatározott elrendezési típusai között.

A *fabula* és a szűzsé sajátos játékaiból a fantasztikus elbeszélést alkotó funkciók különleges mechanizmusa következik. A Barthes által javasolt séma alapján⁴² az elbeszél-

⁴¹ TODOROV, id. mű, 76–78. o.

⁴² Roland BARTHES: „Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications*, 8. szám, 1966, 1–27. o. [magyarul ld. „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe”, ford. Simonffy Zsuzsa, in BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 527–542. o. – *A ford.*]. Ahogy SEGRE is bebizonyította (id. mű, 23–24. és 66. o.), a Barthes által javasolt, szabad/asszociált, illetve

lő szövegekben a funkciók két típusát különböztethetjük meg: magukat a funkciókat, amelyek a cselekvések hordozói, valamint a mindig változatlan előjeleket. Az első csoportba azokat az egymáshoz szorosan kapcsolódó magokat vagy alapfunkciókat soroljuk, amelyek erős és logikus funkcionalitással rendelkeznek, hiszen ha akár csak az egyik is megváltozik vagy megszűnik, akkor a *fabula* módosul; ide soroljuk továbbá azokat az alapvetően kronologikusan felépülő katalizátorokat is, amelyek jóval jelentéktelenebb szerepet töltenek be a cselekményben. Az előjeleket is két csoportba sorolhatjuk: az elsőbe tartoznak az önálló értelemmel bíró előjelek, amelyek egy-egy jellemzőre, érzésre, hangulatra utalnak, a másodikba pedig azok az információk, amelyek térben és időben helyezik el az elbeszélést, azaz a valóság látszatával ruházzák fel. A fenti funkciók közül egyedül az első csoport alapvetően dinamikus, a többi csak kiegészítésként szolgál.

A fantasztikus elbeszélést alkotó szekvenciák funkcionalitása természetellenes. Amennyiben elfogadjuk azt, hogy a motiváció hiánya a fantasztikum alapvető jellemzője, egyértelművé válik, hogy a magfunkciók fogalma is meginog: bár továbbra is a narratív cselekmény kulcsfogalma marad, a logikai kapcsolatok azonban hiányoznak belőle – ahogy azt Pierre átváltozásánál is látjuk a „Titkos fegyverekben”. Ugyanaz elmondható a katalizátorokról is, amelyek az alapfunkciókat hivatottak alátámasztani: a végkifejlet során akár ezek helyettesítéseként is szolgálhatnak, de akár előjel is válhat belőlük, amennyiben pusztán statikus kiterjedésnek bizonyulnak.

A fentiek alapján bizonyos információk a határszegő eseménnyel ellentétes funkciót tölthetnek be: valóságos jelleget kölcsönözhetnek az elbeszélésnek. A szemantikai síkon pedig egy ezzel egybeeső hangulatot teremthetnek (például elhagyott várak, régi házak, romok, amelyeket hagyományosan a fantasztikum „természetes színhelyének” tekintünk). Máskor éppen az információk hiánya tölt be szerkezeti szerepet, mint például az „Éjszaka, hanyatt fekve” című elbeszélésben: a városnak és az utcáknak nincs neve, és magának a főszereplőnek sincs, „gondolataiban nem volt neve a maga számára”⁴³.

Ha az előjelek megsokszorozódnak, akkor az események fantasztikus természetének egyfajta ismertetőjelévé válnak, és így minden más funkció fölé helyeződhetnek. Minden előjellé válhat, egy leírás, egy esemény, akár egy szó is. Ezeknek az elemeknek nem önmagukban van jelentőségük, nem csak egy jellemet vagy egy hangulatot mutatnak be, hanem valami másra is utalnak. Emiatt fordulhat elő az, hogy csak a szöveg végig- vagy újraolvasása világít rá az addig látszólag jelentéktelen funkciók jelentőségére, és hogy más, addig látszólag elsődleges funkciókat jelentéktelenné tesz. A fantasztikus elbeszélésben az előjelek funkciója is módosul: az olvasás végén akkor is tudjuk, hogy

mozdulatlan/mozgó motívumok közti megkülönböztetés valójában a TOMASEVSZKIJ által felhasznált terminológia (id. mű, 187. o.) kifinomultabb változata.

⁴³ CORTÁZAR, id. mű, 219. o.

egy előjellel van dolgunk, ha annak végső értelme nem tárul fel. Az *Aurá*ban például, miután Felipe Montero jelentkezik az újsághirdetésre, amelyben egy franciául kiválóan beszélő történészt keresnek, megérkezik Consuelo asszony házába, kíváncsiságtól hajtva nézegeti az ódon házról letörölt házszámot, a faragott köveket, és mielőtt belépne, „még utoljára” hátranéz. Ez az „utoljára” első olvasatra egy egyszerű gesztusnak tűnik, amely véget vet a pillantások sorának, egy későbbi olvasatban viszont a Felipe jövőjét eltörölő mágia éjszakai világába történő bezárásának előjele lesz. Néha minimális szerepet betöltő vagy teljesen jelentéktelennek tűnő teljes szekvenciák később rendkívül lényegesnek fognak bizonyulni a cselekmény megértése szempontjából. Miután Felipe felébred a Consuelo házában töltött első éjszaka után, szörnyű nyávogást hall, és amikor kinéz a tetőablakon, meglátja, hogy az oldalsó kertben hat-hét egymáshoz láncolt macskát égetnek. Amikor megkéri Consuelót, hogy megnézhesse a kertet, ő azt válaszolja, hogy nem létezik: a kert eltűnt, amikor a szomszéd épületeket felhúzták. Később, amikor Llorente tábornok emlékiratait olvassa, Felipe felfedezi, hogy a fiatal Consuelo férjének tett vallomása szerint szimbolikus áldozatként macskákat ölt meg, hogy elérje az örök szerelmet. Felipe látomása tehát az idő eltörölésének előjele, azaz Felipe a tetőablakon át valójában a múltba nézett? Vagy inkább annak az előjele, hogy Consuelo továbbra is állatokat áldoz fel? A kérdés itt megválaszolatlan marad.

A szöveg szintaktikai szintjén létezik a szekvenciák funkcionalitásának egy *a posteriori* meghatározása: a szöveg egészének szempontjából alkotnak hierarchikus rendszert. Genette egyik mondatával élve úgy fogalmazhatunk, hogy az okokat az okozataik határozzák meg.⁴⁴ Ez kétségtelenül az egyik oka annak, hogy a fantasztikum az elbeszélésben találja meg a kivételezett környezetét, és nem a regényben: nemcsak a feszültség halmozásának problematikája miatt, hanem a szövegelemek nagyobb és szigorúbb funkcionalitása miatt is.

Az ok-okozati viszonyok hiánya, a *fabula* és a szüzsé idősíkjai közti eltérés, a cselekvések funkcionalitásának szintváltása: a fantasztikum szintaktikailag is a narráció szilárdságában megnyilvánuló hiba, a szöveg hagyományos dinamikájának áthágása.

6. A fantasztikum a diskurzusban

Miközben a szemantikai elemek rendszerezéséről és elrendezéséről beszélünk, a probléma összetettsége ellenére mégis felállíthatunk bizonyos, az időben állandónak tűnő általános sémákat, amelyek ilyen-olyan szempontból egybeeshetnek. Ha azonban

⁴⁴ Gérard GENETTE: „Vraisemblable et motivation”, id. mű, 65. o.

szigorúan a diskurzus szintjén maradunk, csak rámutathatunk a problémákra, hiszen a műfajtörténeti változatosság olyan mélységet kívánna, amely túlmutat az általam felvázolt határokon. Bizonyos területeken azonban rá lehet mutatni néhány, a fantasztikus diskurzus meghatározó elemének számító jellemzőre – esetünkben a kortárs spanyol-amerikai irodalomban.⁴⁵

A műfaj törvényszerűségeinek kialakulása során a legkevésbé nyugtalanító forma, néhány visszatérő retorikai elem jelenléte, például az erősen konnotált melléknévhasználat. Ennek szélsőséges példája, amikor a fantasztikus jellemzést olyan melléknév segítségével éri el a szerző, amelyek explicit módon mutatják be az események fantasztikus természetét – ez egyértelmű olvasatot sejtet. Bioy Casares *El sueño de los héroes* [A hősök álma]⁴⁶ című regényében például, ami nem „misztikus”, az „mágikus”, vagy éppen „megmagyarázhatatlan”, „fantasztikus”, „csodálatos”, „szörnyű”. A melléknévhasználat gépezete ennél finomabb is lehet, és a nem helyénvaló, láthatóan oda nem illő elemek játéka nagy csodálkozást vált ki. Borgesnél megszámlálhatatlan ilyen példát találunk: az éjszaka „sötét”; a fák „szüntelenek”; és az álmok „ragacsos” sivatagok.⁴⁷

A poliszémia jelenléte egy ennél lényegesebb funkciót tölt be, mivel a szó legalább két értelmét magába foglalja. A fantasztikus elbeszélésben a kettős értelmezés nem azonnali, ahogy azt a költészet esetében tapasztaljuk, hanem az olvasás időlegességéből következik: a kommunikatív nyelvezetben megbúvó jelentések itt végül kirobannak, és a cselekmény fejlődésében kapnak szerepet (például egy szó megszokott jelentése mögött egy másik jelentés rejtőzik, ami csak később válik nyilvánvalóvá; vagy a metaforikus jelentés utat enged a szó szerinti értelemnek, stb.).

Ebből a szemszögből nézve a jelentések kisugárzásáról beszélhetünk; miután a fantasztikus szöveg által kívánt olvasási stratégia elfogadottá válik, ez megfertőz minden szót, a diskurzus minden egyes szerkezeti elemét. Minden egyes jelölő nyugtalanító jelentések sötét hordozójává válik – legalábbis elméletben. A szöveg különböző szintjein megjelennek a homályos jelentések, és ezzel elfedi a nyelv feltételezett kommunikatív transzparenciáját.

Mindenesetre ezek az elemek azon a szinten működnek, ahol érzékelhetők, azaz magában a diskurzusban. Minőségi ugrás akkor következik be, amikor a diskurzus elemei a szemantikai szintre is kiterjesztik egy cselekvés jelentését – az ezzel ellentétes szinten, a szó az ábrázolt valóság rovására cselekszik. A nyelvben rejlő lehetőségek

⁴⁵ Ezek a jellemzők azonban nem kizárólag a spanyol-amerikai térség sajátjai, ezt más földrészek irodalmának áttekintése hamar igazolná. Maga TODOROV (id. mű, 59. és 61. o.) is rámutat néhány példára: William Beckford *Vathek kalifa története* című regényének szó szerinti kifejezései, vagy Mérimée, Nodier, Maupassant stb. modalizáló formulái.

⁴⁶ *El sueño de los héroes*, Buenos Aires, Losada, 1954.

⁴⁷ A példák Jorge Luis BORGES „Körkörös romok” című elbeszéléséből származnak, Boglár László fordításában (in Jorge Luis BORGES: *Bábeli könyvtár*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2011, 7–12. o.).

tökéletes példája a „Távoli társ” Cortázarától. A főszereplő, Alina K. Reyes a szójátékok nagy rajongója, rátalál nevének anagrammájára: „a királyné és...”. Tét nélküli játék, a lehető legártatlanabb. De a szavak nem ártatlanok. A befejezetlen, más lehetséges identitások előtt nyitott anagramma – „a királyné és...” – alkotja meg Alina másik énjét: azt, aki „Alina K. Reyes, de nem az anagramma királynője”⁴⁸.

Bár Borges a leggazdagabb és legváltozatosabb példákat tudja hozni a szójátékokra, amelyek célja a fiktív univerzum valósággal történő felruházása, Cortázar elbeszéléseinek elemzése is hasonlóképpen bőséges repertoárját kínálja a diskurzus és a tartalom kölcsönhatásának. A kettősség, amely miatt egy szó több mint egy jelentéshez társítható – mindig az ábrázolt valóság szempontjából –, a „Minden tűz: tűz”⁴⁹ című elbeszélés tér- és idősíkjai közti átmenetei alapját adja (ebben két történet, egy XX. századi és egy római kori fonódik össze úgy, hogy nincs kézzel fogható kapcsolat közöttük); az „Egy másik égbolt” átmenetei viszont inkább a mondat jelentéseinek linearitásából következnek. A legjellegzetesebb példa azonban mindenképpen a szó szerinti értelemét visszakapó metafora. Az „Összefüggő parkokban”⁵⁰ egy férfi regényt olvas, amelyben a szeretők egy férfi meggyilkolását tervezik. Az utolsó jelenetben a gyilkos tör beleszűrődik az olvasó hátába, éppen abban a pillanatban, amikor ő a gyilkosság leírását olvassa. Az „elmerült” a szövegben kifejezés az olvasás iránti érdeklődés metaforája („szavanként haladt előre, elmerült a hősök undorító dilemmáiban”), amely visszaköszön a szöveg végén, amikor az olvasó szó szerint elmerül a regény világában.

A metafora máskor nem ennyire egyértelmű, csak az utólagos dekódolásból lehet rá következtetni, és nem is annyira egy eseményre, hanem az elbeszélés egészére, a szöveg globális működésére vonatkozik. A „Titkos fegyverekben” például ezt a funkciót egy nyíló-csukódó ajtó tölti be („olyan, mint amikor egy ajtó megremeg, és mindjárt felpattan”⁵¹). A metaforikus ajtó minden egyes nyílása-csukódása a tér és az idő közötti szakadék kinyílását vagy bezáródását jelenti: mintha ezen keresztül sugallná vagy törölné ki emlékezetéből Pierre a német katona kilétét. Amikor Michèle kulcsra zárja az ajtót, Pierre ezt kéri tőle: „Te meg ne zárd kulcsra az *ajtókat*”⁵². A többes szám használata az elbeszélés általános szerkezetére utal: a valós szinten Michèle házának ajtaja található; az emlékezet szintjén ez az enghieni ház ajtajának felel meg; végül a metaforikus szinten az ajtó kitárul vagy bezáródik a múlt előtt.

⁴⁸ CORTÁZAR, id. mű, 96. o.

⁴⁹ Ford. Nagy Mátyás, in Julio CORTÁZAR: *Nagyítás*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 281–293. o.

⁵⁰ Ford. Scholz László, in *Huszonegy századi latin-amerikai novellák*, Budapest, Noran Libro Kiadó, 2008, 248–250. o.

⁵¹ CORTÁZAR, id. mű, 145. o.

⁵² CORTÁZAR, id. mű, 146. o., saját kiemelésem.

A fantasztiкус szöveg tehát nem ismeri az ártatlan szavakat: a jelentők között a jelenések pókhálója szövődik, egy háló, ami mindig csapda, amelybe a főszereplő valamilyen módon, akarattal vagy akaratlanul, de mindig beleesik. Ezáltal az előjelként működő ok-okozatiságnak kaleidoszkópszerű játéka alakul ki, amelyben az egyik szint ok-okozati viszonyai csak egy másik szinten találhatók meg. A diskurzus szintjéről is elmondhatjuk ugyanazt, amit a szemantikai szint esetében már felvázoltunk: két, függetlennek ábrázolt szféra van, „A” és „B” (ebben az esetben a szó, vagyis maga a diskurzus szintje és az ábrázolt való, azaz a szemantikai szint), amelyekről végül kiderül, hogy összefüggnek – a jel már nem önkényes, hanem szükséges lesz, kiterjeszti a hatalmát a jelentett tárgyra.

A verbális szint ilyen jellegű uralma természetesen kizárólag az irodalmi kontextus egy általános tendenciájával kapcsolatosan indokolható. A XIX. század során a szemantikai szint fantasztiкусmától a diskurzus fantasztiкусáig megtett lépés egyidejű a saját magát megkérdőjelező nyelvi tudat jelentőkkel való kísérletezésével: a jelentésben való elmélyülés egyetlen lehetséges módjával. A mai fantasztiкус tehát mindennek előtt a formával való kísérletezés gyümölcse.

7. A határszegés mint izotópia

Az eddigi megállapítások egyben a fantasztiкус fogalmának történeti felvázolására is utalnak, ami a határszegést a szemantikai szintről a szöveg többi szintjére is kiterjeszti. Feltehetjük a kérdést, hogy vajon e szintek között létezik-e hierarchia vagy egyfajta kombinatorikai tipológia, amelyre szükség van a fantasztiкус megjelenéséhez. Más szóval, vajon léteznek-e fantasztiкус témák, létezik-e a fantasztiкус szintaxisa, a fantasztiкус diskurzusa, melyek pusztán jelenléte által ebbe a műfajba sorolhatunk egy elbeszélést? Vagy inkább a cselekvést alkotó szövegelemek összeszerveződése garantálja a fantasztiкусmot, és ha igen, akkor ezeknek milyen formában és mértékben kell jelen lenniük?

Valószínűleg nem létezik egyetlen, a fantasztiкус bármely történeti megnyilvánulására igaz válasz, de a negatív érvelést követve azt is kijelenthetjük, hogy a fantasztiкус nem létezik határszegés nélkül: ez történhet szemantikai szinten, két összeegyeztethetetlen rend határainak egymás fölé helyeződése által; vagy szintaktikai szinten, a tág értelemben vett funkciók eltolódása vagy hiánya által; vagy pedig a szavak szintjén, a nyelv transzparenciájának tagadása által. Az ellentét és a határátlépés tehát nem pusztán tartalmi tény; többek között a narratív szintaxis és a diskurzus jelentésének szabályait is felforgatja. A határátlépés tehát izotópiaként jelenik meg, mely a szöveg különböző szintjein átívelve teszi lehetővé a fantasztiкус kibontakozását.

Általánosságban azt mondhatjuk, hogy az izotópia fogalmát eddig csak a szemantikai szinten alkalmaztuk. Greimas definíciója szerint az izotópia

a szemantikai kategóriák homogén együttese, amely lehetővé teszi az elbeszélés egységes olvasatát, ami a kettősségek feloldása után a közlések részleges olvasatából is következik, amit szintén az egységes olvasat keresése irányít.⁵³

Az izotópia tehát egy üzenet – egy szöveg – szemantikai koherenciájának azonosítása, ami a szöveget jelentési egységként értelmezi – a két vagy több egyidejű olvasat lehetősége tehát csakis több izotópia egyidejű jelenléte esetén merül fel, ahogy az a poétikai diskurzus vagy a *mot d'esprit* esetében is történik. Az izotópia nem *a priori* adott, hanem a szöveg olvasásán keresztül jön létre – Saussure szavaival élve a *parole*, és nem a *langue* esete –: a dekódolás tehát nem lehet egyedül a szemantikai szint eredménye. Éppen ellenkezőleg: a szöveg többi szintje által szolgáltatott elemek a szemantikai szintre vetítve kapják meg egységes jelentésüket. A tartalmi izotópiák mellett tehát a kifejezésbeli izotópiákról is beszélhetünk.⁵⁴ A Greimas által alkotott „homogén kategóriák” fogalmát a szemantikai szinten túlra is ki lehet terjeszteni, ez az izotópia vertikális értelmezését is lehetővé teszi: olyan homogén jelentést generáló tengely, ami a szöveg minden egyes szintjének sajátos jellegzetességén keresztül, tehát azok kölcsönhatásaként mutatkozik meg. Esetünkben a szintaktikai szint határátlépő elemei, a verbális elemek, és a szemantikai szinten jelen lévő határátlépés is ugyanúgy életre hívhatják a fantasztikum előjeleit, sőt, igazából ez a fantasztikum létrejöttének egyik lehetséges mechanizmusa.

A fantasztikum todorovi körülhatárolása, a hezitálásra történő korlátozása, valamint a szexuális határszegés beékelése a fogalom szemantikai definíciójába oda vezetne, hogy igen kevés művet tudnánk a fantasztikum kategóriájába sorolni, ez végeredményben a műfaj eltűnéséhez vezetne: egy régészetileg érdekes műfajlethez. Ez persze egyenlő lenne a nyilvánvaló tagadásával: az idézett példák mindegyike kortárs művekből származik, ezzel épp a műfaj életképességét bizonyítják – az mindenesetre biztos, hogy súlypontja áthelyeződött a latin-amerikai térségbe, ahol a fantasztikumra irodalmi irányzatként tekinthetünk, míg máshol leginkább elszigetelt eseteket találunk. Ahogy arra már megpróbáltam rámutatni, a fantasztikum nem csupán az ábrázolt világ érzékelése, hanem az írásé is, ezért a jellemzése történetileg is több szinten határozható meg. A fantasztikum haláláról beszélni olyan lenne, mintha a regény

⁵³ Algirdas Julius GREIMAS: „Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique”, *Communications*, 8. szám, 1966, 28–59. o.

⁵⁴ Ezt javasolja François RASTIER is „Systematique des isotopies” című művében, in Algirdas Julius GREIMAS (szerk.): *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1971, ezt a µ-CSOPORT is idézi, id. mű, 1. fejezet, ahol a probléma részletesebb vizsgálatát olvashatjuk.

haláláról beszélünk: egyik lehetséges formája kihalt, kimerült, maradtak azonban még a határszegésnek – akár a verbális szinten is – felfedezetlen univerzumi.

A fantasztiikum funkciója tehát továbbra is az – ugyanúgy, mint az 1700-as években, csak éppen nagyon különböző, a társadalmi változásokat, az érték- és más rendek megváltozását tükröző mechanizmusokon keresztül –, hogy egy pillanatra betekintést nyerjünk az emberen belül és kívül létező ismeretlenbe, és ilyen módon teljesen bizonytalanná tegye a valóságot. Ha a tudomány meg is nyugtat minket azáltal, hogy a kísérteteket a parapszichológia szintjére űzi, a vámpírokat pedig az elnyomott vágy szimbólumának tekinti, a nyelv ezzel ellentétben más veszélyeket ébreszt, sőt hoz létre: Alina K. Reyes végül is a szavak miatt hal meg. És semmi sem biztosít afelől, hogy velünk, olvasókkal ne történhetne meg ugyanez. Ahogy Borges is vallja, „a műfaj nem más, mint kényelem vagy egy címke, és még csak azt sem tudjuk biztosan, hogy az univerzum egyfajta fantasztiikus irodalom vagy inkább realizmus”⁵⁵.

Vágó Noémi Lujza fordítása

⁵⁵ Ld. Jorge Luis BORGES Santiago Dabove a *La muerte y su traje* [A halál és az öltönye] című regényéhez írt előszava, Buenos Aires, Alcándara, 1961, 51. o.

A fantasztikus szövegek kétféle osztályozása

FLORA BOTTON BURLÁ

Lehetséges egyetlen tipológia vagy osztályozás felállítása?

Bár megfigyeléseink szerint a fantasztikus irodalom témái rendre megegyeznek az irodalom egészének témáival, ez nem jelenti azt, hogy ne kísérelhetnénk meg egy tematikus osztályozás felállítását. Annak ellenére, hogy Todorov verzióját nem találok maradéktalanul kielégítőnek, jelenleg nem áll rendelkezésünkre megfelelőbb osztályozás, ezért az ő rendszerébe igyekszem beilleszteni a vizsgált szövegeket. Úgy vélem azonban, hogy ezen kívül még legalább két további osztályozási lehetőség létezik; a következőkben ezeket szeretném bemutatni.

A játékok típusai

Véleményem szerint a fantasztikum műfajára leginkább jellemző, ugyanakkor leginkább sajátos vonás az, hogy minden szövegben megjelenik egyfajta határátlépés. A fantasztikus művek írója a valósággal játszik, azt kedve szerint manipulálja, ezáltal pedig áthágja annak törvényeit. Ezek a valósággal üzőtt játékok meglátásom szerint négy fő csoportba sorolhatók: játékok az idővel, játékok a térrel, játékok a szereplővel és játékok az anyaggal.

1. *Játékok az idővel.* Az idő számos módon alakítható a szövegen belül, ezek a módosítások pedig ugyanennyi különös és valószerűtlen jelenséget eredményeznek, illetve olyan cselekvéseknek is helyt adnak, amelyek ezeket a jelenségeket lehetővé teszik.

Borges kapcsán sokat beszélünk az emberi és az isteni időről, valamint a fizikai és a pszichológiai időről. Amit Borges „pszichológiai időnek” nevez – „A titkos csoda” című elbeszélésében – az egy szubjektív idő, ami nem veszi figyelembe sem az órával mérhető idő múlását, sem a föld forgását. Ez a jelenség, amelyet a főszereplő Hladík úgy értelmez, mint a „fizikai idő” megállítását, véleményem szerint nem tér el attól, mint amikor egyidejűleg észlelünk különféle eseményeket (ez történik „Az Alef” című Borges-elbeszélésben is, azzal a különbséggel, hogy ott különböző terek egyidejű

megjelenítéséről beszélhetünk).¹ Két eltérő időbeliség egyidejű jelenlétét figyelhetjük meg, és éppen ebből az eltérésből fakad a *megállított idő* élménye.

Tlön² világában felfoghatatlannak minősül ugyanannak a tárgynak, ugyanazon a helyen való, korszakokon átívelő, folyamatos jelenléte. Ez egyfajta *szaggatott időt* eredményez.

Az időbeliség módosításának másik lehetséges formája az, ha ugyanaz a személy vagy tárgy két történetileg eltérő időben van jelen, mégis találkoznak egymással; ezt *párhuzamos időnek* nevezem, és például Borges „A másik” vagy Cortázar „Éjszaka, hanyatt fekve” című művében figyelhető meg.

Egy történet meghatározott időközönként való ismétlődése a *ciklikus idő* benyomását kelti, ahogy azt Gabriel García Márquez „A kísértethajó utolsó útja” című elbeszélésében is láthatjuk.

A múlt eltörlése pedig, ami Borges „A másik halál” című művében jelenik meg, visszafelé áramló, *megfordított időt* eredményez.

Az emlékezet borgesi manipulálása is összefügg az időbeli játékokkal, sok esetben egyenesen ezekből következik. Az emlékezet nem létezik a „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”-ban, mindenre részletre kiterjed a „Funes, az emlékező”-ben, mindenütt jelen van „A Zahir”-ban, míg „A másik halál”-ban érvényét veszti.

2. *Játékok a térrel.* Az általam vizsgált korpuszban a tér átalakulási módjainak csupán két fő csoportját találtam. Lehetséges a tér fokozatos *zsugorodása*, mint „Az elfoglalt ház” című Cortázar-novellában, illetve az egyik tér *ráépülése* a másikra, ahogy az a borgesi „A másik”, „Az Alef”, a cortázari „Axolotl” vagy „Éjszaka, hanyatt fekve” című elbeszélésekben is történik. Az előbbi két esetben különböző terek valamilyen módon ugyanazon a helyen találhatók, az utóbbi két esetben pedig a szereplők vannak mindenütt jelen, vagyis egyszerre jelennek meg két eltérő térben – és két különböző testben.

3. *Játékok a szereplővel.* A hasonmás témája – ami különböző módokon jelenik meg Borges „A másik”, illetve Cortázar „A távoli társ”, „Éjszaka, hanyatt fekve” és „Axolotl” című műveiben – a szereplővel való játékra utal. Az első elbeszélésben a szereplő *két részre hasad*, a másodikban *kicserélődik*, a harmadikban és negyedikben pedig *egybeolvad* egy másikkal. A cortázari „A bakkhánsnók”-ben a koncerten résztvevők önzonosságának *átalakulása* megy végbe, méghozzá a szélsőséges lelkesedés mértéktelensége következtében. Gabriel García Márquez „A világ legszebb vízihullája” című művében a falu

¹ Vannak esetek, amikor rendkívül nehéz meghúzni a határt az időbeli és a térbeli játékok között. Talán el kellene vetni ezt a megkülönböztetést, és inkább „tér-időbeli játékokról” beszélni, mégis úgy vélem, hogy ez tovább bonyolítaná a kérdést. Éppen ezért egyelőre tartom magam a korábban megfogalmazott elképzelésemhez.

² A „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” című Borges-novellában. – *A ford.*

asszonyainak átalakulását figyelhetjük meg, amelynek katalizátora a vízbe fulladt ember teteme. A szerző „Vénséges vén apóka – hatalmas szárnyakkal” című elbeszélésében az átalakulás az angyal szent jellege miatt lehetséges.

4. *Játékok az anyaggal.* A fantasztikus elbeszélések szinte mindig az anyagi és a szellemi világ között húzódó határ elmosásán alapulnak. Ily módon a gondolat létrehozhat egy tárgyat (Borges: „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”), vagy akár egy embert (Borges: „Körkörös romok”). A fény megtestesíthet egy látomást (García Márquez: „A kísértethajó utolsó útja”); egy ember vagy egy tárgy pedig könnyűszerrel átléphet az irodalom világából a való világba (Cortázar: „Az összefüggő parkok”, Borges: „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”).

Már biztosan észrevették, hogy egyes elbeszélések több kategóriába is sorolhatók. Ez kikerülhetetlen, mivel sokrétű történetekről van szó, amelyekben több cselekményszál is található. Ha minden szöveg csupán egyetlen narratív szálon futna, akkor lehetséges, hogy elegendő lenne egyetlen kategóriába sorolni azokat.

Helyzetfantasztikum és cselekményfantasztikum

Úgy gondolom, hogy minden vizsgált történet könnyedén beilleszthető a felsorolt kategóriák valamelyikébe. Lényegében minden egyes elbeszélésben fantasztikus események mennek végbe – lehetetlen tettek valósulnak meg – vagy a szereplők találják magukat szokatlan, fantasztikus helyzetekben.

1. *Helyzetfantasztikum.* Ebbe a csoportba a következő művek tartoznak: Borges: „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, „A Zahir”, „Az Alef”, „A másik”; Cortázar: „Az elfoglalt ház”, „A távoli társ”, „A déli autópálya”; García Márquez: „Vénséges vén apóka – hatalmas szárnyakkal”, „A világ legszebb vízihullája”.

2. *Cselekményfantasztikum.* Ebbe a kategóriába sorolható: Borges: „Körkörös romok”, „A titkos csoda”, „A másik halál”; Cortázar: „Az összefüggő parkok”, „Levél egy Párizsban tartózkodó kisasszonynak”, „Éjszaka, hanyatt fekve”, „Axolotl”, „A bakkhánszónk”; García Márquez: „A kísértethajó utolsó útja”.³

Havassy Réka fordítása

³ Annak érdekében, hogy egy ennél is nagyobb korpuszt tekinthessünk át, amely megengedi ugyanezeket a csoportosítási kísérleteket, az összes eddig vizsgált elbeszélést felsoroltam, azokat is, melyek határvonalon helyezkednek el, ezért nem sorolhatók teljes bizonyossággal a fantasztikum műfajába.

A fantasztikum létrehozása és az elbeszélés színrevitele

VÍCTOR ANTONIO BRAVO

*A fantasztikumban nem menekülést, ürügyet, és még kevésbé bosszút keresünk,
hanem azt a titkot, amelyen az ember és az univerzum osztozik.*

Marcel Schneider

Az irodalomtörténet áttekintése során leltárt készíthetünk azokról a legfőbb eszközökről, amelyekkel a fikció megjelenítette a másságot: az analógiás átvitelről (a hermetikus és a barokk irodalomban) – ennek legfontosabb kifejeződése a makro- és mikrokozmosz közötti analógia –, Narkisszosz mítoszának esztétikai kifejtéséről (főleg a romantikusoktól és a szimbolistáktól kezdve) – ebben a másság az alanyba, illetve az „én” és a „másik” kapcsolatának megjelenítésébe tevődik át –, valamint az álruháról (melynek legközelebbi gyökerei a *commedia dell'arte*-ban találhatók, ahol a harlekin és a transzvesztita jelenléte a másság parodisztikus színrevitele).

Talán ki lehet jelenteni, hogy a modern irodalom akkor születik meg, amikor a megjelenített kettősség úgy tudatosul az irodalmi műalkotásban mint létrejöttének egyik nehézsége és indoka. Ez a színrevitel feltételezi, hogy az ekképpen jellemezhető irodalmi aktus első vizsgálata saját magára irányul, méghozzá azért, hogy a világról szóló vizsgálattá is válhasson.

Amint azt majd a továbbiakban tisztázzuk, a fantasztikum esztétikai kikristályosodása nem más, mint ennek a tudatnak az elbeszélés szintjén kibontakozó alakja.

Már a romantikában bekövetkezett kikristályosodás előtt is – Béguin szerint az éj és az álom poétikája az irányzat lényegi újítása – rá lehet mutatni alapvető előfutárokat: az ókor „csodás”, illetve a középkor allegorikus és transzcendentális irodalmát lehetne említeni. De minden kétséget kizáróan, a XVIII. századi angol gótikus regény adja a legközvetlenebb elemeket, melyeket aztán Novalis és Jean Paul, Tieck, Hoffmann és Byron, illetve Nerval és Maupassant is alkalmaz – hogy csak néhány nevet említsünk –, és így jön létre „a másik” irodalma: a fantasztikum kifejeződése.

Az úgynevezett „gótikus regény” – neve a középkori romokra, kastélyokra és folyosókra utal – vagy a „kísértettörténet” – a sötét erdők, kísértetek és szellemek, illetve a „Gonosz” ábrázolása miatt – kihasználja a középkorból áthagyományozott természetfeletti formákat, hogy teológiai tanítás helyett inkább esztétikai hatást érjen el.

Létrejötté 1764-re tehető: ekkor adja közre Horace Walpole *Az otrantói kastély* című művét, amely Rafael Llopis szavaival „előrevetíti a romantikát, mely bizonyos értelemben itt kopogtat be először”.¹ A műfaj nagy képviselői Walpole (1717–1797) mellett Mathew Gregory Lewis (1775–1818), Ann Radcliffe (1764–1822) és Charles Robert Maturin (1780–1824). Lewis 1794-ben adja közre *A szerzetes* című regényét: ebben a „Gonosz”, pontosabban a démonizmus válik a világba betörő természetfeletti középontjává. E. T. A. Hoffmann *Az ördög bájitala* című művében folytatja Lewis örökségét. Radcliffe – a legtermékenyebb gótikus szerző – a horrorirodalom felé halad, illetve a természetfeletti észszerű magyarázat útján történő elosztatására törekszik (mint például az *Udolpho titkai* című, 1749-ben megjelent művében) – ezzel egyidejűleg a detektívelbeszélés előfutárává is válik, melyet a fantasztikum következményeként később Edgar Allen Poe talál fel. Azonban a gótikus műfaj mesterműve a *Melmoth, a vándor* Maturintól, 1820-ból. Ez a regény az ördöggel kötött alkut ábrázolja, és Goethe *Mephistójának* meg Byron *A vámpírjának* legegységelműbb előzménye. Melmoth – akiben Baudelaire maga is felismerte a romantika kódját, később pedig Balzac írja meg a folytatását *A megbékélt Melmothban* – árnyaltan és mélyen veti fel azt, ami többé-kevésbé mindegyik gótikus regényben egyértelműen megjelenik: „a másik” betörése végső soron a Gonosz betörése. A *Melmoth* után a gótikus regény teljes hanyatlásnak indul, de addigra már előkészítette a terepet a „Gonosz” mint másság esztétikai síkon való megjelenítésére: Emily Brontë (1818–1848) ezt dolgozza fel később természetfeletti elemektől megfosztva Heathcliff alakjában, az *Üvöltő szelek* (1847) című regényében.

Az elbeszélés egyik formája a romantikától kezdve egészen napjainkig „a másik” esztétikájaként formálódik meg, ezáltal jelenik meg az elbeszélés sajátos mechanizmusa.

A határ áthágása és a fantasztikum létrejötté

A fantasztikus elbeszélés megfelel az ember kevésbé rögeszmés, de egész élete és történelme során kitarító, hervadhatatlan vágyának, hogy elbeszéléseket hallgasson – ez minden másnál jobban kielégíti, mert ez elbeszélés az elbeszélésről [...] a képzelet arany gyümölcse.

Adolfo Bioy Casares

A szépség kanti felfogása – melyet a romantikusok igazságként értelmeznek – felveti egy olyan terület megteremtésének lehetőségét, melynek irányultsága belső, és nincs alárendelve rajta kívül eső területeknek: „A szépség – fogalmaz Kant – egy tárgy célszerűségének

¹ Rafael LLOPIS: *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar, 1974, 36. o.

formája, amennyiben ezt a célszerűséget *bármiféle cél megjelenítése nélkül* észleljük a tárgyon.”² A fikció síkján ez a belső célszerűség csak akkor lehetséges, ha a fikció leveti magáról a realitással való lehetséges azonosságának nehezékét, vagy a realitás alá rendeltségét, és különálló területen alapozza meg magát – ne feledjük, hogy mindemellett az önállóság, ha létezik is, sosem lesz teljes körű. Az álom vagy az éj poétikája, az örület és a Gonosz felértékelődése a fikció számára megalkotja azokat a „másik” területeket, ahol ezt a „másikat” ábrázoló valóságként elérhetik viszonylagos önállóságukat. Ez a viszonylagos önállóság csak a valósághoz fűződő bonyolult kapcsolatában létezik, melyben élénk tárja a „valóság/fikció” különbözőségét, illetve az ehhez kapcsolódó lehetséges párokat („álom/valóság”; „értelem/örület”; „én/másik” stb.).

Emeljük ki, hogy a két elkülönülő, de kapcsolatban álló terület közti különbözőség a két univerzumon kívül feltételez egy határt is – ez a vonal választja el a területeket, és maga is jelentéssel bíró elemmé válik.

A fikció és valóság közti kapcsolat bonyolult. Borges „A *Don Quijote* apró csodái” című írásában leltárba foglalja bonyodalmain: a *Don Quijote*-ban a forma mint valóság fikcióvá válik, a fikció pedig valósággá, például amikor az első rész hatodik fejezetében vizsgált könyvek egyike a *Galatea*, Cervantes műve, akit a borbély személyesen ismer; vagy a kilencedik fejezetben, ahol Cervantes szereplővé válik, és megveszi a *Quijote* kéziratát egy toledói piacon; végül pedig a második részben, melyben a szereplők egyben az első rész olvasói is. Borges felidézi a *Hamlet* esetét, melyben előadnak egy olyan tragédiát, amely többé-kevésbé Hamleté; és a *Rámájánát* is, Valmiki költeményét, mely Rama démonokkal vívott küzdelmét beszéli el, és melyben Rama arról ismeri fel gyermekeit, hogy saját történetét meséli el neki; végül *Az Ezeregyéjszaka meséit*, azon belül is a 602. éjszaka példáját, melyben a király a királynő szájából hallgatja meg saját történetét. Borges erre a következtetésre jut:

Vajon miért nyugtalanít minket, hogy az egyik térkép benne foglaltatik a másikban, s hogy ama ezeregy éjszaka benne van *Az Ezeregyéjszaka* meséi című műben? Vajon miért nyugtalanít bennünket, hogy *Don Quijote* a *Don Quijote*-t olvassa, *Hamlet* pedig a *Hamlet*-et nézi? Azt hiszem, rátaláltam a magyarázatra: az efféle megfordítások azt sejtetik, hogy ha lehetséges, hogy egy képzelet alkotta mű szereplői olvasók, illetve nézők, akkor az is lehetséges, hogy mi, olvasók, illetve nézők merő fikciók vagyunk.³

² Immanuel KANT: *Az ítélelőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Budapest, Osiris – Gond-Cura Alapítvány, 2003, 17. § 147. o., kiemelés az eredetiben.

³ Jorge Luis BORGES: „A *Don Quijote* apró csodái”, in Uő: *Az örökkévalóság története*. Ford. Scholz László. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999, 234.o.

Csakis a fikció területének viszonylagos önállósága engedi meg és hozza létre ezeket a bonyolult fordulatokat, melyek során a valóságot és a fikciót elválasztó határvonal labirintussá vagy káprázattá válik.

A fantasztkum éppen a két területet elválasztó és összekötő határ bonyolultságának az egyik legszélsőséesebb formájaként jön létre.

Azt mondhatnánk, hogy *a fantasztkum akkor jön létre, amikor az egyik terület áthágja a határt, és behatol a másikba, hogy megzavarja, megtagadja, eltörölje vagy megsemmisítse azt* – persze csak akkor, ha a többi ide vonatkozó elmélet tükrében mindig visszatérünk ugyanerre a meghatározásra.

Talán Roger Caillois gondolkodott legkitartóbban a fantasztkum mibenlétéről. Számára a fantasztkum lényegi közege a jelenés. A fantasztkum „egy botrány, hasadás, a való világban szokatlan, szinte elviselhetetlen betörés kifejeződése”.⁴

Úgy véljem, Caillois ráérezett a fantasztkum szövegszerű okára, létezésének szükségességére korunk racionalista bizonyosságokkal teli társadalmában. Louis Vax is erről beszél, amikor azt mondja, hogy „a fantasztkum a józan ész botrányából táplálkozik”.⁵ Ez a felháborodás az ismeretlen betöréséhez kapcsolódó bizonytalansághoz és veszélyhez kötődik: „A fantasztkum művészetének képzelt rettegést kell bevezetnie a valós világba.”⁶ Később a szerző megjegyzi: „Szigorúan véve a fantasztkumban egy természetfölötti elemnek kell betörnie a józan észnek alávetett világba.”⁷ Megfigyelhető, hogy Caillois és Vax gondolatai alapjaikban megegyeznek – és a mi gondolatmenetünkhez is kiindulópontot nyújtanak.

A fantasztkumhoz kapcsolódó legelterjedtebb tételeket talán Tzvetan Todorov szolgáltatja – ő alapvetően Caillois és Vax tételei alapján, Freud „kísérteties”-ről szóló gondolataira támaszkodva próbálja létrehozni a fantasztkus alkotás „modelljét”.

Mint tudjuk, minden szemiológiai gondolatmenet célja egy zárt szöveganyagból levezethető modell felállítása, amely indokolhat egy nyitott szöveganyagot és/vagy a vizsgált jelenség megnyilvánulásait – ha úgy tetszik, a végtelenségig. Eszerint Propp funkciói alkotnák a csodás elbeszélés – a mese – „modelljét”, Lévi-Strauss mátrixai pedig, amelyek olyan univerzálék alapján formálódnak, mint a vérfertőzés tiltása, a mítosz „modelljét”. Van Dijk például különböző elbeszélői szerkezetek modelljének létrehozásáról beszélt:

⁴ Roger CAILLOIS: „Del cuento de hadas a la Ciencia Ficción”, in Uő: *Imágenes, imágenes*, Barcelona, Edhasa, 1970, 11. o.

⁵ Louis VAX: *Arte y literatura fantástica*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, 29. o.

⁶ Uo., 6. o.

⁷ Uo., 11. o. Egy későbbi könyvében Vax pontosítja a fantasztkum létének okát: „A fantasztkum úgy különös, ahogy a falevél zöld. Ez nem felvetés, ez axióma.” in Louis VAX: *Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., 1979, 30. o.

Az elbeszélői szerkezetek elméletének létrehozásához nem elég alapul venni egy akár-milyen tág szöveganyagot, hogy elkülönítsük a bennük megjelenő szabályosságokat. Az elemzés egységei ugyanis nem közvetlen adatok, hanem feltevésekből kiinduló szerkezetek, melyeket elméleti célból határoztak meg. Igazából nem valódi történeteket írnak le, hanem racionális alapon, vagyis elmagyarázva építik fel újra a történetek alapjául szolgáló elvont rendszert.⁸

Propp *A mese morfológiája* (1928) című műve után megnyílik az elbeszélés műfajának értelmezési tere: Lévi-Strauss az elbeszélés és a mítosz közelségéről gondolkodik; Claude Bremond felveti az elbeszélésekben előforduló elemek általános kombinációját; Greimas beemeli az „aktáns” fogalmát; a különbségeken túl, mind az orosz gondolkodó által felvetett formai keretektől indulnak ki.

Vizsgálatunk tárgyával kapcsolatban Todorovnak talán az az érdeme, hogy megpróbált eljutni a fantasztiikum végtelenségének és változatosságának „modelljéhez” – ahogy Barthes mondaná –, vagy „a kategóriák elvont rendszeréhez” – ahogy van Dijk fogalmazna, kétségkívül Hjelmslev nyomán.

Todorov különbséget tesz a „különös”, a „fantasztiikus” és a „csodás” között – a három lehetőség közti eltérést az olvasó kételyében találja meg: „A fantasztiikum tehát csak a természeti törvényeket ismerő ember habozása egy természetfölöttinek tűnő esemény láttán”,⁹ vagy később: „Különös jelenséggel állunk szemben, amelyet kétféleképpen, természetes vagy természetfölötti okokkal magyarázhatunk. A kettő közötti habozás lehetősége teremti meg a fantasztiikus hatást.”¹⁰ A Todorov szerint mindig tűnékeny „fantasztiikus műfaj” ily módon a „különös” és a „csodás” határán található; mikor a természetfelettinek ható történetek végül észszerű magyarázatot kapnak, akkor a különössel van dolgunk. „A csodás esetében – jegyzi meg Todorov – a természetfölötti események nem váltanak ki semmiféle különleges reakciót sem a szereplőkből, sem a feltételezett olvasókból.”¹¹

Ez a három kifejezőmódot elhatároló modell – „különös”, „fantasztiikus”, „csodás” – valóban alapvető hozzájárulás a természetfölöttiről szóló hatalmas terjedelmű irodalom osztályozásához és világosabbá tételéhez; ennek ellenére úgy gondoljuk: azzal, hogy az elhatárolás elvét nem szövegszerű okokra, hanem egy szövegen kívüli elemre, az olvasó kételkedésére alapozza – még ha implicit olvasóról van is szó –, a modell

⁸ Taun A. VAN DIJK: „Gramáticas textuales y estructuras narrativas”, in Claude CHABROL et alii (szerk.): *Semiótica narrativa y textual*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1978, 20. o.

⁹ Tzvetan TODOROV: *Bevezetés a fantasztiikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó, 2002, 25. o.

¹⁰ Uo.

¹¹ Uo., 49. o.

megtörik. Todorov elméletének törése nem alaptalan: a modell kiindulásául szolgáló elméleti előfeltevés indokolja.

Valójában ez az elmélet a bevallottnál többet köszönhet Sigmund Freud 1919-es esszéjének, „A kísérteties”-nek (*Unheimlich*). Az *Unheimlichet* – mely közel áll a rémisztő, aggasztó, hajmeresztő, gyanús, baljós, gyászos, nyugtalanító, fantasztikus, démoni... jelzőkhöz – egy elfojtott dolog előtörése okozza, melynek jelenléte egyben a veszély és a rossz szándék jelenlétét is feltételezi. Freudnál a kísértetiesség kifejeződése a Gonosz kifejeződéséhez kapcsolódik – ez pedig alapvető fontosságúnak hat. Freud különbséget tesz: a „tündérmesék” kísértetiességében nincs helye a Gonosznak, a kísértetiesség által megtestesített aggodalomnak. „A mesék nyíltan a gondolatok és vágyak mindenhatóságának animisztikus álláspontjára helyezkednek, [...]”¹².

Szeretnénk kiemelni az esszé Freud által követett általános módszertani eljárását: a kísértetiesség általános meghatározásából indul ki, melyben számításba veszi a határ fogalmát,¹³ majd megpróbálja jellemezni a kísértetiesség esztétikai elemeit Hoffmann *A homokember* című művének kritikai olvasatán keresztül. Alapvetően három elemről lenne szó: a kísértetiesség mint a Gonosz megjelenése, mint a határ áthágása és mint az alteregó megjelenése. Esszéje következő szakaszában Freud – az első részt illusztráló jellegű előfeltevésként figyelembe véve – kiemeli a kísértetiesség klinikai sajátosságait: az elfojtottság jellegzetes képét és a pszichoanalízis alanyában lévő bizonytalanságot.

Freud tehát Hoffmann elbeszéléséből indul ki, hogy aztán kifejtse a vakság és a kasztrációs komplexus kapcsolatát a pszichoanalízis alanyában. Az elbeszélés Freud számára a Hoffmannnál meglévő komplexus tünete, ami „számos neurotikus eset” illusztrációjaként szolgál. Fontos kiemelni, hogy Freud tudatában van annak, hogy a kísértetiesség esztétikai színrevitele különbözik az élet kísértetiességétől, és ezt nyíltan ki is mondja:

Az irodalomban, a fantáziában, a költészetben megnyilvánuló kísérteties megkülönböztetett figyelmet érdemel. Ez tartalmilag sokkal gazdagabb a megélt kísértetiesnél, annak egészét olyan részleteiben is felöleli, ami a megélés során nem fordul elő [...] a költészetben nem minden kísérteties, aminek annak kellene lennie, ha a valós életben történt volna meg, és a költészetnek bőségesen adódik más lehetősége arra, hogy a valós életnél bőségebb kísérteties hatást érjen el.¹⁴

¹² Sigmund FREUD: „A kísérteties”, ford. Bókay Antal és Erős Ferenc, in BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Budapest, Filum Kiadó, 1998, 77. o.

¹³ „Gyakran és könnyen kísérteties lehet az, ha a valóság és a fantázia közötti határok elmosódnak, ha valamivel, amit eddig fantasztikusnak tartottunk ténylegesen szemben találjuk magunkat, ha egy szimbólum egy szimbolizált teljes jelentés- és hatáskörét átveszi, stb.” (FREUD, id. mű, 76. o.).

¹⁴ FREUD, id. mű, 79. o.

Freud esszéje tehát túllép az esztétikai elemzésen, hogy más síkon helyezkedjék el: a klinikai síkon. Todorov mintha nem venné számításba Freud elemzésének két fázisát, és az esztétikai, illetve a klinikai analízis közötti ismeretelméleti különbségtételt megkerülve elmélete kidolgozásában egyetlen tömbnek veszi a két fázist.

Az elmélet általunk jelzett „törése” szerintünk ebből az ismeretelméleti következtetlenségből származik, és az elméleti eltérés két következménye hozza létre: az első az, hogy a fantasztiikum az olvasó bizonytalanságában jön létre – a „bizonytalanság” Freudnál, illetve az általa követett Jentschnél nem esztétikai, hanem klinikai síkon helyezkedett el. Ez a következtetés kihat a szöveg jelentéseire, mivel a szövegen kívülre helyezi azokat, így megfelelkezik a Dufrenne által kifejtett szövegigazság fogalmáról: „Érezni annyi, mint megtapasztalni egy érzést, nem olyan, mint létem egy állapota, hanem mint a tárgy sajátossága.”¹⁵ A Todorovnál az előbbi folyományaként felmerülő második következtetés a vele kortárs fantasztiikum lehetetlenségére utal:

[A] pszichoanalízis felváltotta (és ezáltal feleslegessé tette) a fantasztiikus irodalmat. Ma már nem kell az ördöghöz folyamodnunk, hogy túlzó szexuális vágyakról beszélhessünk, s a vámpírokra sincs szükség ahhoz, hogy a holttestek iránti vonzódásra utaljunk: a pszichoanalízis, illetve a belőle közvetlenül vagy közvetve ihletet merítő irodalom álcázás nélkül tárgyalja mindezt. A fantasztiikus irodalom témái az utóbbi ötven évben szó szerinti pszichológiai vizsgálódások tárgyai lettek.¹⁶

E következtetés naivitása és hamissága már akkor is világossá válik, ha áttekintjük a kortárs nyugati világ fantasztiikumtermését. Mivel Todorov elmélete a fantasztiikum létrejöttét szövegen kívüli okból származtatja, mintha nem venné észre, hogy a fantasztiikum létrejötté – még mielőtt a szövegen kívüli lehetőségeknek megfelelné – egyelőnyegű az elbeszélő aktussal; sem azt, hogy a fantasztiikum a szövegképzés egyik meghatározó formája.

¹⁵ Michel DUFRENNE: *Phenomenologie de l'expérience esthétique*, II. kötet, Paris, P.U.F., 1953, 544. o. Nem olyan régen Sore Alexandrescu kritizálta Todorovnak azt a felvetését, miszerint a fantasztiikum létrejötté a szövegen kívül történik, majd újrafogalmazási kísérletében megjegyezte, hogy a fantasztiikum az esedékes szöveg szintjén jelenik meg, ld. Sore ALEXANDRESCU: „El discurso extraño”, in CHABROL, id. mű.

¹⁶ TODOROV, id. mű, 138. o. Todorov elméletének találó megjegyzései és tévedései egyaránt nagy befolyást gyakoroltak a későbbi indítványokra. Így például Jacqueline Held végletesen relativizálja a fantasztiikum létrejöttét: „Nagyon érdekes [...] megjegyezni, hogy a fantasztiikum értékelése korok és országok szerint változik, így például a francia »színtiszta fantasztiikumnak« érzi azt, ami valójában csak az övétől eltérő szokásokból, élet és gondolkodásmódból ered”. Jacqueline HELD: *Los niños y la literatura fantástica*, Buenos Aires, Paidós, 1981, 29. o.

A mi fantasztikumfelfogásunk (az egyik területnek – a fikciónak vagy valamelyik lehetséges megfelelőjének – betörése a másikba – a valóságba vagy valamelyik lehetséges megfelelőjébe –, hogy megzavarja, eltörölje vagy megsemmisítse azt) igyekszik magába foglalni egyrészt Caillois és Vax alapelveit, másrészt Freud alapvető szövegének eredményeit is, hogy aztán világossá tegyük a fantasztikus történet alkotóelvét az elbeszélésben.

Szükséges az így értelmezett fantasztikum néhány vonását pontosan megfogalmazni:

- A) A narratíva létrejötté feltételezi, hogy két közeg – a fikció és a valóság vagy ezek megfelelői: az álom és a virrasztás, az alteregó és az én stb. –, illetve az őket elválasztó–összekötő határ lép működésbe; a fantasztikum létrejöttéhez ennek a határnak az áthágása szükséges.
- B) A fantasztikum által megkérdőjelezett „valóság” általában azt a fogalmat jelöli, amely a reneszánsztól fogva kezd kialakulni, és amelynek alapvető vonása a tér, az idő és az okozatiság észszerű mivolta.
- C) A fantasztikum létrejötté feltételezi a „Gonosz” színre állítását – a szónak inkább funkcionális, mint etikai értelmében.
- D) A fantasztikum hajlamos „lefokozódni”, amint helyreáll az áthágott határ. Ez a lefokozás – mely Todorov különösségfogalmához hasonlít – konkrét lefokozó elemeken keresztül történik: ezek a racionalizmus – melyből a detektívregény és a sci-fi ered –, „a tévedések kiderülése”, vagy a költői és az allegorikus értelmezési szint kikristályosodása.
- E) Az elválasztó–összekötő határ állandó megléte lehetetlenné teszi a fantasztikumot, és létrehozza azt, amit Freud és Todorov nyomán csodálatosnak nevezünk.

Ez a „modell” megmagyarázná a fantasztikus kifejezésmód létrejöttét és fejlődését a romantikától kezdve. Ahogy már utaltunk rá, az ókorban is lehet fantasztikus elemeket találni egy-egy elbeszélésben; azonban a fantasztikum csak a romantikától kezdve kristályosodik esztétikává. Kezdetei a német fantasztikus irodalom nagy ciklusában (az első szakaszban Schlegel, Novalis, Tieck, a másodikban Achim von Arnim, Chamisso és Storm, de főleg a német fantasztikus elbeszélés-irodalom legnagyobb életművében, E. T. A. Hoffmann-nál); az angol új-gótikus fejlődésében (például Mary E. Shelley és Byron életművében); a francia irodalomban fellelhető példáiban (Charles Nodier, Gérard de Nerval, Merimée és Guy de Maupassant alkotásaiban) és végül latin-amerikai megjelenésében (ahol Leopoldo Lugones és Rubén Darío a két nagy kezdeményező)¹⁷ megfelelne a javasolt modellnek. Ebből a nézőpontból ugyanúgy magyarázható lenne a jelen század fantasztikus irodalmi termése is.

¹⁷ Óscar Hahn tétele szerint a latin-amerikai fantasztikus elbeszélés a romantika második generációval indul újtárra; és csakugyan, az egyik legrégebbi ismert fantasztikus elbeszélés a *Gaspar Blodin* (1858) az ecuadori Juan Montalvo (1832–1889) tollából – ebben a vámpírmotívum jelenik meg. Azonban úgy

Amikor a fantasztiikum nem fokozódik le, hanem megmarad a szöveganyag elemeként, akkor tarthatatlanná válik, és rémületté, gúnná vagy abszurdá oldódik; más részről a fantasztiikum megjelenik és meg is marad a paródia beszédmódjának egyik jegyeként.

A rémület, a nevetés és az abszurd

*Az értelem küzd azért, hogy kapcsolatot, ok-okozati összefüggést teremtsen,
és amikor ez nem sikerül, egy pillanatra szinte megbénul.*

Edgar Allan Poe

A történetben tartósan megjelenő fantasztiikus eseményhez kétféleképpen lehet viszonyulni: megdöbbenünk, majd a döbbenet rémületbe vagy nevetésbe fordul; vagy pedig nincs megdöbbenés – ez pedig az abszurdot állítja színre.

A fantasztiikus irodalomban a rémület és az abszurd a „Gonosz” felzaklató, végzetesen megsemmisítő jelenlétében valósul meg.¹⁸

A rémület irodalmának, a horrorirodalomnak jeles előfutára a gótikus regény, egyik csúcsa pedig Lovecraft Cthulhu-mítosza; a műfaj erotikus-sátáni oldalát Bram Stoker fedezte fel a Drakulában, [latin-amerikai – *A ford.*] földrészünkön pedig nagyszerű folytatásra talált Ernesto Sábatonál, a vakok rémületes világában.

A rémületet, akár csak az orgazmust, lehetetlen fenntartani megjelenésének pillanata után: ha megmarad, akkor belépünk az őt elszenvető vagy élvező alany örületébe vagy megsemmisülésébe. Ezért a rémület mellett mindig ott a nevetés is, mint a fenn-tarthatatlan határ felszabadítója. A rémület és a nevetés találkozásának egyik formája

gondolom, Rubén Darío az, aki kiterjedt szöveganyagában először áll elő önálló fantasztiikus univerzummal, életművének esztétikai elveihez igazítva azt, ld. Rubén DARÍO: *Cuentos fantásticos* [Fanasztiikus elbeszélések] (1893–1915), Madrid, Alianza, 1970. Darío elbeszélései a fantasztiikus elbeszélés spektrumán helyezkednek el: megjelennek a csodák („Cuento de Nochebuena” [Szentesti történet]); miniatűr emberek jönnek létre, és előkerül a vámpírmotívum („Thanatopia”); az álom rémségként jelenik meg („La pesadilla de Honorio” [Honorio rémálma]), a szereplő növekedése megakad („El caso de la señorita Amelia” [Amelia kisasszony esete]); a tudomány a gonosz kifejeződése („Verónica”); előkerül az alteregó („El salomón negro” [A fekete bölcse]); a fikció valósággá válik („Q. D.”); a jelenések („La larva” [A kísértet]) és a természetfölöttivel való találkozás is megjelenik a „Las fuerzas extrañas”-ban [Különös erők] (1906) [A „Las fuerzas extrañas” valójában Leopoldo Lugones elbeszélése – *A ford.*] (a *Cuentos fantásticos* című, tizenkét [sic!], valójában tíz – *A ford.*] fantasztiikus elbeszélést és egy kozmogóniai esszét tartalmazó kötetben). Lugones Daríóval együtt a kezdetekkor megszilárdítja a latin-amerikai fantasztiikus irodalmat, amely ebben a században többi [latin-amerikai – *A ford.*] országunkra is kiterjedt.

¹⁸ A „Gonosz” kétségkívül a másság egyik esztétikai kifejezőmódja, egyik első hatása pedig a rémület.

az álarc. Érdekes lenne összeállítani az álarc jelenlétének történetét a nyugati irodalomban. A latin-amerikai irodalomban az álarc jelenléte José Lezama Lima 1968-as, barokk írásmódú *Paradisójában* [Paradicsom] figyelhető meg – egy költői rendszer transzcendentális értelméhez igazítva –, illetve Severo Sarduynál a *Cobra* (1974) és a *Maytreya* (1976) című műben – az esztétikai kettősség retorikai kifejezéseként – mégpedig leginkább a transzvesztita alany álarcán keresztül.

Narkisszosz mítosza és az álarc karneváli megjelenése – egyazon szenvedély végső kiegészítőjeként – kifejezi a kettősségnek azt az elvét, amely a nyugati esztétikumban lényegesnek tűnik.

Ha a Narkisszosz-mítosz mélységesen kifejezi a nyugati művészi megnyilatkozást, a művészetnek a világgal szemben felvetett kettősségi elvét, akkor a karneváli elemek – a nevetés, a paródia, a látványosság és mindenekelőtt az álarc – is ugyanezt a kettősséget fejezik ki ünnepi formában, felfedve ezzel a művészet egyik mélyrétegét: a játékot és a játékos megnyilatkozást, az alanyt mint *Homo ludens* – hogy Huizinga könyvének híres kifejezésével éljünk –, ahol a játék és a művészet közti kapcsolat felszínre kerül. Sokatmondó, hogy a venezuelai elbeszélő irodalomban például Guillermo Meneses két alapvető regényét – *El falso cuaderno de Narciso Espejo* [Tükör Nárcisz hamis füzet] (1952) és *La misa de Arlequín* [Harlekin miséje] (1962) – tekintjük a kortárs venezuelai irodalom megalapozásának. A műveket épp ennek a kettősségnek két imént említett formája tartja fenn: elsőként Narkisszosz mítosza, másodszor Harlekin karneváli megjelenése.

Az álarcot talán a karneváli kettősség legegységesebb kifejeződésének tekinthetjük. Köztudott, milyen mitikus vagy teológiai jelentősége volt az álarcnak a különböző kultúrákban. A görögök számára például – ahogy azt Lezama Lima is helyesen jegyezte meg –, a halhatatlanságot fejezte ki, az aztékok számára pedig az istenek arcát fedte. Egy jelentés azonban az összes kultúrában megfigyelhető: az álarc egyfajta szörnyszerűség kifejezője, amely egyszerre kelt rémületet és nevetet meg. Ez az álarcnak az a jelentése, amelyre a karneváli kifejezésmód rávilágít, és a művészet is ezt a jelentést teszi magáévá.

A nevetés tehát nem más, mint a horror zárt világába betekintést nyitó ajtó.

Az abszurd viszont gyakran olyankor jön létre, amikor a fantasztikus esemény betörése után nem következik be a – Poe által elvárt – kísérlet az ok-okozati kapcsolat megteremtésére, hanem – mivel a meglepetés egyértelműen hiányzik a szövegből – az eseményt a következmények szempontjából vesszük, és a betüremkedő, különös eseményt megpróbáljuk hozzáigazítani a kontextushoz, amely viszont állhatatosan visszautasítja azt.

Azt lehet mondani, hogy a nyugati irodalomban három szöveg alkotja az abszurdum által fenntartott fantasztikumot: *Az orr* (1835) Gogoltól (1809–1852); *A krokodilus* (1865) Dosztojevskijtől (1821–1881), és *Az átváltozás* (1912) Franz Kafkától (1883–1924).

A latin-amerikai irodalomban Juan José Arreola „A váltóőr” című 1952-es, és Julio Cortázar „Az elfoglalt ház” című 1951-es elbeszélése tárja fel az abszurdumot mint a fantasztiikum lehetőségét.

Az abszurdból – a réműlethez hasonlóan – a nevetés is kiutat jelenthet. Az abszurd és a rettegés ugyanannak a beszédmódnak a láncolata, amely néha ráolvasás- vagy védekezés-jelleggel átszakítja a legkarcsúbb húrt: a humort.

A latin-amerikai irodalomban Juan José Arreola (*Confabulario* [Beszélgetősdí], Mexikó, Joaquín Mortiz, 1971) és Augusto Monterroso (*La oveja negra y demás fábulas* [A fekete bárány és más fabulák], Barcelona, Seix-Barral, 1981) számos szövege kutatja az abszurd humorisztikus lehetőségeit. Arreola például az „En verdad os digo”-ba [Bizony mondom nektek] úgy vezeti be az abszurd humort, hogy a bibliai „Könnyebb a tevének átmenni a tű fokán, mint a gazdagnak bejutni az Isten országába” szó szerinti lehetőségeit kutatja – ugyanúgy, ahogy az abszurdot fedezi fel csak úgy önmagában a mexikói elbeszélések gyöngyében, „A váltóőr”-ben. Arpad Niklaus kísérlete a bibliai mondatban csak némán megbúvó abszurdum mulatságos felfedése: megpróbálja áttuszkolni a szerencsétlen teve elektronkötegeit a közömbös tű hegyén, hogy ekképpen – az abszurd engesztelhetetlen logikájával – feloldja a gazdagok mennybejutására vonatkozó tilalmat.

Monterroso nyúlfarknyi szövegei gyakran hasonló értelmetlenségek felfedezését tűzik ki célul (például a „La fe y las montañas” [A hit és a hegyek]), vagy más esetekben (például a „La tortuga y Aquiles” [A teknős és Akhilleusz], illetve a „La cucaracha soñadora” [Az álmodozó csótány]) az abszurd mások – az idézett esetekben természetesen Borges és Kafka – által már felfedezett logikájának humoros magyarázatát.

Amennyiben – ahogy Lezama mondaná – „a játékosság agónia”, mi azt mondhatnánk, hogy a komikum nem más, mint tragikum: minden igazi humorosság réműletet vagy abszurdumot rejt magában – ez a kettő pedig, hogy visszatartson az örület megkerülhetetlen szakadékától, egyetlen és becsapós, utolsó reménysugárként mindig kegyetlen arca legjóindulatúbb vonását mutatja: a nevetést.

Meg kell különböztetni a nevetés két vonulatát: lehet egy réműletes vagy abszurd beszédmódból kivezető út, vagy egy egészeben ünnepeként megfogalmazódó beszédmód, a humoron keresztül történő állandó mítoszrombolás, azaz parodisztikus beszédmód.

A paródia

A középkori paródiaszerzők szemében minden nevetséges; számukra a nevetés ugyanolyan egyetemes, mint a komolyság: tárgy a világ, a történelem, a társadalom, a világfelfogás egésze. Igazság ez a világegészről. A világegész ünnepi oldala, a világ második – játékban és nevetésben kifejeződő – tükörképe.

Mihail Bahtyin

Ha jellemzi valami a Rabelais-nél, Cervantesnél és Sterne-nél kezdődő és mostanáig folytatódó modern elbeszélést, akkor az a parodisztikus jelleg. Azt mondhatnánk, hogy a paródia az a beszédmód, mely a legjobban jeleníti meg a másságot, hiszen végső értelme az – ahogy Bahtyin is bizonyította –, hogy felfedje a világ kettősségét: a komolyság törvényével szemben a nevetést, az arccal szemben az álarcot.

Mihail Bahtyin a regény népi eredetéről szóló monumentális könyvében¹⁹ a groteszk és a karneváliság kifejezőmódját vizsgálja mint a középkorban és a reneszánsz során a népi kultúra által létrehozott kettősséget a világ és az emberi élet felfogásában, mely aztán François Rabelais elbeszélői munkásságában ölt testet. Bahtyin szerint a karnevál a maga összes komikus aktusával és rítusával nagyon fontos helyet foglalt el a középkori ember életében, és „mintegy *második világgá és második léletté* állt [...] össze a hivatalos világ mögött, s ennek többé-kevésbé minden középkori ember részese volt, bizonyos ideig valamennyien benne éltek.”²⁰ Ez az ünnepi kettősség Rabelais-től fogva az elbeszélés egyik visszatérő kifejezésformája.

A nyugati irodalomban az első parodizált elem a hős, és ezen a – Rabelais-nél, Cervantesnél és Sterne-nél is megjelenő – paródián keresztül alakul majd ki a modern beszédmód.

A XV. századig – a Nyugat történelmében szokás szerint középkornak nevezett időkben (melyet *grosso modo* úgy definiálhatunk, hogy a valóságot a hasonlóság és az analógia függvényében értelmezte: az emberi világ csak az isteni értelmében volt magyarázható, vagyis a „valóság” olyan abszolútum volt, melyet csak a dogmatikán keresztül lehetett megérteni) – az egyik nagy kialakult mítosz a tündérmesék és eposzok győzedelmes hőse volt. Ez a mítosz – mely olyan gazdag és merev világokat hozott létre, mint Artúr és a Kerekasztal lovagjainak mondanakora Nagy-Britanniában, vagy az Amadís Spanyolországban – a beavatásmítosz sémáját eleveníti fel: „elválás–beavatás–visszatérés” során a Hőst kalandra hívják, és úgy dönt, belép egy veszélyekkel

¹⁹ Mihail BAHTYIN: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1982.

²⁰ Uo., 10. o.

teli világba, ahol varázslatos segítőktől támogatva természetfeletti csodákkal és mérhetetlen erővel száll szembe, majd döntő győzelmeket arat, ezáltal teljes megbecsülést érdemel, így a Hős végül dicsőséggel elteleve tér vissza. Az eposz mitikus Hőse – és tündérmesei változata – vagy győzedelmes, vagy pedig nem is Hős.

A XV. századtól kezdve a XVI. századon át, egészen a XVII. század feléig nagy változás megy végbe a nyugati ismeretekben: Kopernikusz felfedi a Föld és a kozmosz valódi viszonyát, Kolumbusz felfedezése porrá zúzza a világról alkotott dogmatikus térfelfogást; Erasmus és Luther pedig zárójelbe teszi a dogma abszolútumát, elindítva ezzel a reformációt. Mint ismeretes, ezt az ismereti változást Nyugaton újkornak vagy reneszánsznak nevezik, és egyik jellegzetessége éppen az, hogy megkérdőjelezi a „valóságot” mint abszolútumot. Ez a változás megtöri a dogmákat és az addigi világfelfogást, a bizonyosságokat és a mítoszokat. Az egyik ilyen megtört mítosz éppen a győzedelmes Hőse.

Mikor a hős már nem dicsőséges, komikussá és/vagy tragikussá válik. A reneszánszban megszülető „modern” hős – a mitikus hőstől megkülönböztetendő, nevezük „regényhősnek” – parodisztikus, de az esetek többségében tragikus véget ér. Már Mihail Bahtyin is kimutatta, hogyan tételezi a paródia a „világ kettősségének” színrevitelét. Ennek a „kettősségnek” a tudata abban a pillanatban hódítja meg az irodalmat, amikor a paródiát esztétikai elemként vezeti be, és feltételezi az irodalom öntudatának megjelenítését, amely magában foglalja a „saját” valóságának és a világ „valóságának” arányairól szóló tudást. Ez a tény világossá teszi majd az irodalom reneszánsztól kezdődően meglévő alapvető mozgatóját is: a „valóság” megkérdőjelezését.

Talán azt lehetne mondani, hogy a modern irodalom – mely a reneszánszsal kezdődik, „esztétikája” pedig először a romantikában, majd a szimbolizmusban kristályosodik ki, és napjaink irodalmi alkotásaival is őrzi folytonosságát – akkor születik meg, amikor az irodalmi aktus tudatosítja magában a megjelenített kettősséget (például a fikció „valóságát” a világ „valóságával” szemben) mint megalkotásának bonyolultságát és indítóokát. Ez a megjelenítés jelenti az így jellemezhető irodalmi aktus első vizsgálatát, mely magára az irodalmi történetre irányul, hogy ezen keresztül a világot kutató nyomozásként is tételjeze.

Azt mondhatnánk, hogy a parodisztikus és/vagy tragikus hős, a regényhős kialakulása három alapvető pillanathoz köthető a XVII-től a XVIII. századig: az első François Rabelais műve, a *Gargantua és Pantagruel* közzététele (1532), a második Miguel de Cervantesé, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha* (1605–1615), végül a *Tristram Shandy* (1760–1780) Laurence Sterne-től. Ez a három mű alakította ki a modern hős lehetséges univerzumát, és ki lehet mondani, hogy nincs olyan későbbi regényhős, melynek kalandjai ne a fenti művek által megnyitott univerzumba íródnának bele.

a) Az altestiség

Atyja, Gargantua választotta számára a Pantagruel nevet, mert ilyen napon született a világra. Ugyanis a panta görögül „mindent”, „valamennyit” jelent, a gruel szónak mór nyelven „szomjas” a jelentése. Így akarta megörökíteni, hogy születése pillanatában mindenkinek szikkadozott a torka. Egyúttal prófétai erővel tapintott reá, hogy fiacskája majdan a borra szomjúhozók uralkodója és fejedelme lésszen. Mindez ebben az órában más előjelekből is nyilvánvalóvá vált. Mert miközben a bábaasszonyok segítő kezüket tartva készen, Badebek asszony ágya körül várakoztak, annak hasából mindenekelőtt hatvannyolc öszvérhajcsár lépett elő, egy-egy sóval megrakott öszvért vezetve száron. Ezután sonkával és füstölt nyelvvel terhelt kilenc dromedár következett, majd számszerint hét, szózott angolnával rakott teve. Végül huszonöt saroglya zárta a menetet, póréhagymával, disznóhússal, hurkával, szalonnával, továbbá zöldpaprikával és fokhagymával dosztig megrakva.
Pantagruel²¹

François Rabelais *Gargantua és Pantagruel*jának 1530-as kiadásától kezdve alapvető esemény megy végbe a Nyugat irodalmában: a mitikus Hős alakja – akinek győzedelmes működése legyőzött veszélyek, megmentett hölgyek, elhódított királyságok és kincsek láncolatává tette a világot – megkérdőjeleződik, mégpedig a nyelvezet legvégtetesebben maró eszköze, az ironia által. Rabelais paródiája a nevetés eszközével zúzza porrá a középkor legmagasztosabb hivatását: a tanítást, mely az allegorizálás folyamán át az erkölcsi tanulság keskeny ösvényén haladt.

Ha valami megkérdőjelezi a paródiát, az viszonyítási pontok problémája. Arra a lehetséges kérdésre, hogy mire hivatkozik az irodalom, a középkor azt a választ adhatta, hogy a világról szóló tanításra, az erkölcsről szóló példázatra. A rabelais-i paródiával ez a bizonyosság összeroppan. A parodisztikus beszédmód igyekszik szétmarni és megbélyegezni az irodalmi történésnek ezt az elsődleges tartalmi indokát, hogy olyan tartalmat engedjen be a helyére, amely nem terjed ki az irodalmi nyelvezet határain kívülre, hanem azokon belül, a nyelvezet sűrűjében hajt ki.

Az ábrázoló irodalom első vonatkoztatási pontja kétségkívül a Hős alakja. Amint a paródia esztétikai elemként kerül be a regény beszédmódjába, Rabelais leleplezi a „Hős” határait és nagyságát. Gargantua és Pantagruel ugyanis olyan hősök, akik győzedelmes pályát futnak végig, ám pályájukat a paródia tartja fenn.

²¹ François RABELAIS: *Pantagruel*, ford. Faludy György, Szeged, JATE, 1989–1993, 1. kötet, 20–21. o.

Rabelais regénye a paródiát alapvetően a beszédmód jelentéstartalmának két eljárásán, a túlzáson és az altestiségen keresztül jeleníti meg.

A paródia irányában túlzó beszédmód Rabelais első hozzájárulása az irodalmi alkotás középkorától elszakadó, újkori formák felé induló felfogásához. A túlzás középontját Gargantua és Pantagruel óriási termete adja: az első felnagyítás a testé; ez a túlzás új értelmet vezet be a szövegbe, a groteszket, amely a regény paródia-jellegének másik nagy mozgatójához, az altestiséghez igazodik. Talán azt lehetne mondani, hogy a groteszk irodalmi ábrázolása „realista” kifejezőmódot tételez fel, mely a túlzáson keresztül eljut egészen önmaga határáig, és így egészen a fantasztkumig. Nézzünk meg egy példát – melyben emberkéek parodisztikus megteremtéséről van szó –, amely világossá teszi a két említett elem kapcsolatát:

De a durrantás, mely kivisszhangzott belőle [Pantagruelből], kilenc mérföld körzetben reszkette meg a vidéket. A testéből előkerült megromlott levegőből ötvenháromezer töpörödött és rusnya manóka ugrott elő; ötvenháromezer és egygel sem kevesebb! A nyomát követő, csendesebb utófigból ugyanennyi nősténytörpe bújt elő, ráncosképű parányi némberek, amelyikeket hol erre, hol arra látni a világban. Nem nőnek, csak lefelé, a föld irányába [...].²²

Az altestiség nyelvezete által támogatott túlzás, ha eléri határait, a nevetséges fantasztkum megjelenítésévé válik. Azt mondhatnánk, hogy a jelentéseknek ez a paródia általános értelme által elfedett láncolata uralkodik Rabelais egész regényén. Ezeknek az elemeknek az egymásutánisága – paródia és fantasztkum, altestiség és groteszk, a felnagyítás mint a szöveg vonatkoztatási pontja – új regényírási formát indít el azzal, hogy az irodalmiságból mindaddig száműzött jelentéseket visz színre, melyek egészen a romantikáig nem nyernek kimondott megfogalmazást.

A XX. századi regény főként James Joyce *Ulysses*től (1916) kezdve, törekvéseinek egyik céljaként a groteszk test felfedezését jelöli meg. Ez a felfedezés – nagyon is kortárs a saját kutatásainknak és eltévelyedéseinknek – Rabelais művével kezdődik, a középkorral való végleges szakítás során. Ez a szakítás elválasztotta az irodalmi beszédmódot az „istenitől” – az arctól vagy az égtől –, és lehozta a testnyílások és a szenvedélyek poklába – a testbe, ahol az élet játszódik.

²² Uo., 152. o.

b) A hasonlatosság és a különbözőség

*Tegnap este jött haza Bartolomé Carrasco fia, aki Salamancában tanul,
s ott lett laureátus; amint odamentem hozzájuk, hogy köszöntsem, azt
mondta, könyvben is megírták már kegyelmed történetét, ezzel a címmel:
Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha; s azt állítja, hogy engem is
belekeverték, a tulajdon magam Sancho Panza néven meg Dulcinea del
Toboso kisasszonyt is, sok más dologgal együtt, ami velünk történt, s amiről
csak kettecskén tudunk. Ijedtemben keresztet hánytam, hogyan jött min-
dennek nyomára a históriás, aki firkálta.*

Sancho Panza
(*Don Quijote* II., 2. fejezet)²³

Ha a Don Quijote által bejárt lehetetlen hősi út mégis lehetséges, az csakis azért van, mert új utat nyit a Nyugat képzeletében: a modern regény útját. Don Quijote, ahogy parodisztikusan, nagy igyekezettel és fennköltségig emelkedő kitarással keresi a világban a hasonlóságot a Lovagi Törvénnyel (az első részben) vagy a saját igazságával (a másodikban), felfedezi, hogy amit végső soron keresett, és ami megnyitja a nagykaput a modernség előtt, az a különbözőség. Ez a spanyol utakon lezajló káprázatos kaland véglegesen elválasztja egymástól az örületet és a józan eszt, a fikciót és a valóságot, de csak azért, hogy a különbözőség megjelenítésével új kapcsolatokat, új nyelvezetet teremtsen, a két terület között új ösvényeket hozzon létre – a leválasztott terület (örület, fikció) pedig a másik rész világának (józan ész, valóság) újrafogalmazását, kivizsgálását és kitágítását tételezi fel. Amint Michel Foucault is megjegyezte:

A XVI. század végéig a hasonlóság fontos szerepet töltött be a nyugati kultúra tudásában. Nagyrészt a hasonlóság kormányozta a szövegek exegézisét és interpretációját: ez szervezte meg a szimbólumok játékát, és tette lehetővé a látható és láthatatlan dolgok megismerését, a hasonlóság irányította dolgok ábrázolásának művészetét [...] a föld megismételte az eget, az arcok tükröződtek a csillagokban.²⁴

Foucault számára a középkort a tudás hasonlatosság alapú szerveződése jellemzi, a XV–XVI. században kezdődő újkort pedig az önazonosság és a különbözőség összetettsége. Éppen a *Don Quijote* az a mű, amely jelzi a váltást az egyik látásmódról a másikra: ennek az elpáholt és fennkölt hősnek a hasonlóságok utáni parodisztikus

²³ Miguel de CERVANTES: *Don Quijote*, ford. Benyhe János, II. kötet, Budapest, Európa, 2005, 35. o.

²⁴ Michel FOUCAULT: *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Osiris Kiadó, 2000, 35. o.

kutatása nem más, mint a fikció és valóság különbözőségének, illetve a kettő között fennálló viszony bonyolultságának felfedése. Ahogy Foucault is megjegyzi:

A Don Quijote az első modern mű, mivel kegyetlen világossággal mutatja meg, amint az azonosságok és különbségek a végtelenségig játszadoznak a jelekkel és hasonlóságokkal. Mivel a nyelv itt szakítja meg régi kapcsolatát a dolgokkal, hogy eljusson ahhoz a magányos szuverenitáshoz, amelyből csiszolatlan valójában csupán irodalomként szabadul majd.²⁵

Don Quijote a mitikus hős paródiája (parodisztikus „cselekedetei” teszik őt „Búsképű Lovaggá”), de ez a végletekig vitt „cselekvés” – ahogy már mondtuk – fennköltté teszi a paródiát, és Don Quijote néhány pillanatra tényleg Kóbor Lovag (amikor hősies „cselekedetei” nyomán „Oroszlános Lovaggá” válik). Az új hős összetett felemelkedése (amely tagadja állapotát, de meg is erősíti azt) új közeget hoz létre: az irodalomét, melyben a fikción és az örületen át megjelenik a területükön kívül eső részekről szóló tudatosság, és azok az új távlatok, melyek megnyitják az utat a valóság vagy a józan ész felé. A regény parodisztikus módon két eszközön keresztül gerjeszti saját cselekvését. Egyrészt a szórákozáson keresztül: kofák, eladók és szolgálólányok a hős káprázó tekintetében lovagokká és hercegnőkké válnak, és magukra veszik azt a nevetéses hangnemet, amely lehetővé teszi, hogy Don Quijote beteljesítse örületét; ennek legszélsőségesebb pillanata a második részben a hercegi pár, akik még a tárgyi kellékeket is megadják ahhoz, hogy az örület megmutassa elhajlását és igazságát. A másik eszköz lehetővé teszi, hogy az örület előre haladjon abban a világban, amelynek csak a józanság felel meg: az első részben a pap meg a borbély, a másodikban pedig Sansón Carrasco lép be az örültség területére, hogy megmentse a jó Alonso Quijanót, de néhány pillanatra még ők is belevesznek az örület fennköltségébe.

A regény mesterien fejleszt ki egy olyan eszközt, melyben az örület ugyan nem veszti el az őt létrehozó területen kívüliséget, mégis képes megvalósulni a világban: ez a gonosz varázslók állítólagos jelenléte, akik az óriásokat malommá, a seregeket birkanyájá, Mambrín sisakját pedig például borbélytányérrá változtatják.

Hogy lehetséges, hogy immár ennyi ideje jársz velem, és nem tapasztaltad, hogy minden, ami a kóbor lovagokkal történik, agyémnek, örültségnek, balgatagságnak színét viseli, s minden egészen visszas? De nem azért, mintha valóban így volna, hanem mert körülöttünk szakadatlanul egész sereg varázsló űzi gonosz mesteriségét, minden tárgyat kényük-kedvük szerint átváltoztatnak és elfordítanak, s azzá alakítják, amivel nekünk

²⁵ Uo., 68. o.

javunkra vagy kárunkra szeretnének válni. Éppen azt, amit te borbélytányérnak tartasz, én a Mambrín sisakjának látom, más pedig megint másnak fogja mondani.²⁶

A kegyetlen valósággal történő ütközés nem rendíti meg a hős hasonlóságokra vonatkozó rögeszméjét, amely a nevetség és a paródia körébe utalja cselekvését, egyrészt az irodalomban megjelenő hasonlóság szüksége és hamissága által, másrészt a különbözőség kifejezésével: a fikció és/vagy az örület területen kívüliségével – ez az a másik terület, ahol egy másik valóság sarjadzik, és lehetővé válik az irodalom. Sancho zsenialitása lehetővé teszi, hogy a két terület összeolvadjon – a regény számos pillanatában –, és ami az egyik területen borbélytányér, a másikon pedig Mambrín sisakja, az a két területet elválasztó határon mozgó Sancho számára „tányérsisak”.

A parodizált hasonlóság tehát a *Don Quijoté*-ban életerős és világos következményként hozza létre a különbözőséget: a fikció valósága különbözik a világ valóságától. Az első részben a regény vonatkoztatási pontja kezdetben nem a világ, hanem a rajta kívül álló jelek univerzuma: a lovagregény. A második részben a jeleknek ez a rendszere belsővé válik: a *Don Quijote* (második részének) vonatkoztatási pontja maga a *Don Quijote* (első része). Innen sarjadzik Cervantes regényének modernsége, és annak központi értelme: a fikció valóság – de a világ valóságától eltér. Ez az esztétikai felvetés olyan végletekig jut el a regényben, hogy – Sansón Carrascóhoz hasonlóan – Miguel de Unamunót is megérintette a La Mancha-i lovag fennkölt örülete, és élete egy részét annak szentelte, hogy szenvedélyesen kommentálja ezt a „valóságot”, és még magát Cervantest is kiűzze belőle.

Az *elmés nemes Don Quijote de la Mancha* regényével az irodalom megszakítja függését a valósággal fennálló hasonlóságtól, és a világ valóságától eltérő valóságot sarjaszt ki magából, amelyet az nem elrendetésszerűen határoz meg, hanem összetetten és meglepő módon kapcsolódik hozzá. A *Don Quijotétól* kezdve a fikció különálló valóságként határozza meg magát, hogy a végtelenhez illő sűrűséggel gazdagítsa a világ kiterjedését.

²⁶ CERVANTES, id. mű, 307. o.

c) A digresszió

*E lelemény révén a maga nemében egyedülálló masinériával ajándékoztam meg művemet: két ellenlábas mozgást vezettem belé és hangoltam össze, melyeket eddig egybeférhetetlennek véltek.
Röviden: művem kitérő – ámde rátérő is egyszersmind.
Tristram Shandy*

Laurence Sterne (1713–1768) *Tristram Shandy*je (1759–1767) folytatja a *Gargantua és Pantagruel* és a *Don Quijote* hagyományát, hogy aztán szinte elméletként tételezze mindazt, ami már a két előbbi regényben is megjelenik, de anélkül, hogy ezt egyértelművé tenné: a digresszió a regényműfaj egyik alapvető esztétikai eleme – ez különbözteti majd meg a többi műfajtól, ez teszi lehetővé, hogy magában foglalja az összeset, és ez adja életető erejét.

A regényműfaj sajátosságait nem vizsgáló kritika például hosszú ideig csak hízlalásként, kisiklásként, a regény egészének hibájaként tekintett az oktan kíváncsíról szóló elbeszélésre a *Don Quijote*-ban. A *Tristram Shandy* megjelenésével kimondottan megfogalmazódik, hogyan válik a digresszió, az elbeszélés kisiklása az újkori regény meghatározó elemévé – ez az a szövegalkotó mechanizmus, amely lehetővé teszi, hogy magába foglalja az összes lehetséges műfajt anélkül, hogy elvesztené regényszerű természetét.

Sterne saját regénye megalkotásának folyamatát is így értelmezte: a *Tristram Shandy* kilenc kötetét 1760-tól 1767-ig adták ki, Sterne terve pedig az volt, hogy határozatlan ideig folytatja – és meg is tette volna, ha meg nem hal 1768-ban. Egyvalami még így is világossá vált Sterne alkotói hozzáállásából: a regényt nem lehet befejezni, csak félbehagyni – vagy, mint Cervantes esetében, lezárni, hogy elkerülje az elkorcsosulást az apokrif változatokban.

Sterne egész regénye tele van a regényszerűség digresszív ritmusának kifejezett hangsúlyozásával. Emeljünk ki egy példát, amely a regény végső értelméhez, a paródiához idomul:

Mióta már, hogy e té s tova csapongó mű olvasója elszakadt a bábától! Legfőbb ideje, hogy említés tétessék róla, s pusztán eszébe juttassuk e hol, holnem, valahol létező fejrénpet, kivel is – amennyire már munkám tervezetéből most megítélhetem – feltett szándékom szegről-végre megismertetni. Ám annyi újdón gondolatunk támadhat s azzal annyi váratlan bonyodalom vetődhet fel az olvasó és jómagam között, melynek tisztázása nem tűr halasztást, hogy úgy a helyes, ha a jó lélek időközben nem megy veszendőbe, mire gondunk lészen.²⁷

²⁷ Laurence STERNE: *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*, ford. Határ Győző, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1989, 39. o.

Az idézett szövegben, mint a regény számtalan másik pillanatában is, a digresszió parodisztikusan fed fel a regény valóságghűségének támasztékait (tér, idő és okozatosság), hogy aztán az elbeszélő alkotást a nyelv történéseként találja: „még idejekorán visszatérhetünk a fogadó-szála kandallója mellé, hogy Toby nagybátyámat a mondata felében elhagytuk”.²⁸ A digresszió tudata, mint minden más olyan irodalmi tudat, amely igyekszik megszabadulni a valóságghűség végzetétől és álarcától, mindenekelőtt parodisztikus tudat, mely elsőként fed fel a valószerűség csapdáit, majd az irodalmi történés megalkotásának mechanizmusát és határait. Ha a valószerűség – amint azt Barthes, majd Julia Kristeva is kimutatta – az irodalmiság végzete (hiszen a valószerűség teljes lerombolása az értelem lehetőségének lerombolása), a modern irodalom csak úgy képes megmutatkozni, hogy lerántja az álarcot erről az őt fogva tartó végzetről, és igyekszik elrejtteni végső szövegbeli okát: azoknak a mechanizmusoknak a termékenységét és megjelenítését, melyek lehetővé teszik az irodalmi alkotást. Azt mondhatnánk, hogy Sterne regénye megalkotja a digresszió esztétikáját – ennek ritmusát és határait, ahogy maga Sterne is fogalmaz, az előrehaladás adja meg –, és ez az esztétika – mely egyben Rabelais és Cervantes mesteri olvasata is – megfogalmazza a regényműfaj indokát és lényegét. Csak Sterne után válik lehetségessé levezetni a regény és az elbeszélés közti valós választóvonalat: a hagyományos és felszínes „hosszú elbeszélés”, illetve „rövid elbeszélés” közti különbség meghatározására szövegszerű indokkal lehet választ adni – eszerint a regény és az elbeszélés terjedelme közti különbség csupán következmény. A regény meghatározása szerint digresszív, míg az elbeszélés „fókuszált” – minden egyetlen eseményre utal benne: egy szereplőre, egy történésre... egy rejtélyre. Mikor az elbeszélő alkotás egynél több – azonos fontosságú – esemény felé irányul, akkor lép a regény útjára. Sterne óta tudjuk, hogy mindegyik regény meghatározása szerint különböző, mégis mind ugyanabból az alkotói indítatásból fakad: abból a lehetőségből, hogy Próteuszhoz hasonlóan magukba foglalják az összes arcot, az összes nyelvezetet, az összes műfajt, ugyanakkor továbbra is saját maguk maradjanak. Talán éppen ezért jutott el hozzánk a regény korokon, évszázadokon, nemzedékeken keresztül, mindig új bőrbe bújva, ritmust és nyelvezetet váltva – és talán ezért ez a legalkalmasabb műfaj a világ vizsgálatára és a világ egyik nagy valóságának, az emberi nyelvnek a vizsgálatára.

²⁸ STERNE, id. mű, 98. o.

d) A regényhős, avagy a parodisztikus beszédmód születése

*Összeszedve tehát kevés kis tudásomat, elmagyaráz-
tam neki, hogy mindez az irodalom nem volt más,
mint a valóság lázas visszaautatása.*

Enrique Anderson Imbert

Rabelais, Cervantes és Sterne a regényhős új valóságát tételezi; e hős vérvonala tévedés, hősiességei tévútra jutnak, a hős valósága – ahogy Lukács mondaná – „cselekedetei” színre vitele által kérdőjeleződik meg, melyek már nem szerencsések és nem is örökké győzedelmesek, hanem tévútra kerülnek és nevetségesek, tragikusak vagy parodisztikusak.

Ez a mitikus hőstől a regényhősig vezető út a nyelvi történetben válik csalássá. „A hős [jegyezte meg Maurice Blanchot] az a kétes ajándék, melyet az irodalom ad nekünk, mielőtt ráébredne saját magára.”²⁹

Az irodalmiságot illetően az öntudat annak a tudata, hogy először is nyelvi történetről van szó – ez az oka és az eszköze annak, hogy alkut kössön a világgal.

Mint láttuk, Rabelais-nél, Cervantes-nél és Sterne-nél ez a történet a beszédmód szemantikai sűrűségének és összetettségének tételezése által megy végbe. Rabelais ezt az összetettséget alapvetően háromféleképpen jeleníti meg: a túlzással, az altestiséggel és a groteszkkal; Cervantes mindenekelőtt a hős parodisztikus megrajzolására összpontosít, Sterne pedig a digresszióra. Szükséges azonban megjegyezni, hogy a modern regényirodalom három alapító pillanatában mindegyik elem (a túlzás, az altestiség, a groteszk és a digresszió, illetve mindezek alaprétgként a paródia) részt vesz a beszédmód jelentésének feltárásában – legalábbis kisebb-nagyobb mértékben.

Ezáltal a valószerűség – az alkotókészség végzete és álarca – elveszíti uralmát, és csak annyiban marad fenn, amennyiben megkérdőjelezik, beszüntetik, majd végül a parodisztikus beszédmód visszaszerzi magának.

A valószerűség megkérdőjelezése a viszonyítási pont megkérdőjelezése: a „való” problémája az irodalomban. A narratív történet a világ valóságától eltérő valóságban helyezi el magát, és így megkérdőjelezi a „valót”, minden irodalmi kutakodás végső okát.

Rabelais, Cervantes és Sterne műve olyan dimenzióba helyezi a paródiát, ezt a minden más beszédmódot bekebelező beszédmódot, ahol a való megkérdőjeleződik. A romantika majd folytatja ezt a hagyományt, elméletet is ad neki, és feltalálja azt, ami már az ókor óta sejtett ugyan mint görgő kövek zaja, de eddig nem állt össze szigorúan vett esztétikai univerzummá: a fantasztiikumot.

²⁹ Maurice BLANCHOT: „El fin del héroe”, in Uő: *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1974, 569. o.

e) A parodisztikus beszédmód és a fantasztkum csökönyössége

A világirodalom egyes műveiben a világ komikus és komoly oldala együtt él és tükrözi egymást. [...] Az igazi, kétértelmű és általános érvényű nevetés nem zárja ki a komolyságot, hanem éppen hogy megtisztítja és kiegészíti azt.

Mihail Bahtyin

A Nyugat előtt tehát Rabelais-vel, Cervantesszel és Sterne-nel olyan beszédmód nyílik meg, amely a valót a saját szövetének ünnepi megkérdőjelezésével egy időben kérdőjelezi meg: a parodisztikus beszédmód a „realizmus” új formája, ugyanakkor a valóság tagadása is. A narratíva a paródián keresztül mintha kibékítené egymással a két végletet, amely között mozog: a szövegen kívüli referenciát (a „világot”, mint vonatkoztatási pontot) és a belső referenciát (a saját szövetét, mint vonatkoztatási pontot) – mindezt az esetek többségében a valószerűség áthágásával, illetve a fantasztikus kifejezés mód csökönyös ismétlésével éri el. A realizmus ezen formájának eléréséhez a parodisztikus beszédmódot szinte mindig allegorikus értelem támogatja.³⁰ Ez az allegorikus értelmű parodisztikus beszédmód korunk olyan alapvető műveit jellemzi, mint – hogy csak néhány példát említsünk – *A bádogdob* (1959) Günter Grass-tól (a főszereplő növekedése megakad, ezáltal válik a két háború közti Németország alapvető történelmi pillanatainak rendkívüli tanújává), vagy a *Die Blendung* [Káprázat] (1935) Elías Canettitől (a könyvtár-szereplő azért lép be a világba mint valami új Don Quijote, hogy „igazsággá” tegye az „anyagukban” fejében hordozott könyveket); a latin-amerikai irodalomban pedig említsük meg egyrészt a *Terra Nostrá*t Carlos Fuentes-től (a fantasztkum formáinak parodisztikus áttekintése a nyugati kultúra allegorikus értelmezésébe fordul),³¹ másrészt pedig Enrique Anderson Imbert rövid és meglepő elbeszéléseit, melyek a paródián keresztül ábrázolják a fantasztkum különböző formáit.

Ugyanis Enrique Anderson Imbert 1940-től az *El mentir de las estrellas* [Csillagok hazugsága] kiadásától kezdve 1975-ig, a *La botella de Kleinig* [Klein-féle palack] a fantasztkum megjelenítésének minden lehetséges módját feltérképezte a rövid elbeszélés berobbanó esztétikai hatásán keresztül.

³⁰ Szükséges különbséget tenni a teológiai allegória és egy másik allegorikus értelem között: az előbbi az értelem egyetlen dimenziója teszi szegényebbé, míg az utóbbi – ahogy Blanchot is megjegyzi –: „a megfelelések végtelen hálójává tágítja a jelentést.” Maurice BLANCHOT: „El secreto del Golem”, in Uő: *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1970, 101. o.

³¹ Megfigyelhető, hogy a parodisztikus beszédmód részben az allegorikus leegyszerűsítésének engedelmeskedik – ha eljutunk a szöveg leegyszerűsítésére vonatkozó pontig, közvetlenebbül is utalunk majd a *Terra Nostrá*ra, mint az efféle beszédmód mintapéldájára.

Enrique Anderson Imbert neve bejárta a kontinenst – talán még Európát is – az *Historia de la literatura hispanoamericana* [A spanyol-amerikai irodalom története] című művének újabb és újabb kiadásával. Ez a könyv alapvető fontosságú földrészünk irodalmi mozgalmainak, szerzőinek és műveinek elhelyezéséhez – ám Anderson Imbert hatalmas elbeszélői műve kevésbé vált ismertté. A tudatlanság orvoslására a Simón Bolívar Egyetem Equinoccio nevű kiadója 1976-ban közzétett egy kiváló antológiát *Cuentos en miniatura* [Miniatűr elbeszélések] címmel, az Alianza Editorial pedig kiadta a *El leve Pedro* [Senki Pedro] című kötetet, mely 1961-től kezdve gyűjti össze Anderson Imbert elbeszéléseit.

A szerző rövid elbeszélései a fantasztiikum összes kifejezési módját átveszik – és így idézik elő a paródia szórakoztatási formáját. Sok elbeszélésében kerül elő az angyal vagy a manó – hogy csak egyetlen parodisztikus elemre utaljunk –, és az ebből adódó zavar inkább a nevetés semmint a rettegés felé mozdít. A „El crimen del desván” [Büntett a padláson] című írás például egy detektívtörténet – ám várható szerkezetét kacagtató módon töri meg a manó: nagy detektívregegy-olvasó, és úgy dönt, maga lesz a büntett alanya.

A természetfeletti parodisztikus betörése, alku az ördöggel, az alteregó, a várható logika felfordítása, az átváltozás, meg a többi. Anderson Imbert elbeszélései a parodisztikus változatok egyfajta játékát szemléltetik. Az álom betör a valóságba – nos, Anderson Imbert Borges „Coleridge virágá”-ra is megadja a maga parodisztikus változatát:

Samuel Taylor Coleridge azt álmodta, hogy végigjárja a Paradicsomot, és egy angyal virágot ad neki bizonyítékkul, hogy tényleg járt ott. / Mikor Coleridge felébredt, és meglátta a virágot a kezében, rájött, hogy a virág a pokolból van, és csakis azért adták oda neki, hogy beleőrüljön.³²

Ahogy egyik szereplője is megjegyzi: Anderson Imbert számára a fantasztiikum irodalom mindig humorisztikus irodalom. A paródia és a humor felé tájolódlás okát a szerző esztétikai felfogásának központjában kell keresnünk: Borgeshez hasonlóan ő is úgy véli, hogy az irodalom története nem más, mint néhány metafora története: „Mi, emberek Káin és Ábel óta ismételiük magunkat – hangzik el egyik elbeszélésében –. Minden helyzet megtörtént már az életben és az irodalomban is”,³³ vagy máshol:

Az ember azt hiszi, kitalál egy mesét, de mindig akad valaki, aki megelőzte. Vegye csak például a valódi lények életerejét elszívó vagy sorsát befolyásoló festményt. Százával dol-

³² Enrique ANDERSON IMBERT: „Teologías y demonologías”, in Uő: *Cuentos en miniatura. Antología*, Caracas, Equinoccio, 1976, 78. o.

³³ Enrique ANDERSON IMBERT: „Al rompecabezas le falta una pieza”, in Uő: *El leve Pedro. Antología de cuentos*, Madrid, Alianza Tres, 1976, 202. o.

gozták már fel az írók: Oscar Wilde, Henry James, Galdós, Poe, Gogol, Novalis, Hoffmann, Calderón...³⁴

Anderson Imbert munkássága a következő művészetfelfogásból indul ki: már mindent megalkottak – újat kitalálni ugyan lehetetlen, de van lehetőség a fantasztkum más szerzők által nagyszerűen kidolgozott formáinak paródiájára. A rövid elbeszélés a kacagtató hatás és a fantasztkum bármely formájának kiszámíthatatlan változataként felvetődő parodisztikus törés legjobb eszköze.

A paródia és a humor tehát leegyszerűsíti a fantasztkum lehetőségeit, mivel olyan alternatívák, melyekben a lehetőség határai felfedése által egyszerre merül fel és zárja ki magát.

Végezetül: a fantasztkum kifejeződése a parodisztikus beszédmódban nem szorosan vett esztétikai cél, hanem az esetek többségében az egyik olyan eszköz, amellyel a paródia egyszerre tagadja és állítja a valóságot – ez a dialektika néha a „megfelelések allegorikus hálójában” kristályosodik ki.

Ám a fantasztkum csökönyös jelenlétéből mégis leszűrhető valami: színrevitele azon szövegmechanizmusok egyike, melyek által a narratíva önmagáról és a világról gondolkodhat.

Fikció, valóság és megfelelőik

Imént a tudás kapcsán azt mondtam, hogy az irodalom határozottan realista, amennyiben a vágya tárgya a való; és most ezt mondanám – önellentmondás nélkül, hisz a szót ismerős értelmében használom –, hogy az irodalom makacsul irrealista is: úgy hiszi, van értelme a lehetetlen után vágyakozni.

Roland Barthes

A fikció területe mindig a valóság területével kapcsolatban létezik; ennek a kapcsolatnak általában véve két kifejezés módja van: az elsőben a fikció igyekszik áttetszővé válni, megszűnni, hogy a valóság létezzen helyette – a fikció azonosul a valószerűséggel, ez pedig a valósággal. A fikció így szerzi és mutatja meg létjogosultságát: azért létezik, hogy a valósághoz hasonlóvá válva a valóságot fejezze ki. Tudjuk jól, ez a realista irodalom esete. A másik út a szétválásé: a fikció igyekszik úgy feltölteni szövetét,

³⁴ Enrique ANDERSON IMBERT: „Viento Norte”, in Uő: *El leve Pedro. Antología de cuentos*, Madrid, Alianza Tres, 1976, 143. o.

hogy másféle valósággá váljon, saját törvényekkel és lételvekkal, és megtartsa a valóság „kint”-jével fennálló bonyolult kapcsolatait. Kristevával szólva azt mondhatjuk, hogy ennek a fikciónak a végcélja a „produktivitás”.

A fantasztiikumot színre vivő fikció az utóbbi módot példázza, és – amint már megjegyeztük –, úgy jellemezhető, hogy a kettejüket elválasztó határ áthágásával az egyik terület betör a másikra.

A két területet elválasztó határ, a küszöb a „másik”, veszélyekkel vagy csodákkal teli területre nyíló ajtó ábrázolása a népek hagyományában állandó téma. A maga kifejezőmódjai egyikeként a fantasztiikus elbeszélő irodalom is kifejlesztette a maga küszöbábrázolását: a „másik” területre nyíló ajtóét. Ennek az egyik klasszikus példája kétségkívül Herbert George Wells műve, „A kőfal ajtaja” (1910).

Wells szövegének főszereplője a siker útjain jár az életben – számára a másik területre nyíló ajtó (ez vezethet az „elvarázsolt kertbe” és/vagy a megsemmisülésbe) csupán egy újabb felkínálkozó lehetőség. Wells szövegében, egyetlen szóval, az ajtó a „kísértés” – ezzel követi a Gonosz ábrázolásának fantasztiikum által megalkotott kifejezését:

Amennyire erre a gyermekkori kalandjára emlékezett, amint az ajtót megpillantotta, különös vonzást érzett; ellenállhatatlan vágyat, hogy kinyissa az ajtót, s belépjen rajta. És ugyanakkor tökéletesen tisztában volt azzal, hogy bár nem tudja pontosan, melyik, de esztelen vagy nem helyes dolog, ha enged ennek a varázsnak. [...]K]ezdettől fogva tudta: az ajtó nincs bezárva, s bármikor kényekedvére besétálhat.³⁵

A „másik” területre belépni, áthágni a határt: ez a kísértés kínálja fel magát a szereplőnek – és ez az adott szereplő valós területének lerombolását jelenti. Az elbeszélés ezt nyíltan ki is mondja: „Ha megállok – gondoltam –, elvesztem az ösztöndíjamat, lemaradok Oxfordról, s egész kecsgetető pályafutásomat elrontom. Végre-valahára tisztábban látom a dolgokat!”

Wells szövege egybegyűjti a „határ” fogalmának legjelentősebb elemeit, és azt is sejteti, hogy ha a másik területre belépsz, akkor a Rosszhoz jutsz el.

A kortárs latin-amerikai irodalomból is említhetnénk két szöveget, amely a határ fikción belüli jelentését kutatja: „A csukott ajtó” (1959) a chilei José Donosótól, és „A rejtett ajtó” (1964) az argentin Julio Cortázaertől.

Donoso elbeszélésében az ajtó a fikcióhoz és valósághoz kapcsolódó két területet: az ébrenlétet és az álmot választja el. A szereplő álmodik, akárcsak Borgesnél, a „Körkörös romok”-ban, méghozzá azért, hogy megjelenítse magában az álom valóságát és hozzáférjen – és az elbeszélés épp ezt a két területet elválasztó határt vonja kétségbe:

³⁵ Az elbeszélést Görgey Gábor fordította magyarra. Herbert George WELLS: „A kőfal ajtaja”, in Uő: *A vakok országa*, Budapest, Európa Kiadó, 1969, 5–23. o. – *A ford.*

De amikor felébredek, mintha egy ajtó csukódna be, és minden, amit álmodtam, az ajtó mögé lenne zárva, így nem emlékszem rá, hogy mit álmodtam, az ajtó miatt nem menthetem át az álmovilág boldogságát ebbe az életbe, ebbe a valóságba, a többiek valóságába. Ki kell nyitnom ezt az ajtót. És hogy feltörjem ezt az ajtót, hogy fel tudjam idézni álmaim boldogságát, sokat kell aludnom. Egyszer majd talán...³⁶

Akárcsak Wells elbeszélésében, „A csukott ajtó”-ban is a határ kettőssége merül fel: vonzása a „másik” terület felé (kísértés), amely boldogsággal kecsegtet, illetve ennek a területnek a valósága: a perverzió, a Gonosz, a pusztulás azok számára, akik át merik lépni a küszöböt. Donoso elbeszélésében épp a főszereplő lépi át a határt, és semmisíti meg ezáltal az életét.

Cortázar elbeszélésében egy kisgyerek sírása árulja el a szereplőnek az ajtó létét a szalodai szobában – mögötte ott a másik terület. Ez a „másik” terület nem egy szomszédos szobának felel meg, hanem az ismeretlen feltárulásának, az pedig a rettenet szélére sodorja a szereplőt.

A határt különféle tárgyak és küszöbök jeleníthetik meg. Az ajtón kívül leggyakrabban a föld mélyébe vezető nyílás – mint Lovecraftnál –, vagy az átjárható tükör – mint Carrollnál. Az a lényeges, hogy a fantasztikum bekövetkezte mindig magával hozza az egyik terület betörését a másikba, méghozzá a kettőt elválasztó határ áthágása által.

A színre vitt területek körül a legközvetlenebbek egyértelműen a fikció és a valóság. Földrészünkön [Latin-Amerikában – *A ford.*] Eduardo Ladislao Holmberg (Buenos Aires, 1858–1937) az egyik első író, aki kifejtette a fantasztikumnak ezt a lehetőségét az „El ruiseñor y el artista” [A csalogány és a festő] című elbeszélésben (1876): Carlos nagyszerű festő – műhelyében olyan mélyen valósághű művészi fikció készül, hogy az végül be is lép a valóság területére. A művészet „valóságából” egyszerűen csak valóság lesz. De a fikció betörése a valóságba nem máshol nyeri el legjobb ábrázolását, mint Jorge Luis Borges „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” című elbeszélésében (1941) – talán ez a latin-amerikai fantasztikus irodalom mesterműve.

A szöveg a való világtól különböző, „másik” világ megteremtését veti fel: a teremtés eszközei megkettőzéssel járnak – az első a tükör vagy az írás: „Egy tükör és egy lexikon találkozásának köszönhetem Uqbar felfedezését.”³⁷ A két megkettőző eszköz (a tükör és az írás) ötvözése összetett kettősséget eredményez. A második Uqbarhoz kapcsolódó szöveg 1001 oldal hosszú – így analógiás kapcsolatot őriz *Az Ezeregyéjszaka meséi* „másik” világával. Végül, Uqbar létezésére először egy apokrif enciklopédia szócikkből

³⁶ José DONOSO: „A csukott ajtó”, ford. Xantus Judit, in Uő: *Csapjunk egy nagy murit*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980. 130. o.

³⁷ Jorge Luis BORGES: „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, ford. Benyhe János, in Uő: *A halál és az iránytű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998. 9. o.

derül fény, ez pedig felfedi, hogy a megkettőződés hamis, nem pedig a valóság tényleges duplikációja – ahogy arra a valósághoz viszonyulva az *Encyclopedia Britannica* törekedne.

Ennek a „másik” területnek a megteremtése a szöveg folyamatában bomlik ki: először is előbukkan egy titkos társaság, hogy létrehozzon egy országot, aztán felvetődik egy bolygó megteremtése, majd rögtön érkezik a javaslat, hogy módszeres enciklopédia szóljon a képzelt bolygóról, hogy végül a fantasztikum betörhessen, amint ennek a bolygónak a tárgyai valóságként kezdik elárasztani a való területét. Azt mondhatnánk, hogy ha van olyan értelem, amely jellemzi ezt a „másik” területet Borges szövegében, az a „teremtés”. Ezen a területen minden azon keresztül létezik, ami életet ad neki: a szüntelen teremtés, a szüntelen megkettőződés által. Ezen a területen maga a nyelv is ennek felel meg:

[Az északi félgömb nyelveinek] nem az ige, hanem az egytagú melléknév a főeleme. A főnév melléknévhalmozás útján jön létre. Nem azt mondják, *hold*, hanem azt, hogy sötét-gömbölyűn légies-világos vagy égi-halvány-narancsszínű, vagy bármi más összetétellel.³⁸

A valóság megteremtése (a főnévalkotás) alapvetően nyelvi művelet: a melléknévhalmozásé. A szöveg kiemel egy értelmi kapcsolódást: ahogy a főnév a melléknevek halmozása útján jön létre, a világ pedig költői szükség szerint, úgy a hrönirek is, meg az elveszett tárgyak megkettőzése is.

A szövegben minden szüntelen megkettőzések folytán alakul ki: Uqbar apokrif teremtmény a valóságban, Tlön képzelt teremtmény Uqbarban, a hrönirek Tlön képzelt teremtményei, hogy kiteljesedjen a harmadik szféra, Orbis Tertius. A szöveg felvetése szerint a területek elválasztása és megkettőzése a következő sémának felelne meg:

	Orbis Tertius

	Uqbar/Tlön

	Tlön/Hrönir

ebből:

Valóság ← Hrönir

1. ábra

A hrönirek Orbis Tertius legtávolabbi kifejeződéseként hatolnak be a valóság területére.

Ebből az összetett kettősségrendszerből bámulatos következtetést lehet levonni, mely az egész borgesí életműben meg-megismétlődik: ha a kettőződés végtelen, akkor

a „valóság” is csupán egy megelőző terület megkettőzése lehet. Ezt a tételt fejti ki alaposabban a *Fikciók* másik elbeszélése: a „Körkörös romok”, melyben a szereplő, miután képzelt lényt teremt az álom területén, rájön, hogy ő maga sem valódi, hanem csak valaki másnak az álma.

A „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”-ban az a felvetés, mely szerint a képzelt valóság fokozatosan teremődik meg, és elárasztja a valóságot, hogy eltörölje és kizárja („Akkor aztán eltűnik a föld színéről az angol, a francia, még a spanyol is. Tlön lesz a világ.”³⁹), olyan beszédmód által jön létre, melynek metafizikai vonatkoztatása a költői beszédmód metaforája. Kétségkívül ez is Borges művének állandó eleme. És csakugyan, a *Fikciók* szerzője számára a fantasztikus irodalom vonatkoztatási pontja a metafizika:

Összeállítottam egyszer egy antológiát a fantasztikus irodalomról. Elismerem: azon kevés művek egyike ez, melyet egy második Noénak ki kellene mentenie a második özönvízből, de be kell vallanom, hogy vétkesen kihagytam belőle a műfaj váratlan, nagy mestereit: Parmenidészt, Platónt, Johannes Scotus Erigenát, Nagy Szent Albertet, Spinozát, Leibnizt, Kantot, Francis Bradleyt. Hiszen hogy ér fel Wells vagy Edgar Allan Poe egy-egy csodája – a jövőből érkező virág, a hipnotizált halott – Isten feltalálásához: ahhoz a küzdelmes elmélethez, amelyben egy létező valahogy három, és egyedül ő létezik *az időn kívül*? Mi a bezoárkó az előre elrendezett harmóniához képest, mi az unikornis a Szentháromsághoz képest, kicsoda Lucius Apuleius a Nagy Szekér Buddhájának sokszorosítóihoz képest, hogy ér fel Seherezáde összes éjszakája Berkeley érveléseihez? Nagyra becsültem Isten fokozatos feltalálását, de a pokol és a mennyország (a véghe-tetlen jutalom és a véghe-tetlen büntetés) is csodálatra méltó és különös szüleménye az emberi képzeletnek.⁴⁰

Mintha Heidegger egyik mondatát vállalná fel a borges-i fantasztikumalkotási folyamat: „Metaforikusság csak a metafizikában létezik.”⁴¹ A metafora létét lehetővé tevő dichotómia (a „saját” és a „képletes”) Heideggernél egyenlővé válik azzal, ami a metafizika létezését lehetővé teszi (a látható és a láthatatlan) – Borgesnél azonban a fikció alkotóelemévé válik, innen erednek a kettősségek labirintusai, innen paradox logikája. Amikor a hrönirek elárasztják a valóság területét, a kettőződés sűrűsége, a metafizikára vonatkoztatott valósággént létrejövő fikció, amely betör a nyugalom területére,

³⁹ BORGES, „Tlön, Uqbar...”, 31. o.

⁴⁰ Jorge Luis BORGES: „Notas”, in Uő: *Discusión, Obras completas: Prosa*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1972, 113–114. o. [Magyarul megjelenés előtt. – *A ford.*]

⁴¹ *Cit.* Jacques DERRIDA: „A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben”, ford. Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán, in THOMKA Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei V.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 32. o. (19. sz. lábjegyzet).

hogyan felzavarja, és létrehozza a fantasztiikumot – de csak azért, hogy felfedje: a valóság egy másik valóság fikciója, de az is csak fikciós valóságok fikciója, és így tovább a végtelenig. Ez a játék, ez a labirintus nem más, mint metafizikai bizonyosságok áthelyezése a fikció lehetőségeinek esztétikai síkjára.

A „valóság” és „fikció” különbözőségének kifejezése, illetve a fantasztiikum egyik területről másira való betörése – mely a két világot elválasztó határ áthágása által valósul meg – a másság egyéb formáiban is megjelenik: a „szó szerinti” és a „képletes” kettősségben a beszédmód retorikai szintjén, valamint az „én/másik”, „álom/ébrenlét”, „élet/halál”, „objektivitás/szubjektivitás” párokban, és még sok másokban.

Kürthy Ádám András fordítása

Mi az a neofantasztikum?

JAIME ALAZRAKI

Az irodalom története fogalmakkal és absztrakciókkal van kikövezve, melyek célja, hogy meghatározzák haladásának menetét, s felvázolják irányzatainak és áramlatainak térképét. Előfordul, hogy ezt a terminológiát éppen az irodalmi művek adott csoportját létrehozó irányzat alakítja ki, amely aztán a zászlójuk színe alapján azonosítja e műveket: modernizmus, szürrealizmus, egzisztencializmus stb. Így van ez, ha egy irodalmi korszakról vagy irányzatról beszélünk. Az irodalmi műfajok vizsgálata során viszont már jóval ingoványosabb talajra lépünk: először szükségünk van egy csoport egymással rokonságot mutató műre, csak azután tudjuk besorolni őket valamely poétikába vagy retorikába. A nehézség éppen abból adódik, hogy látszólag heterogén, egymástól távol álló műveket igyekszünk közös nevezőre hozni. A rövidségükön túl, milyen egyéb közös vonást mutatnak a *Biblia*, *Az Ezeregyéjszaka meséi* és a *Dekameron* rövid elbeszélései, illetve az Edgar Allan Poe munkásságával megszülető modern novellák? Nyilvánvaló, hogy ebben az esetben a rövidség kritériuma, önmagában véve, nem elegendő egy műfaj meghatározására. A modern novella, ahogy azt a műfaj első poétikáját kidolgozó Poe műveitől kezdve értjük, nagymértékben különbözik a korábbi rokon formáktól, mind gondolkodásmódjában, mind felépítésében és működésében. Poe-tól kezdve a rövid elbeszélésnek olyan hangulata, koncentrációja és szerkezete van, amellyel elődjei nem rendelkeztek. Poe nemcsak a műfaj terjedelmi sajátosságát definiálja – olyan szöveg, amelyet egy ültő helyünkben olvasunk végig –, hanem egyéb megkülönböztető jegyeket is felsorol: például azt a sajátos hatást, amely irányítja és meghatározza a cselekmény felépítését, megszabja a szöveg szerkezetét, és szoros összefüggést teremt annak részei között. Ezekből a jellegzetességekből kiindulva, Poe egy olyan formát szilárdított meg, amely radikálisan eltér a rövidpróza korábbi formáitól. Poe-tól kezdve nem használhatjuk egységesen a „novella” szót minden rövid elbeszélés megnevezésére: csak azokat hívhatjuk novellának, amelyek megfelelnek az észak-amerikai mester előírásának. Nem egy merev és sérthetetlen formuláról vagy mintáról van szó – egy ilyen szigorú kritérium kizárná a novella műfajából azokat a későbbi formákat, melyek eltérnek a Poe által felállított modelltől –, ennek ellenére, Poe-tól kezdve a rövid elbeszélés olyan egységes képet, koherenciát és kiegyensúlyozott szerkezetet mutat, melynek köszönhetően a bizonytalan formák – legyenek azok korábbiak vagy későbbiek – nem férnek bele a novella műfajába. És ha az előbbieket számár tartjuk fenn a „novella” elnevezést, az utóbbiakat „elbeszélésnek” hívjuk.

Ennél is bizonytalanabb a fantasztkus műfaj kérdése. A novella esetében már a rövidsége is elég volt ahhoz, hogy sokakat megtévesszen vagy megzavarjon, ugyanis novellaként definiáltak olyan elbeszéléseket, melyek a terjedelmük alapján valóban azok lehetnének, de minden egyéb vonásuk ellentmond ennek a csoportosításnak. A fantasztkus elbeszélés esetében pedig egyetlen fantasztkus elem jelenléte elegendő volt ahhoz, hogy egy egyébként tökéletesen realista művet a fantasztkus irodalom körébe soroljanak. Spanyol-Amerikában, és különösképpen Argentínában, túlságosan is kétértelműen használták a „fantasztkus irodalom” megnevezést. Emilio Carilla az 1968-ban publikált *El cuento fantástico* című tanulmányában megjegyzi:

Egyértelmű tehát, hogy a fantasztkus irodalom megnevezés alatt mindenekelőtt a csodás, a különös, a természetfeletti, a megmagyarázhatatlan világot értjük. Más szóval, a fantasztkus világhoz tartozik az, ami a „tudományos”, realista magyarázatokon túlmegy, vagy éppen azok határán mozog; mindaz, ami a környező, bizonyíthatóan létező világon kívül esik.¹

Figyeljük csak meg, hogy milyen tágan értelmezi Carilla a fantasztkikum fogalmát! A fantasztkikum meghatározására olyan szavakat használ, mint „csodás” és „különös” – vagy „megmagyarázhatatlan” –, melyek önálló, a tulajdonképpeni értelemben vett fantasztkustól eltérő műfajt képeznek. Mások hasonló szabadossággal sugallják, hogy Argentínában az első valódi fantasztkus elbeszélés Bartolomé Mitre „Santos Vega” című műve,² vagy talán Barco Centenera egy régi, XVII. századbeli költeménye, a „La Argentina”.³ Egy ilyen képlékeny meghatározás kitarja a műfaj kapuját minden olyan szöveg előtt, amely valamiféle csodás elemet tartalmaz. Eszerint fantasztkus irodalom lenne Homérosz és Shakespeare, Cervantes és Goethe. Nem célravezető tehát egyetlen fantasztkus elem jelenléte alapján máris a fantasztkus irodalomba sorolni egy-egy művet; olyan ez, mintha egy irodalmi alkotást rögtön tragédiaként definiálnánk, csak mert tartalmaz egy-két tragikus elemet, vagy mintha a novellát csak a szöveg rövidsége alapján tartanánk annak. Vagy, ahogy azt Alfonso Reyes írja *El deslinde* című esszéjében az irodalmi szövegről általában: „Néhány itt-ott elejtett irodalmias mondat szárnyacsapkodása nem elegendő indok ahhoz, hogy egy nem-irodalmi szöveget irodalmi műnek tekintsünk.”⁴

¹ Emilio CARILLA: *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova, 1968, 20. o.

² Nicolas CÓCARO: *Cuentos fantásticos argentinos*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, 13. o.

³ Ana María BARRENECHEA, Emma Susana SPERATTI PIÑERO: *La literatura fantástica en Argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957, IX–XX. o.

⁴ Alfonso REYES: *El deslinde: Prolegómenos a la teoría literaria*, México, El Colegio de México, 1944, 33. o.

Egy irodalmi forma meghatározásának az a célja, hogy megkönnyítse az adott forma tanulmányozását, lehetőségeinek és korlátainak megértését, rendeltetésének és működésének más hasonló formákétól való megkülönböztetését. Csak az elmúlt évtizedekben, Pierre-Georges Castex 1951-es, *Le conte fantastique en France* című úttörő tanulmányának köszönhetően kezdtek szisztematikusan tanulmányozni a fantasztikus irodalom műfaját.⁵ Ezen tanulmányok némelyike azt állítja, hogy nagy része annak, amit eddig, jobb híján, „fantasztikus irodalomnak” nevezünk, valójában nem is az. Mi különbözteti meg, mi választja el a fantasztikus irodalmat a hozzá hasonló, rokon műfajoktól? A kérdést felvető kritikusok nagy része kiemeli a műfaj félelmet vagy borzongást kiváltó hatását. Louis Vax szerint például

a fantasztikus művészet ismérve, hogy a valós világon belül kelt képzelt félelmet. [...] A természetfölöttinek, ha nem képes megzavarni a nyugalmunkat, nincs semmi keresnivalója a fantasztikus elbeszélésben.⁶

Roger Caillois, akárcsak Vax, „félelemmel való játékként” definiálja a fantasztikus irodalmat. A tündérek és csodák természetfölötti világa és a mi tudományosan meghatározott, megváltoztathatatlan törvények által irányított világunk megkülönböztetésére Caillois a „csodás” és a „fantasztikus” fogalmát javasolja, melyeket így magyaráz:

A *csodás* univerzumában természetes, hogy sárkányok, unikornisok és tündérek népesítik be a világot; egymást érik a csodák és átváltozások; a varázspálca mindennap használatos eszköz; hemzsegnek a talizmánok, a dzsinnek, a manók és a hálás állatok; a keresztanyák pedig, hipp-hopp, teljesítik az arra érdemes árva lányok kívánságát. [...] A *fantasztikus* világában, épp ellenkezőleg, a természetfölötti az univerzum koherenciájában való törésként jelenik meg. A csoda tiltott és fenyegető agresszió, amely megingatja a stabilitását egy olyan világnak, amelyben addig szigorúnak és megváltoztathatatlanak hitt törvények uralkodtak. Hirtelen felbukkan a lehetetlen egy olyan világban, amelyből azt *per definitionem* száműzték.⁷

⁵ Lásd a leghasznosabb tanulmányokat: Roger CAILLOIS: *Images, images...*, Paris, José Corti, 1966., és *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1959.; Marcel SCHNEIDER: *La littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964.; Tzvetan TODOROV: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor, Budapest, Napvilág, 2002.; Louis VAX: *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, P.U.F., 1960.; Georges JACQUEMIN: *Littérature fantastique*, Paris, Fernand Nathan Editions Labor, 1974.; Pierre MABILLE: *Le miroir du merveilleux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.; Howard Phillips LOVECRAFT: *Supernatural Horror in Literature*, New York, Ben Abramson, 1945.; Peter PENZOLDT: *The Supernatural in Fiction*, New York, Humanities Press, 1965.; Eric S. RABKIN: *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1964.

⁶ VAX, id. mű, 6. o.

⁷ CAILLOIS, id. mű, 11. o.

Caillois egy igen meggyőző példával illusztrálja e két műfaj működését és az általuk kiváltott hatást. Szembeállítja az egész Európában elterjedt *Három kívánság* című, középkori verses elbeszélést, amely Franciaországban Charles Perrault klasszikus változatában ismert, az angol William W. Jacobs „A majomkéz” című novellájával, melyet az előbbi mű modern változatának tekinthetünk. Idézzük fel röviden Perrault elbeszélését:

Egy favágó egy tündér segítségére siet, aki hálából felajánlja neki, hogy azonnal teljesíti bármely három kívánságát. Az elámult favágó és a felesége törni kezdi a fejét, hogy mi lenne a legnagyobb hasznot hajtó kívánság. Látva, hogy milyen kevés húst szolgál fel neki az asszony, a favágó meggondolatlanul egy rőfös kolbászt kíván, ami tüstént meg is jelenik. Egy kívánság odavan. A feldühödött asszony azt kívánja, hogy a kolbász nőjön hozzá az oktalan paraszt orrához, ami rögtön meg is történik. Így tehát elpazarolták a második kívánságot is, és nincs más hátra, kénytelenek a harmadik kívánságot arra használni, hogy megszabadítsák a szerencsétlen favágót az őt elcsúfító kolbásztól.⁸

A téma Jacobs novellájában elbeszélte változata magán viseli a modern életmód jegyét: egy nyugdíjas házaspár otthona, téli este, meleg kandalló; az apa és egyetlen, már felnőtt fia a tűz mellett sakkozik, az asszony a kémény mellett ülve békésen kötöget, miközben egy vendégre várnak, aki végül – a hideg, nyirkos és viharos éjszaka ellenére – meg is érkezik. A látogató, Morris törzsőrmester, egy majommancsot mutat nekik, melyet egy vén, indiai fakír varázserővel ruházott fel: három embernek teljesíti fejénként három kívánságát. Még aznap éjjel, miután a törzsőrmester elhagyja a házat, az apa, bár nem hisz a csodában, felesége unszolására kétszáz fontot kér a majommancsától, hogy ki tudják fizetni a házukat terhelő jelzálogot. A törzsőrmester figyelmeztette őket, hogy „a csodák olyan természetes módon történnek, hogy az ember a véletlennek is tulajdoníthatja őket”.⁹ Másnap délelőtt, inkább már úgy déltájban, egy ember jön hozzájuk a gyárból, ahol a fiuk dolgozik, és közli velük, hogy a fiú a gépek közé esett, és belehalt a sebeibe. A vállalat tagadja, hogy az ő felelőssége lenne a baleset, de a fiú munkájára való tekintettel kiutálnak nekik kétszáz fontot. Teljesült az első kívánság.

Egy héttel később, az éjszaka közepén, a veszteségtől lesújtott asszony így szól a férjéhez: „Eddig csak egyszer kívántunk! [...] Még egy kívánságunknak kell teljesülnie. Menj gyorsan érte [a mancsért], hozd fel, és kívánd azt, hogy a fiunk újból éljen!”¹⁰ A férj, aki látta a fiú felismerhetetlenségig szétroncsolt testét, ráförmed: „Jóságos Isten!”¹¹ de

⁸ CAILLOIS, id. mű, 12–13. o.

⁹ William Wymark JACOBS: „A majomkéz”, ford. Bálint Lajos, in *A világ legjobb bűnügyi novellái III. Válogatott gyilkosságok*, Budapest, Arión Kiadó, 2004, 152. o.

¹⁰ Uo., 157. o.

¹¹ Uo.

végül beleegyeznek, és kimondja a kívánságot: „Azt kívánom, hogy a fiam ismét éljen!”¹² Lehetetlenség visszaadni a novella hangulatát, a rettegést, a gótikus félelem atmoszféráját. Elég annyi hozzá, hogy a mindent elborító sötétségben („A gyertya [...] utolsó lobbanással teljesen kialudt.”¹³), a metsző hidegben halljuk a kísérteties kopogást a bejárat felől. A nő, szinte magán kívül, lemegy, hogy ajtót nyisson (a visszatért fiúnak), miközben a férj csak arra gondol, hogyan kerülhetné el a rémisztő, borzalmas találkozást szétroncsolt fia iszonytató alakjával. Fogja a majommancsot, és szinte esztét vesztve eldadogja a harmadik, és egyben utolsó kívánságot. Abbamarad a kopogás, és amikor kitárul az ajtó, „az utca másik oldalán pislogó lámpa csendes és elhagyott utat világított meg”¹⁴.

„A két elbeszélés szerkezete”, magyarázza Caillois,

szigorúan párhuzamos. Mégis, ha megfigyeljük a részleteket, nem a humoros és a borzalmas ellentéte az egyetlen különbség a két mű között. Van egy alapvető szembenállás, melynek köszönhetően teljesen eltérők a két történet körülményei. A népmesében a dolgok természetes rendjét megzavaró három kívánság a parasztok csalódásához vezet. Jacobs elbeszélésében a fantasztikus talizmán, az események kimenetelét irányító majommancs befolyását ok-okozati láncolatként foghatjuk fel, igaz, az okokra nem derül fény. A három kívánság teljesülése nem okoz nyilvánvaló törést a világ rendjében: egy üzemi baleset, kártérítés fizetése, kopogtatás éjszaka egy ház ajtaján. Kétségtelen, hogy minden a majommancs gonosz erejével magyarázható, ám az, aki nem ismeri a titkot, aki figyelmen kívül hagyja a végzetes erekleve hatalmát, nem látja mást a drámában, csak véletlen egybeesések sorát és önszugesztit. Ennek ellenére, a hétköznapi világ megváltoztathatatlan törvényeiben rés keletkezik, egy apró, észrevehetetlen, bizonytalan repedés, mely mégis elegendő ahhoz, hogy utat engedjen a rémületnek.¹⁵

A tudományok által megszelídített világban a fantasztikus elbeszélés ablakot nyit a túlvilág sötétségére – mondhatni, sugalmazza a természetfölötti jelenlétét –, és ezen a nyíláson keresztül beszűrődik a félelem és a borzongás. Ez a borzongás nem jelentkezik Perrault elbeszélésében, és nem jelentkezhet általában a csodás birodalmában, ahol a tudomány maga is csak egy a csodák közül, és a valóság nem kevésbé varázslatos és csodálatos, mint a tündérmeséket benépesítő varázslatok és csodák. Ezért, Caillois szerint, a fantasztikum

csupán a jelenségek szükségszerű, racionális rendjén alapuló tudományos világkép győzelme után jelenhet meg, csak miután felismertük az ok-okozati láncolat szigorú deter-

¹² Uo., 158. o.

¹³ Uo.

¹⁴ Uo. 160. o.

¹⁵ CAILLOIS, id. mű, 13–14. o.

minizmusát. Egyszóval, abban a pillanatban jelenik meg, amikor minden egyes ember többé-kevésbé meg van róla győződve, hogy csodák nem léteznek. Ha aztán a csoda félelmet kelt, az azért van, mert a tudomány száműzte, mert elfogadhatatlannak, rémítőnek lett beállítva.¹⁶

Ez történt 1820 és 1850 között, amikor, Caillois szerint, ez a szinte még ismeretlen műfaj megalkotta mesterműveit: Hoffmann 1778-ban született; Poe és Gogol 1809-ben. E két dátum között született William Austin (1778), Arnim von Achim (1781), Charles Robert Maturin (1782), Washington Irving (1785), Balzac (1799), Hawthorne (1803) és Mérimée (1805), azaz a műfaj első mesterei valamennyien. Szorosan utánuk következik Dickens (1812), Sheridan le Fanu (1814) és Alekszej Tolsztoj (1817).

Kisebb-nagyobb mértékben, a műfajt tanulmányozó kritikusok szinte kivétel nélkül az alapján definiálják a fantasztikumot, hogy képes félelmet kelteni az olvasóban. Howard Phillips Lovecraft határozottan leszögezi: „Egy történet egész egyszerűen akkor fantasztikus, ha az olvasó fél és borzong, mélyen átéli ismeretlen világok és hatalmak létét.”¹⁷ Peter Penzoldt is kitartott azon álláspont mellett, hogy „a tündérmesék kivételével minden természetfölötti elbeszélés *rém-történet*”.¹⁸ Ügyet sem vet Todorov megjegyzésére, mely szerint, ha a fantasztikum meghatározása az olvasóban keltett félelmen alapul, „arra kellene jutnunk, hogy egy műalkotás műfaja olvasójának hidegvérétől függ”.¹⁹ Definíciójában ismét előtérbe helyezi a horror és a félelem fogalmát: az a hatás, amely felé az elbeszélés egész gépezete törekszik, s amely létezésének alapvető oka. A félelem a racionális rend kétségbevonhatatlanságának egyfajta megkérdőjelezése: megtörténik az, ami nem történhetne meg, a lehetetlen lehetéssé válik, s anélkül, hogy a valóság tudományos rendjét bármi is megsértené, valami mégis gáncsot vet neki, és meghátrálásra kényszeríti. Vagyis, ahogy azt Caillois magyarázta,

a fantasztikum feltételezi a valós világ szilárdságát, hiszen így még nagyobb rombolást végezhet benne [...]. [A fantasztikus irodalom] nem sokkal a XVIII. század előtt jelenik meg, a Romantikával egy időben, mint egyfajta kompenzáció a túlzott racionalizmussal szemben.²⁰

Ha a fantasztikumot e hatás alapján lehet felismerni és beazonosítani, amely minden vele foglalkozó kritikus szerint a műfaj megkülönböztető jegye, akkor hogyan nevezhetjük,

¹⁶ CAILLOIS, id. mű, 12. o.

¹⁷ TODOROV, id. mű, 33. o.

¹⁸ PENZOLDT, id. mű, 9. o.

¹⁹ TODOROV, id. mű, 33. o.

²⁰ CAILLOIS, id. mű, 21. o.

és milyen kategóriába sorolhatjuk azokat az elbeszéléseket, amelyek valamilyen fantasztiкус elemet tartalmaznak, mégsem törekszenek arra, hogy félelmet vagy borzongást keltsenek bennünk? Hogyan definiáljuk Kafka, Borges vagy Cortázar egyes elbeszéléseit, melyek vitathatatlanul fantasztiкус jellegűek, de nélkülözik a csodás mesék dzsinnjeit, a fantasztiкус elbeszélés borzalmát és a tudományos-fantasztiкус műfaj technológiáját? Persze, ez nem pusztán csak taxonómiai kérdés. A műfaj céljának és határainak alaposabb megértéséről van szó, egy olyan látásmód meghatározásáról, amellyel igazolható a működése; egyszóval meg kell alkotni a poétikáját az ilyen típusú elbeszélésnek, amely éppen fantasztiкус jellege miatt van ránk hatással – hiszen nem léteznek halhatatlan emberek, se olyanok, akik egyszer csak bogárrá vagy axolotllá változnak –, mégis gyökeresen eltér a fantasztiкус XIX. századi felfogásától és az akkor írt fantasztiкус elbeszélésektől.

Cortázar volt az első, aki kifejezte elégedetlenségét az általánosan elterjedt címkével szemben. Novelláinak műfajbeli hovatartozásáról már 1962-ben így nyilatkozott egy havannai konferencián: „Szinte valamennyi novellám – jobb kifejezés híján – az úgynevezett fantasztiкус irodalom műfajába tartozik.”²¹ Mint a gótikus irodalom szenvedélyes olvasója és Poe két novelláskötetének elhivatott fordítója, nagyon is jól tudta, hogy a novellái, habár fantasztiкус vonásokat mutatnak (egy nyulakat hányó szereplő, egy tigrissel együtt élő család, egy testvérpárt otthonából kikergető megmagyarázhatatlan zajok stb.), mégsem fantasztiкус elbeszélések. Valami másról van itt szó: új típusú irodalom ez, mely még nem talált magának műfajt. 1975-ben, az oklahomai Normanban tartott előadássorozatában, még jobban kiterjesztette és megerősítette az elbeszéléseit illetően már 1962-ben felmerült gyanúját. Tisztán látja, mi az, amit elbeszélései a fantasztiкус műfaj mestereinek köszönhetnek, és mi az, ami miatt mégis máshová tartoznak, egy olyan új műfajba, amely bár az előbbiből ered, mégis másféle látásmódnak és poétikának tesz eleget. Így fogalmaz:

Tagadhatatlan, hogy sok novellám legmélyén felfedezhető a Poe-hoz hasonló írók hatása, és azt hiszem, a *Ligeia* vagy *Az Usher-ház vége* nélkül soha nem éreztem volna azt a vonzódást a fantasztiкусhoz, amely a legváratlanabb pillanatokban tör rám és késztet írásra, mert úgy érzem, ez az egyetlen esélyem arra, hogy átlépjek bizonyos határokat, és „a másik” fennhatósága alá tartozó területen vessem meg a lábam. Mégis valami kezdetektől fogva azt jelzi nekem [...], hogy a másik valósághoz vezető út formailag nem azokban az eszközökben és irodalmi trükkökben rejlik, amelyekkel a hagyományos fantasztiкус irodalom az oly ünnepelt „pathos” elérése érdekében él, nem abban

²¹ Julio CORTÁZAR: „A novella néhány jellegzetessége”, ford. Scholz László, in SCHOLZ László (szerk.): *Ariel és Kalibán. A latin-amerikai esszé klasszikusai*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984, 392. o.

a verbális díszletben, amelynek lényege, hogy az első pillanattól kezdve „megtéveszti” az olvasót, és egy morbid környezetben úgy próbál rá hatni, hogy a misztérium és a rettegés engedelmes elfogadására kényszeríti. [...] [A fantasztikum] nem hagyományos módon jelenik meg, vagyis nem üzenetek, előérzetek, megfelelő forgatókönyvek és hozzáillő környezet formájában, ahogy a gótikus irodalomban vagy az alacsony színvonalú modern fantasztikus elbeszélésekben. Ismétlem, az én esetemben „a másik” betörése mindig hangsúlyozottan triviális, prózai formában történik. [...] Ezzel olyan szakaszhoz értünk, ahol a fantasztikum jelenléte – bár pontos meghatározása nincs – legalábbis a gótikus regényeknél és a szellemek, farkasemberek és vámpírok jellegzetes figuráit felvonultató elbeszéléseknél már sokkal szélesebb és nyitottabb skálán mozgó irodalmi megnyilvánulásokban ismerhető fel.²²

Nyilvánvaló, hogy Cortázar igyekszik elhatárolni az általa „hagyományos fantasztikumnak” nevezett területet attól a másiktól, amelybe saját művei tartoznak. Az előbbi – melynek modellje a XIX. században alakult ki, de trükkjeit és formuláit a XX. században is sokan utánózták – nem érdekelte őt. Ezt kertelés nélkül meg is mondta 1978-ban Ernesto González Bermejónak:

Bár Lovecraft fantasztikus elbeszéléseinek hatalmas közönsége, sok csodálója van – és ez a közönség szörnyen fel fog háborodni azon, amit most mondani fogok –, engem személy szerint egyáltalán nem érdekelnek a művei, mivel én ezt teljes mértékben mesterséges, kimódolt fantasztikumnak érzem [...]. Lovecraft először is létrehoz egy fantasztikus dekorációt: ez mindig valami anakronikus, XVIII. vagy XIX. századbeli dolog. Nála minden ódon házakban játszódik, vagy szélkorbácsolta fennsíkokon, vagy éppen egy mocsárban, ahol az orrunkig se látunk a párából. És mihelyt sikerült kellőképpen megfélemlítenie az olvasót, bedob néhány szörös lényt, meg holmi titokzatos istenektől eredő átkot, ami igazán hatásos volt kétszáz évvel ezelőtt, amikor mindenki reszketett a félelemtől, ha ilyen dolgokról hallott, de manapság ez már egyáltalán nem érdekes, legalábbis szerintem. Számomra a fantasztikus valami egészen egyszerű dolog, ami a leghétköznapiabb valóságban is megtörténhet, fényes nappal, itt köztünk, vagy mondjuk a metrón, mialatt ön errefelé tart, hogy elkészítse ezt az interjút.²³

Ahogy Borges és Bioy Casares is különböző műfajú és eltérő korokból származó elbeszéléseket vegyített össze a „fantasztikus” címszó alatt 1940-ben publikált *Antológiájukban*, úgy Cortázar is tovább használta – igaz, kellenként, fenntartásokkal és magyarázko-

²² Julio CORTÁZAR: „A latin-amerikai narratíva helyzete napjainkban”, ford. Imrei Andrea, in Uő: *Sehol sem teljesen jelen. Válogatott esszék*, Budapest, L'Harmattan, 2015, 222–226. o.

²³ Ernesto GONZÁLEZ BERMEJO: *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1981, 42. o.

dások kíséretében – ezt a terminust, mely egy igen sajátos műfajt definiál; továbbra is így nevezte történeteit, melyek jelentős eltéréseket mutatnak a fantasztikus műfajhoz képest mind témájuk, mind a technika és a kidolgozás tekintetében. És ahogy Cortázar, úgy Bioy Casares is beismerte az 1940-es *Antológiához* írt előszavában, hogy az antológisták által egymástól olyannyira eltérő látásmódú, és időben oly távoli elbeszélésekre alkalmazott „fantasztikus” terminus használata félreértésre, tévedésre adhat okot. Bioy Casares tisztázza, hogy „nem csupán egy, hanem sokféle fantasztikus elbeszélés létezik”,²⁴ és azt is elismeri, hogy „a fantasztikus irodalom mint többé-kevésbé definiált műfaj a XIX. században jelenik meg, méghozzá angol nyelven.”²⁵

Nem kétséges, hogy egy borgeszi, egy cortázári, vagy mondjuk egy kafkai novellának nem sok köze van a XIX. századi értelemben vett fantasztikus műfajhoz, melyet a XX. században is művelnek egyes régimódi írók, Lovecraft mintáját követve, aki érthető módon a fantasztikus irodalmat a félelemkeltés szándéka alapján definiálta. Kafka viszont kimaradt azokból az antológiákból, melyek szigorú, minimalista kritériumok alapján húzták meg a műfaj határait – ilyen például Roger Caillois antológiája. Louis Vax és Tzvetan Todorov könyvében sem kap helyet *Az átváltozás* a fantasztikus irodalom mintapéldái között. Az előbbi arra a következtetésre jut, hogy ez a novella „nem annyira a fantasztikus irodalom, mint inkább a pszichoanalízis, a mentális élmény kategóriájába tartozik... Története inkább tragikus, semmint fantasztikus.”²⁶ Todorov pedig ugyanezen szöveg kapcsán tisztázza, hogy

Míg a fantasztikus elbeszélés teljesen természetes helyzetből kiindulva jut el a természetfölöttibe, addig az *Átváltozás* [sic!] egy természetfölötti eseményből indul ki, hogy az elbeszélés során azt egyre természetesebbé tegye [...]. [Kafka] az irracionálist a rendszer részének tekintette: egész világa álom-, sőt rémálomszerű logikának engedelmessé válik, melynek már semmi köze a valósághoz [...]. A kafkai elbeszélés nem teljesíti a fantasztikum általunk nyújtott meghatározásának második feltételét: a szövegen belül megjelenő habozást [a különös és a csodás között], mely olyannyira jellemezte a 19. századi példákat.²⁷

Ahogy Kafka művét a kritika egyre inkább eltávolította a fantasztikus műfajtól, úgy vált mind világosabbá, hogy sokkal közelebb áll egy másféle fantasztikus elbeszéléshez, mely inkább Cortázar definíciójának felel meg, és nem Caillois, Vax vagy Todorov meghatározásának. Walter Benjamin a következőt mondta *A per szerzőjéről*: „Nem

²⁴ Adolfo BIOY CASARES: „Előszó (*A fantasztikus irodalom antológiájához*)”, ford. Zsapka Krisztina, ld. jelen kötet, 38. o.

²⁵ Uo., 37. o.

²⁶ VAX: *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, 85. o.

²⁷ TODOROV, id. mű, 146–148. o.

ismerjük azt a doktrínát, melyet Kafka parabolái tolmácsolnak.”²⁸ Ezzel azt akarta mondani, hogy Kafka parabolái túlmutatnak a mi rendszerezett logikánkon, és hogy racionális kódjaink nem alkalmasak metaforáinak megfejtésére. Ebben nincs is semmi meglepő, hiszen egy még ismeretlen valóság képére reflektálnak, Cortázar szavaival élve, egy „csodás” valóságra, amit így magyaráz:

A csodás itt annyit jelent, hogy a hétköznapi valóság egy másik valóságot leplez, amely se nem titokzatos, se nem transzcendens, se nem isteni, hanem mélységesen emberi. Ám ezt a valóságot egy sor tévedés következtében eltakarja egy másik, sok évnyi kultúra anyagából előre elkészített valóság; ez a kultúra nincs híján csodáknak, de előfordulnak benne súlyos eltévelyedések, súlyos félremagyarázások is.²⁹

És ha Kafka egész világa egy onirikus, álomszerű logikának engedelmessé válik – ahogy azt Todorov állította –, akkor ezek a szürreális képek nem arra szolgálnak, hogy félelmet vagy rettegést keltsenek, hanem hogy feltérképezzék ezt a másik valóságot, amelyről Cortázar beszélt, és amelynek tételeit, az irodalom paraboláin és metaforáin kívül, még nem állították fel.

A másságnak ezekre a képeire utal Cortázar a fantasztikumról alkotott saját definíciójában:

Számomra a fantasztikum – magyarázza – egy váratlan jeladás, ami azt mutatja, hogy az arisztotelészi törvények és a gondolkodó elme mezsgyéjén olyan tökéletesen érvényes és hatályos mechanizmusok is léteznek, amelyeket a mi logikusan gondolkodó agyunk nem ért meg, ezek időnként mégis betörnek a világunkba, és éreztetik hatásukat.³⁰

Nem arra törekednek, hogy a természetfölöttit megidézve lerombolják a valóságot – ahogy azt a XIX. századi fantasztikus irodalom tette –, hanem arra, hogy megsejtsék és megismerjék a racionálisan felépített homlokzat mögött rejtőző valóságot. Az ilyen típusú elbeszélések megnevezésére – hogy megkülönböztessem őket múlt századi előfutáraiktól –, a „neofantasztikus” kifejezést javasoltam. Neofantasztikusok, mivel annak ellenére, hogy egy fantasztikus elem körül forognak, ezek az elbeszélések különböznek a XIX. századbeli nagyapáiktól, úgy látásmódjuk, mint szándékuk és a *modus operandi* terén.

²⁸ Walter BENJAMIN: *Illuminations* New York, Schocken, 1969, 122. o.

²⁹ Margarita GARCÍA FLORES: „Siete respuestas de Julio Cortázar”, *Revista de la Universidad de México*, XXI. évf., 7. szám, 1967, 10–11. o.

³⁰ GONZÁLEZ BERMEJO, id. mű, 42. o.

Tekintsük át röviden a felsorolt tényezőket. Nézzük először a látásmódbeli különbséget. A fantaszitikum elfogadja a valós világ szilárdságát – még ha csak azért is, mert, ahogy azt Caillois mondta, „így még nagyobb rombolást végezhet benne”. A neofantaszitikum viszont úgy fogja fel a valós világot, mint egy álarcot, mint egy álöltözetet, ami egy másik valóságot takar. Ez a másik valóság a neofantaszitikus elbeszélés valódi címzettje. A fantaszitikum esetében „rés” vagy „repedés” támad egy szilárd, változatlan felületen; a neofantaszitikum számára viszont a valóság – ahogy azt Johnny Carter mondja Cortázar *Az üldöző* című kisregényében – egy szivacs, egy *gruyère* sajt, egy szűrőhöz hasonlatos lyukacsos felület, melynek résein át egy villanásnyi időre megláthatjuk azt a másik valóságot. Borges másképp fogalmazza meg a dolgot. „A teknősbéka átváltozásai” című esszéjét a következő elmélkedéssel zárja:

Mi magunk álmodtuk meg a világot. Erősnek, titokzatosnak, láthatónak álmodtuk meg, térben szilárdnak, időben pedig maradandónak; ám ott hagytunk az építményben néhány parányi, örök, ésszerűtlen repedést, hogy tudjuk: hamis.³¹

Borges munkásságának jelentős része paradoxonokból táplálkozik, ezek egyike az Eleai Zénon-féle paradoxon. Ezek a paradoxonok az „ésszerűtlen repedések”, az elme álmát meg-megszakító álmatlanság pillanatai.

Ami a szándékot illeti, a fantaszitikus elbeszélés arra való törekvése, hogy félelmet keltsen az olvasóban, olyan rettegést, amely megingatja logikusnak hitt feltevéseit, nem jelenik meg a neofantaszitikum esetében. Se a borgeszi „Bábeli könyvtár”, se a kafkai *Az átváltozás*, se a cortázari „Bestiárium” nem kelt félelmet vagy rémületet. Zavarodottságot vagy nyugtalanságot igen, az elbeszélő szituáció szokatlanságának köszönhetően, de valójában egészen más a szándéka. Nagyrészt olyan metaforák ezek, melyek sejtéseket, előérzeteket próbálnak kifejezni, azokat az „ésszerűtlen repedéseket”, amelyek ellenállnak a hétköznapi nyelven való megfogalmazásnak, nem tűrik, hogy az értelem beskatulyázza őket, inkább szembefordulnak a mindennapjainkat meghatározó fogalmi és tudományos rendszerrel. A „Bábeli könyvtár” első mondata kinyilvánítja metaforikus szándékát: „Az univerzumot (amelyet mások Könyvtárnak neveznek) [...]”³². Az univerzumban uralkodó káosz leírásához Borges annak ellenpólusát, az emberi tudás rendezettségét képviselő könyvtárat választja metaforájá hordozójának, de olvashatatlan könyvekkel népesíti be, s így módon kísértetiessé teszi a könyvtárat. Mégis, épp a szokatlanságában rejlik a mű legfőbb üzenete: a könyvtár, normál esetben, az emberi

³¹ Jorge Luis BORGES: „A teknősbéka átváltozása”, ford. Scholz László, in SCHOLZ László (vál. és szerk.): *Jorge Luis Borges válogatott művei. Az örökkévalóság története*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999, 96. o.

³² Jorge Luis BORGES: „Bábeli könyvtár”, ford. Boglár Lajos, in SCHOLZ László (vál. és szerk.): *Jorge Luis Borges válogatott művei. A halál és az iránytű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998, 69. o.

tudás rendezettségét jelképezi, ám ez csak egy képzelt rend; a valós világ rendje homályos, olvashatatlan, kaotikus, akárcsak a Bábeli könyvtár.

A fantasztikus motívumok – „Az elfoglalt ház”-ban leírt zajok, a „Bestiárium” tigrise, a „Levél egy Párizsban tartózkodó kisasszonynak” nyulai – Cortázar elbeszéléseiben is metaforikus jelentést hordoznak. Nem véletlenszerűen bukkannak fel az elbeszélésben, és nem is a túlárado képzelet szüleményei. Ezek az elemek nyújtják az elbeszélésben felvázolt konfliktusok és szituációk metaforikus megoldását. Ez a másodlagos nyelvrendszer – a metafora – az egyetlen eszköz, melynek segítségével érzékeltehetjük egy másik, a hétköznapi nyelv számára megnevezhetetlen valóság létezését. A metafora segítségével tudjuk láttatni, leírni a valóság tudatos érzékelését megszakító lyukakat. Az ilyen metaforák megnevezésére az „episztemológiai metafora” terminust javasoltam, amelyet Umberto Eco *Nyitott mű* című könyvéből vettem át.³³ Eco szerint ezek a metaforák emlékeztetnek arra, hogy a műalkotások a tudományos ismeretek kiegészítésére szolgálnak, következésképpen nem mondhatnak semmi olyat, amit ne fejtettek volna már ki a tudományok, melyek – Eco számára – a világ megismerésének legalkalmasabb módját jelentik. Én Eco felfogásától eltérő, szűkebb értelemben használok ezt a fogalmat. Episztemológiai metaforának nevezem a neofantasztikus elbeszélésnek azokat a képeit, amelyek nem a tudományos ismeretek kiegészítésére törekednek, hanem alternatív módszereket kínálnak, melyek segítségével megnevezhetjük a tudományos nyelv számára megnevezhetlent, olyan látásmódot, mely által érzékelhetjük azt, ami szemünk előtt rejtve marad. Másképpen szólva, olyanok ezek a metaforák, mint a nem-euklidészi geometria, amely képes átlépni az euklidészi geometria korlátait. Egyértelmű, hogy Gregor Samsa bogárrá változásának metaforikus értelme van Kafka elbeszélésében: családjával való problémás viszonyát, magányosságát, elidegenülését nem magyarázza el a szerző, csak az átváltozáson keresztül érzékelteti. Cortázar szavaival élve: „Senki nem tudhatja, milyen egy állat, mit lát, és mit érez.”³⁴ Kafka metaforája épp olyan homályos, mint Cortázaré az „Axolotl”-ban. Ha tudnánk, hogy mit érez egy bogár, vagy hogy mit lát egy axolotl, a két átváltozás sokkal kevésbé lenne hatásos. Ennek a szándékos kétértelműségnek köszönhető ezeknek a metaforáknak egy másik jellegzetessége: értelmük bizonytalan, sőt, olykor megfoghatatlan. Cortázar „Az elfoglalt ház” című elbeszélését többféleképpen értelmezhetjük annak függvényében, hogy milyen jelentést tulajdonítunk a titokzatos zajoknak: peronista tömegek lármája, szomszédok pletykái vagy szülési fájdalmak hangja. Ezeket az értelmezéseket nem támasztják alá az elbeszélés konkrét történései. A szöveg elhallgat, de sokszor éppen ez a hallgatás, ez a hiány a legerőteljesebb kifejezőeszköz.

³³ Ld. a „Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas” című fejezetet, in Jaime ALAZRAKI: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 3. kiadás, 1983, 275–301. o.

³⁴ Julio CORTÁZAR: *Territorios*, México, Siglo XXI, 1978, 39. o.

Végül, ami ezeknek az elbeszéléseknek a működését, a *modus operandi* illeti, kijelenthetjük, hogy az jelentősen eltér a fantasztikus elbeszélés működésétől. Todorovnak igaza volt, amikor azt kifogásolta Kafka művében, hogy „a különös esemény nem közvetett utalások sora után, valamiféle fokozás eredményeképpen jelenik meg: rögtön az első mondatban benne foglaltatik.” Majd így folytatja:

Míg a fantasztikus elbeszélés teljesen természetes helyzetből kiindulva jut el a természetfölöttibe, addig *Az átváltozás* egy természetfölötti eseményből indul ki, hogy az elbeszélés során azt egyre természetesebbé tegye [...]. A karkai elbeszélés nem teljesíti a fantasztikum általunk nyújtott meghatározásának második feltételét: a szövegen belül megjelenő habozást.³⁵

Bár a fantasztikus elbeszélésnek lételeme a félelem, mégsem áll szándékában letaglózni az olvasót ezekkel a félelmekkel. A fantasztikus történet először elfogadja a világ törvényszerűségét, a hétköznapi valóságot jeleníti meg, pont úgy, ahogy azt nap mint nap tapasztaljuk az élet forgatagában. Felállít egy narratológiai gépezetet, aztán fokozatosan és észrevétlenül aláássa, míg végül a kezdeti rend felbomlik, és megtörténik – vagy legalábbis úgy tűnik, hogy bármikor megtörténhet – a lehetetlen: a gépek által széttroncsolt, halott fiú „A majomkéz” című elbeszélésből bekopogtat szülei házának ajtaján. A neofantasztikus elbeszélés nem él azokkal a díszletekkel és kellékekkel, amelyek hozzájárulnak a világ rendjének végső felbomlásához szükséges hangulat vagy *pathos* megteremtéséhez. A neofantasztikus elbeszélés kertetés nélkül, már az első mondatoknál bevezeti az olvasót a fantasztikus közegbe, nincs semmi fokozatosság, se kellékek, se *pathos*: „Volt idő, amikor sokat gondoltam az axolotlokra. Kijártam a Jardin des Plantes-ba, és órákig elnéztem őket, figyeltem a mozdulatlanságukat, komor, lassú mozdulataikat. És most axolotl vagyok.”³⁶ De míg a fantasztikus elbeszélés a szöszertintiség, a történet cselekményének síkján mozog – a halk kopogtatás a nyugdíjas házaspár ajtaján „A majomkéz” című elbeszélésben a halott fiú tényleges visszatérését jelzi –, a neofantasztikus elbeszélés közvetett, metaforikus vagy figuratív jelentésekhez folyamodik, például Cortázar novelláiban: nem maga Nico (a „Mama levelei” egyik szereplőjének halott testvére) jelenik meg újra a történet végén, hanem Nico kivetülése Laura és Luis büntudattól és lelkiismeretfurdalástól gyötört elméjében. A „Titkos fegyverek”-ben Pierre valójában nem a Michèle-t megerősökölő német katona reinkarnációja – ahogy azt a szöveg nem egy értelmezője állítja –, Michèle csak kivetíti Pierre-re az erőszak által okozott traumát. Pierre-nek az elbeszélés során

³⁵ TODOROV, id. mű, 146–148. o.

³⁶ Julio CORTÁZAR: „Axolotl”, ford. Bencsik Vilmos, in Uő: *Nagyítás*, Budapest, Európa, 1977, 76. o.

végbemenő metamorfózisa tükrözi Michèle traumájának részleteit és körülményeit, különböző aspektusait. Pierre átváltozik a német katonává, de ez az átváltozás csak Michèle traumájának metaforája, nem tényleges esemény, mint a fantasztikus elbeszélésben – még ha a történet mást is állít.

Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy a fantasztikus elbeszélés – ahogy azt már Caillois is kifejtette – a romantikával egyidejű műfaj, a tudományos racionalizmus és a polgári társadalom értékeinek megkérdőjelezése, ellenük intézett kihívás; a neofantasztikus elbeszélésnek viszont többek között az első világháború következményei, az avantgárd mozgalmak, Freud pszichoanalízise, a szürrealizmus és az egzisztencializmus szolgálnak alapul.

A „neofantasztikus” elnevezést azért javasoltam, hogy felhívjam a figyelmet a kétfajta elbeszélés közti különbségre. Másrészt, e különbségek tudatosítása lehetővé tenné az új műfaj jelentésének és határainak megértését, továbbá elősegítené a szövegek alaposabb és pontosabb vizsgálatát. A homályosság soha nem hozott eredményt az irodalom tanulmányozása során: „a konkrétumok vizsgálata sokkal célravezetőbb, mint az általánosítás”, figyelmeztet Harry Levin. Vizsgálódásaim során igyekeztem ennek szellemében eljárni.

Tanulmányomat egy apró kronológiai kérdéssel szeretném zárni. Habár ezzel a témakörrel már 1971-ben is foglalkoztam, amikor megkezdtem a kutatásokat az *En busca del unicornio* című művemhez, csak 1975-ben publikáltam első írásos közleményemet a két műfaj közti különbségtétel szükségességéről a *Dada/Surrealism* című folyóiratban, amely New Yorkban jelent meg az azonos nevű egyesület kiadásában. Ezt az írást fel is olvastam 1974-ben, az egyesület éves gyűlésén. Már akkor kifejtettem, hogy a neofantasztikus írók másképp kezelik a fantasztikumot, mint a hagyományos fantasztikus műfaj mesterei. E rövid tanulmánynak már a címe is meghatározta az új műfaj gyökereit: a fantasztikum mint szürrealista metafora. Az irodalmi elemzés kortárs módszereiről szóló éves találkozón 1978-ban, New Yorkban olvastam fel „Neofantasztikus irodalom: egy strukturalista válasz” című munkámat, melynek célja az úgynevezett „fordításkritika” metódusainak ellenálló művek tanulmányozására alkalmas módszer felvázolása volt. 1979-ben, amikor meghívtak a Puerto Rico-i egyetemre, a „Cortázar és a fantasztikus irodalom” című kurzus keretében lehetőségem nyílt röviden összefoglalni a témával kapcsolatban addig elért eredményeimet. Végül, bár némi késéssel, 1983-ban megjelent az *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* című könyvem – jelen tanulmányban ennek a könyvnek főbb pontjait próbáltam összefoglalni.

Azt hiszem, nem tévedek, ha azt állítom, hogy ez a terminus már az irodalomkritikában is meghonosodott. Számos cikkben találkoztam már ezzel az elnevezéssel. 1988-ban megjelent egy könyv *Lo neofantástico en Julio Cortázar* címmel.³⁷ Úgy hiszem,

³⁷ Ld. Julia G. CRUZ: *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1988.

a fogalom azért verhetett gyökeret, mert nem holmi névalkotási szeszély eredményeképpen született meg, hanem valóban szükséges volt az új műfaj működésének és mozgatórugóinak megértéséhez. Számomra az új terminológia jelentőségének legfőbb bizonyítékát a legutóbbi Julio Cortázar-interjú egyik részlete szolgáltatta. Az interjút Omar Prego készítette, nem sokkal az író halála előtt. Minden szerénységet félretéve, idézném ezt a részletet:

Omar Prego: – Amikor Julio Cortázar elbeszélései kerülnek szóba, általában egyből a fantasztkumra gondolunk. De én arra lennék kíváncsi, hogy lehet-e fantasztkusnak ítélni az elbeszéléseidet a műfaj hagyományos értelmében [...]. Hajlanék arra, hogy elfogadjam Jaime Alazraki definícióját, aki „neofantasztkus elbeszélésről” beszél.

Julio Cortázar (miután röviden összefoglalta, mit jelent számára a *fantasztkum által keltett érzés*): – Kiskorom óta úgy érzem, hogy a valóság nemcsak az, amit a tanárnök és anyám mutatott, nemcsak az, aminek létéről a szaglász és a tapintás segítségével megbizonyosodhatok: léteznek másfajta dolgok is, amelyek állandóan összeütközésbe kerülnek az előbbiekkal, mivel eltérnek tőlük. Ekkor kezdtem ráérezni, mit is jelent számomra a fantasztkum – amelyet Alazraki, állítólag, *neofantasztkumnak* hív. Szóval, ez nem egy kimódolt fantasztkum, mint a gótikus irodalom fantasztkuma, melynek kelléktárában hemzsegnak a szellemek és a kísértetek, az író pedig olyan horrorisztikus gépezetet alkot, amely ellentmond a természet törvényeinek, és befolyással bír a szereplők sorsára. Bizony, a modern fantasztkum teljesen más.³⁸

Cortázar nálam sokkal pontosabban, világosabban és tömörebben foglalja össze, mi az, és milyen az a neofantasztkum. Legvégül, szeretnék elnézést kérni mondandóm kuszaságáért és túlzott terjengősségéért. Az *En busca del unicornio* című könyvemben mindezt sokkal jobban megfogalmaztam – ajánlom önöknek.

Baglyosi Leona fordítása

³⁸ Omar PREGO: *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik, 1985, 53–54. o.

A kódok egyidejű megjelenése

JOSÉ SANJINÉS

A párhuzamosan szerkesztett elbeszélések struktúrájában fellelhető, két ellentétes jelentésű regiszter kódolása teszi lehetővé a fantasztikus irodalom egyik, a kritika által leggyakrabban tanulmányozott jelenségének megfigyelését. Ez nem más, mint a modern fantasztikus szövegek kétértelműségének kérdése.

A kérdés talán legismertebb megfogalmazója Todorov, aki modelljének központi felvetésében a fantasztikumot az olvasóban kiváltott hatásként értelmezi. Az olvasó ugyanis elbizonytalanodik annak tekintetében, hogy az elbeszélte eseményekre keresett magyarázat vajon természetes vagy természetfeletti. Ugyanakkor nem Todorov volt az első, aki rámutatott arra, hogy a kétértelműség az egyik legfontosabb jellemzője a fantasztikus szöveg szerkezetének. Caillois számos olyan eljárást felsorol, amelyek kétértelművé teszik a szöveget, így azt a természetessel vagy természetfeletttel magyarázzuk; ez alapján állítja szembe művében¹ a fantasztikust és a csodást. Ezzel az észrevétellel valójában megelőlegezi a todorovi modell szerint definiált fantasztikum elsődleges kritériumát. A fantasztikus szöveg történéseinek magyarázata alapján történő kategorizálás már Bioy Casares *Antología de la literatura fantástica* előszavában is megjelenik. Bioy Casares szerint a fantasztikus elbeszélések a következőképp csoportosíthatók:

- a) Amelyek egy természetfeletti lény vagy tett közbenjárásával magyarázzák a történeteket.
- b) Amelyeknek a magyarázata fantasztikus, de nem természetfeletti. (Az elrendezés miatt a „tudományos” jelzõt nem tartom szerencsésnek az ilyen szigorú, valószerű közbeavatkozások leírására.)
- c) Amelyek egy természetfeletti lény vagy tett közbenjárásával magyarázzák a történeteket, de közben egy természetes magyarázat lehetőségére is utalnak (például Sakitól a „Sredni Vashtar”), és amelyek felvetik, hogy hallucináció is lehet a magyarázat. A természetes magyarázat lehet telitalálat, akár egy bonyolult történetfolyam; de általában inkább gyengeség, a szerző menekülõtja, aki nem tudott kellõképp valószerű fantasztikumot létrehozni.²

¹ Roger CAILLOIS: *Imágenes, imágenes...*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

² Adolfo Bioy CASARES: „Előszó (A fantasztikus irodalom antológiájához)”, ford. Zsapka Krisztina, ld. jelen kötet, 37–43. o.

Ha összehasonlítjuk a két modellt, láthatjuk, hogy a todorovi definíció szerinti tiszta fantasztkum csupán a harmadik kategóriának felel meg a Bioy Casares által javasolt felosztásban, tehát azokra a szövegekre vonatkozik, amelyek elbizonytalanítják az olvasót a történesek természetes vagy természetfeletti magyarázata között. Bioy Casares modellje – csakúgy, mint a Brooke-Rose, Rabkin, Butler vagy Pearce által kidolgozottak – tágabb képet nyújt arról, hogy miből is áll a fantasztkum, hiszen annak kategóriái közül nem hagyja ki sem a természetfelettit (*a* kategória), sem a lehetségest (*b* kategória).

Számos más tanulmány sokkal rugalmasabb nyelvezettel írja le a fantasztkus szöveg kétértelműségének kérdését, mint Todorov. Az előző fejezetben láttuk,³ hogy Eric Rabkin például a *The Fantastic in Literature* című művében a fantasztkum kétértelműségét „mikrotextuális variácóként” (*microcontextual variations*) tárgyalja.⁴ Így elkerüli azt, hogy bármilyen módon ekvivalenciát állapítson meg a „csodás” és a „különös” szövegen kívüli normái között. Rabkin értelmezésében, ha a fantasztkus szöveg kétértelműségét a szöveg belső szabályainak inverziójaként tekintjük, olyan rendezővel határozhatunk meg, ami alapján sok fikció kisebb vagy nagyobb mértékben fantasztkusnak tekinthető, de a todorovi definíció szerint nem tartozna ebbe a kategóriába. *Les Chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique* (1979) című művében Louis Vax is cáfolja a fantasztkum effajta magyarázatát:

Maga a fantasztkus kétértelműség definíciója az, ami nem kielégítő, hiszen azt alapul véve lehetetlen eldönteni, hogy mi a valóság és mi az illúzió, a rejtély és a megtévesztés, a természetes és a természetfeletti. Ha tényleg kétértelműnek ítélnék egy kétes csodát, akkor vajon fantasztkusak kellene-e tartani – az újságokban megjelenő, jelenségekről, csodákról, varázslatokról szóló elbeszélések közül – azt, amit már eleve kétesként mutatnak be?⁵

³ A szerző arra a könyvére utal, amiből ez a fejezet is származik. JOSÉ SANJINÉS: *Paseos en el horizonte. Fronteras semióticas en los relatos de Julio Cortázar*, New York, Peter Lang, 1994. – *A szerk.*

⁴ A definíció tisztázásához hasznos a „The Poetic Function and the Nature of Language” című tanulmány, amelyben Roman Jakobson egyik tanítványa, Linda R. WAUGH a nyelvi szövegben felmerülő kétértelműségeket a következőképpen írja le: „A kétértelműségek a részlegesen kódolt kontextus szerinti változatok lehetségeségében rejlenek. Ennél fogva, korlátozott számú elemből a lehető legtöbb jelentés képződik. Más szóval, csekély számú jel felhasználásával a *signata* értelmezésének legnagyobb számú változata keletkezik.” in ROMAN JAKOBSON (szerk.): *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, 159–160. o. [Rabkin terminusát ld. Eric S. RABKIN: *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976. – *A ford.*]

⁵ „C'est la définition même de l'ambiguïté fantastique considérée comme impossibilité de trancher entre réalité et illusion, mystère et mystification, nature et surnature, qui n'est pas satisfaisante. Si vous considérez en effet comme ambiguë la relation d'un prodige douteux, devrez-vous retenir comme fantastiques, parmi les récits d'apparitions, de miracles et de sortilèges rapportés par les journaux, ceux-là précisément qui sont donnés pour suspects?” (LOUIS VAX: *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, 25. o.)

Habár Vax felismeri, hogy a kétértelműség a fantasztikus irodalom egyik legfőbb tulajdonsága, a jelenség természetéről adott magyarázata arra utal, hogy lehetetlen pontosan leírni a fantasztikum szervezőelvét és működését:

Ha a fantasztikus irodalom általában véve kétes, az nem feltétlenül azt jelenti, hogy bizonytalanságban hagy minket a csodás és az ismerős között – hiszen jól kivethető árnyalat választja el egymástól a diskurzusban a bizonytalant két világosan megfogalmazott tézis között, és a zavarosságot, a belső koherencia láthatóvá válását –, hanem inkább azt, hogy mivel a fantasztikus tapasztalatában, mint minden megélt tapasztalatban van valami mély, valami áthatolhatatlan és valami egyedi, valami megnevezhetetlen, ami ügyesen kikerüli gondolatmenetünk minden erőfeszítését.⁶

Ez a „valami megnevezhetetlen”, ami Vax megfogalmazásában a homály, talán nem is arra vonatkozik, hogy összehasonlítsa a fantasztikum működését mindennapi tapasztalataink legsötétebb rejtélyeivel – olyan rejtélyekkel, amiket a fantasztikus szöveg is sokszor próbál megformálni –, hanem arra, hogy összekeveri ezt egy olyan szemiotikai művelettel, ami a műalkotás nyelvezetében jön létre. Ez viszont majdnem pontosan leírható a szöveg bonyolultságának mértéke, illetve a szövegen túli információk alapján.

Később látni fogjuk, hogy tényleg lehetséges egy metalingvisztikai leírást készíteni arról a sajátos szintagmatikus szervezetről, ami a fantasztikus szöveg kétértelműségét idézi elő, de ezt a kérdést filozófiai szemszögből már megvizsgálták – Cortázar elbeszélő műveinek nagy része pontosan a filozófiai és a szerkesztési rend problematikájának kettős rendszerezésébe tartozik. Nem szabad összekeverni a fantasztikus szöveg nyelvtanát – a szónak abban az értelmében, amit ez a fogalom a jakobsoni nyelvészeti hagyományban kap – azzal, amit a perui Harry Belevan *Teoría de lo fantástico* című művében a fantasztikum „esszenciájának” vagy „episztéméjének” hív. Ez utóbbi a fantasztikum „kezdeti ismerete”, ami a diskurzust „megelőzően” már kialakul,⁸ amit Belevan szerint eddig nem vett figyelembe a kritika. Belevan, aki

⁶ „Si la littérature fantastique est généralement ambiguë, ce n'est pas tant qu'elle nous laisse indécis entre le prodigieux et le familier – car une nuance importante sépare l'indécidabilité, entre deux thèses clairement formulées, et l'obscurité, voire l'incohérence interne, d'un discours – mais plutôt parce qu'il y a dans l'expérience fantastique comme dans toute expérience vécue quelque chose de profond, d'opaque et de singulier, un je ne sais quoi d'autant plus énigmatique qu'il échappe avec aisance à tous les efforts de notre intelligence.” (VAX, id. mű, 159–160. o.)

⁷ Harry BELEVAN: *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Barcelona, Anagrama, 1976, 26. o.

⁸ Miután összegyűjtötte a főbb elméleti tanulmányokat a fantasztikum kérdéskörében, Belevan arra a következtetésre jut, hogy „egyikük sem igyekezett megtalálni a fantasztikum kialakulásának esszenciáját, mert megálltak az azt kialakító és felmutató formák és témák vizsgálatánál. [...] Tehát arra jutunk, hogy a fantasztikumot semelyik megjelenési formájában sem kell episztémeként kezelnünk, hanem az

a fantasztkum episztéméjét Dan Sperber *Le symbolisme en général*ában tárgyalta szimbólum gnoszeológiai dekonstrukciójához hasonlítja,⁹ úgy véli, hogy a fantasztkum „nem alkot egy *nyelvet* [...] mert a fantasztkum az elképzelt világához tartozik”.¹⁰ Sőt, Belevan azt is állítja, hogy nem léteznek olyan „sajátos törvényszerűségek [...], amiket a fantasztkum dinamikájának paramétereként lehetne értelmezni”.¹¹ A fantasztkum tehát

egyfajta konjunktúráként jelenik meg, méghozzá a szó etimológiai jelentését alapul véve (*óneiros* típusú konjunktúra) a valós és az elképzelt konjunktúrájaként jelentkezik. Ez a konjunktúra [...] a valóság egy „komponense”, de semmiképp sem alternatívája, mivel a fantasztkumnak nincs epicentruma, hiányzik a kozmogóniában nélkülözhetetlen „axis mundi” (Mircea Eliade), méghozzá pontosan azért, mert hiányzik belőle a rendszer.¹²

Belevan hozzáteszi, hogy pontosan a valós és az elképzelt ezen konjunktúrájában rejlik a fantasztkum kétértelműsége:

A kétértelműség tehát nyilvánvaló: a fantasztkum végig a valóságon *belül* jelenik meg, úgy, mint egy merénylet, egy szembeszállás ugyanazzal a valósággal, ami körbeveszi. Ezt a kétértelműséget más, jobban kifejező fogalom hiányában *szétírásként* jellemezhetjük. A *fantasztkus szétírás* ezáltal úgy jelenik meg, mint nélkülözhetetlen eleme minden fantasztkum megközelítésének, és mint dinamikájának katalizátora.¹³

A *szétírás* forrása (ami Belevan szerint a fantasztkum) az, amit Freud *das Unheimlich*-nek, azaz „kísértetiesnek” nevezett jól ismert, azonos című esszéjében. Ez a fogalom – aminek spanyolra fordítása nagyon nehézkes, viszont az angol *uncanny* melléknév viszonylag pontosan kifejezi jelentését –, a Todorov által felvázolt modellben megegyezik, legalábbis részben, a különös kategóriájával (*l'étrange*). Így a freudi fogalom két olvasata közti különbség csak látszólagos: ami Todorov könyvében kívül marad a „tisza fantasztkum” kategóriájából, mert csak részben tárgyalja a műfajról

írás és a környezet leírása közti nagyon különleges egyensúlyként, amit egyezményesen fantasztkus leírásnak hívunk.” (BELEVAN, id. mű, 79. o.)

⁹ Ebben a kontextusban említi meg Belevan Gilles Deleuze *Proust et les signes* című tanulmányát, „amelynek szerzője Marcel Proust »prekonceptuális nemlétét« fejt ki, ami egyedül »a jelek« általi ösztönzésnek felel meg.” (BELEVAN, id. mű, 26–27. o.)

¹⁰ BELEVAN, id. mű, 27. o.

¹¹ Uo., 25. o.

¹² Uo., 85. o.

¹³ Uo., 85–86. o.

elválaszthatatlan kétértelműséget („az *uncanny* kizárólag a szereplők érzelmeihez kapcsolódik, és nem magához az észszerűség szabályainak ellentmondó eseményhez”),¹⁴ az Belevan munkájában központi alkotórészként szerepel a fantasztikum episztémájének leírásakor:

Ez az *Unheimliche*, túlmutatva az eredeti jelentésén – „nyugtalanító különösség” vagy „szokatlan kétértelműség” [Belevan inkább így fordítja Freud terminusát] – a szövegszerű kisiklások következtében [...] átváltozik egy „önmagát kifejező” fogalomná, ahol a veleszületett kétértelműség gyökerezik („magában kétértelmű” vagy „tautologikus”). Ebből árad a fantasztikumtól elválaszthatatlan szokatlan értelmi felfogása („intellektuális bizonytalanság”, Jentsch nyomán).¹⁵

Vizsgáljuk meg ennek az igencsak gondolatébresztő episztemológiai megközelítésnek néhány korlátját. Egyetértünk Belevannal abban, amit ő „fantasztikusan *kifejezett* irodalomnak”¹⁶ hív, és ezzel túllépi azt a kritika nagy része által konvencionálisan meghatározott teret, amiben a fantasztikum mozog. Ugyanakkor azon megállapításai, miszerint a fantasztikum „nem tud *nyelvezet*ként, vagy a szót behelyettesítve *műfaj*ként működni”,¹⁷ vagy hogy „a fantasztikum nem megfogható, azaz se nem kódolható, se nem kategorizálható”¹⁸ figyelmen kívül hagyják azt a tényt, hogy a fantasztikum a nyelvben is kifejeződik. Valójában a fantasztikus szöveg felépítésének elemzői járultak hozzá ahhoz – különösen azok, akiket Bessière könyvében találunk –, hogy Belevan a fantasztikum episztémáját egyfajta „konjunktúraként”, a valóságos és az elképzelt közötti folyamatos „ingázásként” tudja definiálni. Más szóval, habár igaz, hogy a fantasztikum episztémáját – csakúgy, mint az elképzeltét – nyelv előtti fogalomnak is tekinthetjük, magában a jelentés-rendszer (*langue*) elrendezésében találjuk meg azt a jelenséget, amit metalingvisztikai fogalmak segítségével tudunk leírni.

Vizsgálhatjuk a kérdést egy másik szemszögből is. Amennyiben a tudatunk nyelvi tudat, vagyis ha elfogadjuk Edward Sapir és Benjamin Lee felvetését, miszerint a valóságról szerzett benyomásainkat és ismereteinket a nyelv határozza meg, akkor vajon a fantasztikum episztémájének – amiről Belevan Borgest idézve azt írja, hogy „teljes

¹⁴ The uncanny [...] is uniquely linked to the sentiments of the characters and not to a material event defying reason. (Tzvetan TODOROV: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca [New York], Cornell University Press, 1975, 47. o.)

¹⁵ BELEVAN, id. mű, 89. o.

¹⁶ Uo., 122. o.

¹⁷ Uo., 106. o.

¹⁸ Uo., 100. o.

mértékben a valóságon *belül* helyezkedik el¹⁹ – nem kellene a nyelvben is megmutatkoznia, meghatározva, vagy legalábbis valamilyen mértékben hatást gyakorolva ezáltal arra, ahogyan azt érzékeljük? Talán az erre a kérdésre adott válasz hozzájárulhat annak a vitathatatlan ténynek a magyarázatához, hogy amit Belevan a fantasztikum episztéméjének nevez, a történelem során újra és újra kifejezésre talál a művészet jelentés-rendszereiben. Talán pontosan e sajtáságos *ars combinatoria* által nyújtott különböző szerveződési formák elemzésén keresztül juthatunk közelebb a fantasztikum eredetéhez és gnoszeológiai ellentmondásaihoz.

A nyelvészet és a szemiotika terén elért – Lévi-Strauss szerint jelentős – fejlődésnek köszönhetően nem hagyhatjuk figyelmen kívül a rendszer vagy a nyelv funkcióját a fantasztikum szövegszerű kifejeződésében. Ettől fogva lehetővé válik – ahogy azt Christine Brooke-Rose tanulmánya, az *A Rhetoric of the Unreal* is kimutatja – egy pontos metalingvisztikai leírást készíteni arról a módról, ami által létrejön a kétértelműség a fantasztikus szövegben. Henry James *A csavar fordul egyet* című regényének részletes elemzésében, amelyben a kölcsönösen ellentétes olvasatok összetett szervezettét tárgyalja, Brooke-Rose rávilágít arra a fontos szerepre, amit a kétértelműség kódolása jelent a fantasztikum létrehozásában. Elemzésének egyik legfontosabb tételében bemutatja, hogy James szövegének kétértelműségét tükörszerkezetként (*mirror-structure*) is értelmezhetjük, de nemcsak a lacani értelemben,²⁰ vagyis a tudatalatti nyelvezetének ismételhetsége és reverzibilitása értelmében, hanem úgy is, mint a szöveg strukturális és szemantikai kereteinek egymásra helyezése:

A tükörben megjelenő kép nem csupán egy visszatükrözött jelenet, hanem egyúttal keret is, akár egy festmény vagy bármely más művészeti alkotás (Lotman, 1970; Uspensky, 1974), és így arra összpontosít, hogy felerősítse azt, amit ábrázol, és kimondatlanul hagyja azt, amit nem ábrázol. Lacant idézve: a vággyal való kapcsolatában a valóság csupán másodlagos dologként jelenik meg. *A csavar fordul egyet* című szöveg egésze nem csupán magában nézve kifinomultan megmunkált ebben az értelemben, de olyan jelenetek sorára strukturálódik, amelyek újabb jelenetekhez vezetnek, vagy újabb jelenetnek adnak keretet.²¹

¹⁹ „Nem kellene fantasztikus irodalomról beszélnünk, hiszen a fantázia egy része, valójában egy kivédhetetlen része annak, amit konvencionálisan valóságnak nevezünk. Különböztetünk azzal, hogy az univerzum a valóság vagy a fantasztikus műfajhoz tartozik.” (Borgest idézi BELEVAN, id. mű, 84. o.)

²⁰ Jacques LACAN: „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, ford. Erdélyi Ildikó, Füzessey Éva, *Thalassa*, 2. szám, 1993, 5–11. o. – *A ford.*

²¹ „For a mirror is not only a reflected instance, it is also a frame, as is a picture, as is any work of art (Lotman, 1970; Uspensky, 1974), which concentrates, and so intensifies, all that is explicitly within it, and leaves implicit all that is without. Or to quote Lacan in relation to the screen [...] »dans son

Brooke-Rose kimerítő elemzése James szövegének – mint „teljesen kétértelmű szövegnek”²² – számos lehetséges olvasatáról arra a következtetésre jut, hogy egy szöveg szerkezeti kettőssége a tiszta fantasztikum szívében található. Shlomith Rimmon, a *The Concept of Ambiguity: The Example of James* című tanulmányában található megállapítására, miszerint James elbeszélésének kétértelműsége annak az eredménye, hogy „két, egymást kölcsönösen kizáró fabula jelenik meg egyazon szűzsében”, Brooke-Rose a következőképp reagál:

A valódi fantasztikum összetettsége és finomsága annak teljes kétértelműségében rejlik, így egyetlen kusza fabula helyett kettő tiszta, egyszerű, de egymást kölcsönösen kizáró fabulánk van, következésképpen a tartalom a felszín tekintve világos, nem zsúfolt, valójában azonban sűrű és homályos. Nem lehet kétségünk afelől, hogy miért viszonylag rövidек általában a valódi fantasztikus művek: lehetetlen lenne ezt a kettősséget egy trilógián keresztül fenntartani.²³

Összességében tehát megállapíthatjuk, hogy a fantasztikum kétértelműsége nem más, mint két fabula együttes jelenléte egy összefonódott szerkezetű elbeszélésben; vagy a saját terminológiánkkal élve, két ellentétes szemantikai regiszter kódolása a szöveg párhuzamos szerkesztése közben.

A fantasztikus szöveg kétértelműségének eme meghatározása lényegében véve nem sokkal tér el azoktól a megállapításoktól, melyekről Irène Bessière ír a *Le récit fantastique* című tanulmányában. Bessière szerint a fantasztikum kettőssége akkor születik, amikor két egyforma, egymást kizáró elbeszélést egyetlen jelrendszerré összekapcsolva írunk le – „az egyik a rögzített viszonyt követve bomlik ki, a másik pedig a viszony terminusainak megfordítását”²⁴. Ez a szerkesztésmód hozza létre azt a hármas szemantikai mozgást, amiben a modern fantasztikus elbeszélés kétértelműsége kibontakozik:

Az elbeszélés szintjeinek játéka, az integrálódási folyamat hiánya, a metaforarendszer és a metonímiák összessége által a szöveg szerkezete maga is egy értelmezési szerkezet.

rapport au désir, la réalité n'apparaît que ornamente. [...] The whole Turn of the Screw text is not only itself elaborately framed in this sense that open out on or frame other scenes.” (Christine BROOKE-ROSE: *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 164. o.)

²² Uo., 229. o.

²³ „The complexity and subtlety of the pure fantastic lies in its absolute ambiguity, so that instead of one diffuse fabula we have two clear, simple, but mutually exclusive fabulas, and consequently a superficially transparent, non-replete (economical) szöveg, which is in fact dense and utterly baffling. That is no doubt why pure fantastic texts are usually short, relatively: it would be impossible to keep it up over a trilogy.” (BROOKE-ROSE, id. mű, 229. o.)

²⁴ „L’une se déroulant suivant le rapport fixé, l’autre suivant „inversion des termes du rapport.” (Irène BESSIERE: *Le récit fantastique. La poétique de l’incertain*, Paris, Larousse, 1974, 194. o.)

Elválaszthatatlan jegyek együtteseként, a fantasztikus mű folyamatosan változtatja a viszonyokat egyikről a másikra. Ez a komplexitás zavart kelt a hős-főszereplő viszonyában, az olvasóban, és visszavezet minket az újabb jelentések és értelemzések kereséséhez. Az integráció elmaradása három szemantikai mozzanattal függ össze: a következetlenség a jelekben vagy a narratív egységekben, a kétértelműség és végül a paradoxon. Az elbeszélés elrendezése jóllehet a szintézisből fakad, az összegzés azonban paradox ellentmondás marad.²⁵

Tehát, ez az egyfajta értelmezésbeli bizonytalanság – ami helyettesíti azt a todorovi bizonytalanságot, ami vagy az olvasóban, vagy a szereplőben keletkezik az elbeszélte eseményekre keresett természetes vagy természetfeletti jellegű magyarázatok között – a két párhuzamos szerkezet egyidejű asszimilációjának eredménye, melyek a valóság megszokott kódolása során kölcsönösen kizárják egymást.

Hasonlóképp közelíti meg a kérdést Amaryll Chanady *Magical Realism and The Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy* (1985) című tanulmányában. A Rabkin által javasolt definícióra és Bessière tanulmányának megfigyeléseire támaszkova Chanady megállapítja, hogy a fantasztikus szöveg két ellentétes kódra épül:

A fantasztikus irodalomban a valóságnak két síkja létezik, melyek közül egyik sem elhanyagolható. Az implikált szerző szándékosan hoz létre egy valószerű világot, ugyanakkor a természetfeletti történő utalásokat is ad. A történetet az érzékelés két síkján értelmezzük, melyek között az olvasó nem ingadozik. Továbbá, sok fantasztikus történetben találhatunk egyértelműen természetfeletti eseményeket, amelyekre észszerű magyarázatot adni a szöveg indokolatlan extrapolációja, azaz határozott félreértelmezés lenne. El kellene tehát hagynunk a fantasztikum területét, amennyiben nem indokolt az ingadozás a logikus és az irracionális magyarázat között? Todorov a kétértelműségre adott magyarázata túlságosan korlátozó abban a tekintetben, hogy nagyon kevés kivétellel kizárja a műveket a fantasztikus művek kategóriájából.²⁶

²⁵ „Par le jeu des niveaux de la narration, par ce manque de tout procès intégratoire, par l’ambivalence du récit partagé entre système métaphorique et ensemble métonymique, l’organisation du texte est, elle-même, une structure d’interprétation. Comme ensemble de signes indissociables, l’oeuvre fantastique renverse constamment le rapport de l’un à l’autre. Cette complexité suscite la perplexité, celle du héros-protagoniste, celle du lecteur, et renvoie ainsi à la recherche d’une signification, autrement dit à l’interprétation. La non-intégration correspond à un triple mouvement sémantique: non-congruence des signes ou des unités narratives, amiguïté et finalement paradoxe. L’arrangement du récit procède bien par synthèse, mais la totalisation reste contradictoire paradoxale.” (BESSIÈRE: id. mű, 194. o.)

²⁶ „In the fantastic, there are two codes of reality, neither of which can be ignored. The implied author deliberately creates a realistic world, while at the same time giving us indications of the supernatural. The narrative is interpreted according to two codes of perception, between which the reader does not hesitate. Moreover, in many fantastic stories an occurrence is unambiguously supernatural, and

A fantasztikus szöveg kétértelműségének leírására Chanady azt javasolja, hogy a todorovi modellben meghatározott *hezitálás* helyett az *ellentmondást* használjuk: „A hezitálás helyett, ami az olvasónak a szöveg utalásaira adott reakciója, sokkal találóbb fogalom az ellentmondás, azaz két ellentétes kód egyidejű jelenléte a szövegben.”²⁷

A szöveg szerkezetét tekintve ez a megközelítés valóban pontosabb a fantasztikus szöveg kétértelműségének magyarázatára, mint Todorové. Nem így az az állítás, miszerint két ellentétes regiszter kódolása sohasem okoz bizonytalanságot az olvasóban. Bár Chanady egyetért abban, hogy néhány elbeszélés olvasatát követően a leírt fantasztikus események csak egy természetfeletti beavatkozás által magyarázhatók – ahogy más szövegekben a fantasztikum valóságghű megjelenítése az azt magyarázó összes törekvést feleslegessé teszi –, az is igaz, hogy más elbeszélésekben – különösen azokban, amelyek a Bioy Casares által javasolt harmadik kategóriába tartoznak – a természetes és természetfeletti magyarázattal is alátámasztott párhuzamos olvasatok kódolása minden esetben arra készítetik az olvasót, hogy – sok esetben a főszereplővel párhuzamosan – elkötelezze magát olyan szövegi jelek keresése mellett, amelyek tisztázhatják a történetek természetét. Innen a hasonlóság néhány fantasztikus elbeszélés felépítése és a krimi műfaja között – melyeket ma detektívregénynek vagy detektívnovellának is hívhatunk. Egy jó példa erre a jelenségre azok közül az elbeszélések közül, amelyeket a továbbiakban tanulmányozunk Julio Cortázar „Rendezői utasítások John Howellnek” című novellája.

A cortázari elbeszélések esetében a dupla keretezés eljárásával a kétértelműség létrejötté valójában két ellentétes paradigmatis rendszer egymás mellé helyezésének eredménye. Mindazonáltal hozzá kell tenni, hogy a szövegek párhuzamos felépítése nem zárja ki további jelentések alrendszerének kódolását; a fantasztikus elbeszélés felépítése gyakran két vagy több olvasatot is lehetővé tesz. Ahogy a továbbiakban látható lesz, ezekben a kétértelműség egy összetett jelentésrendszer összekapcsolásának terméke, azon szövegi metszéspontok konstellációja, ahol az összetett szerkezetű műalkotás minden szintjén megjelenik a jelentés. Szemiotikai fogalmakkal élve, úgy értelmezzük a művészi szöveg kétértelműségét, mint a szöveg többszintű kódolásának azon funkcióját, ami hatással van annak szerkezetére, ezáltal szorosan kapcsolódik a nyelvi jel poliszemiájának kérdésköréhez: „Kétértelmű jelek azok, amelyek még

a rational explanation would be an unwarranted extrapolation of the text, a direct misreading. Do we then leave the domain of the fantastic because there is no justification to hesitate between a logical and an irrational explanation? Todorov's criterion of hesitation is too restrictive in that it disqualifies all but a very limited number of works from the fantastic.” (Amaryll Beatrice CHANADY: *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York – London, Garland, 1985, 11. o.)

²⁷ „A far more satisfactory term than hesitation, which is a reaction on the part of the reader to textual indications, is antinomy, or the simultaneous presence of two conflicting codes in the text.” (CHANADY, id. mű, 12. o.)

szövegkörnyezetbe helyezve is több, mint egy értelmezést engednek meg.”²⁸ Kevés elméleti tudós magyarázta olyan érthetően a művészi nyelv eme sajátosságának alapvető fontosságát, mint Lotman: „A művészi szöveg egyik legmélyebb tulajdonsága az, hogy egy-egy szövegi elem képes arra, hogy több szövegkörnyezetbe is beilleszkedjen, így más és más jelentést is felvegyen.”²⁹

A tömör szerkesztésű művészi szövegben létrehozott jelentések nagyfokú összetettség miatt a cortázari elbeszélések elemzésekor a fantasztikus szöveg kétértelműségének kérdését egy tágabb elméleti szemszögből közelítettük, ami magába foglalja a szöveg kódjainak egyidejűségét. Nagyon fontos, hogy két észrevételt tegyünk ebben a vonatkozásban. Elsősorban hangsúlyoznunk kell, hogy a két elsődleges olvasat a párhuzamosan szerkesztett fantasztikus szöveg strukturális hierarchiájában lehet kétértelmű (A és B) vagy nem-kétértelmű (A vagy B). Másodsorban, és főleg olyan szövegek esetében, melyek sok információt hordoznak magukban, a két elsődleges olvasat létezése csak egy azok közül a felépítésmagok közül, amelyekből számos kiegészítő vagy alternatív olvasat következik. Végül azt is hozzá kell tennünk, hogy a heterogén szövegszisztemek egymás mellé helyezésének vagy összekeverésének tanulmányozása, ahogy Lotman is több esetben megfigyelte, az a hagyományos módszer, ami során a művészi szöveg jelentése létrejön:

Különböző rendszerekből származó elemek összeütközése (mindkettő ellentétes és összehasonlítható kell legyen, például úgy, hogy ugyanazon az absztrakt szinten érnek össze) a művészi gondolatok kifejezésének szokásos módja. Ez a forrása olyan szemantikai hatásoknak, mint a metafora, a stílus és más művészi jelentésmódok.³⁰

Az olvasatok egyidejű kódolásának egyik funkciója az, hogy aktiválja a szöveg kritikai működését. Ezt a jelenséget Bessière könyvének egyik megfigyelésével tudjuk illusztrálni. Borges és Cortázar néhány elbeszélésének tanulmányozása után Bessière arra a következtetésre jut, hogy a párhuzamos olvasatok összetett felépítése okozza néhány szövegben a zavarodottságot mind az olvasó, mind a szereplő részéről, és hogy ez a zavar ugyanakkor meghívás is az értelmezésre, az egységes jelentés keresésére, és egyben

²⁸ „Ambiguous signs are those which, even when in context of other signs, provide more than one interpretation.” (WAUGH, id. mű, 159. o.)

²⁹ „The capacity of a textual element to enter into several contextual structures and to take different meaning in each context is one of the most profound properties of the artistic text.” (Jurij LOTMAN: *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1977, 59–60. o.)

³⁰ „The collision of elements from different systems (they must be both contrastive and comparable, i.e., unified on same abstract level) is the customary manner in which artistic meanings are formed. It is the source of semantic effects such as metaphor, style, and other artistic meanings.” (Jurij LOTMAN: *Semiotics of Cinema*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1981, 51. o.)

az olvasat kódjának keresésére is: egyfajta metalingvisztikai nyomozás, ami arra irányul, hogy rájöjjünk, melyik rendszerben vagyunk. A kétértelműség egyik funkciója, ami a valós és az elképzelt ellentétes regisztereinek szintagmatikus egymás mellé helyezéséből (*bisemia*), valamint az úgynevezett „játékeffektusból” (a jelentés többszörös szintjeinek együttes létezéséből) ered az, hogy nyilvánvalóvá teszi a párhuzamos szerkesztésű elbeszélések kereteit. A megfigyelés azokra az elbeszélésekre is igaz, amelyekben a dupla keretezés folyamata is közrejátszik. Így vagy úgy, az általunk tanulmányozott öt, párhuzamosan szerkesztett elbeszélés mindegyikében az egyidejű olvasat kódolása teszi kérdésessé a szöveg egynemű olvasatát és fedí fel szemiotikai felépítését.

Mátraházi Noémi fordítása

„A fantasztikum” és „a fantasztikus” fogalmának tisztázása

PAMPA OLGA ARÁN

*Engem érdekel a fantasztikus irodalom, de csak abban
az esetben, ha a szerző nem hisz a természetfelettiben.*

Anderson Imbert:

El tamaño de las brujas [A boszorkányok mérete]

I.

Attól a pillanattól fogva, hogy a modern kori fantasztikus elbeszélés elkezdte keresni saját műfaji autonómiáját – vagyis a XVIII. század vége és a XIX. század eleje óta –, az általa életre hívott kutatásoknak hála gazdag, sokszínű és komplex kritikai diskurzus született a fantasztikus szövegekről. A fantasztikum az európai irodalmi kánonba való beépülése a gótikus regény népszerűségének tetőpontjához (1780–1790) köthető, létrejötté pedig egy másfajta rend és a szokatlanság létezésének megtapasztalásához, a képzelet, a meseszerűség esztétizálásához és rendszer nélküli, sötét világok szándékolt megalkotásához köthető. Az olyan visszatérő motívumok megjelenését, mint a *hasonmás*, a *kísértet*, a *vámpír* vagy a *démon*, és az olyan fenyegető, sötét helyszínek, mint a boltíves pincék, tömlöcök és kastélyok egyre gyakoribb szerepeltetését nem lehetett figyelmen kívül hagyni a felvilágosodás korában.

A fantasztikus irodalom célja az, hogy hangsúlyozza a saját világa és az ismert világ közti ellentétet, ehhez pedig az emberi viselkedésről szóló – elsősorban – filozófiai, vallási, erkölcsi és tudományos diskurzusból emeli ki ezen rendszerek anomáliáit és végleteit. Ugyanakkor küzd ez ezeknek a kulturális diskurzusoknak és az elidegenítés szentesítése ellen, és a véletlenszerűség logikáját, valamint az irracionalitás esztétikáját hívja segítségül ahhoz, hogy a létrehozott szöveg megőrizze a narratív fikció valószerűségét. Ez a kettős vezérelv egy szemantikailag kétértelmű teret hoz létre, amelyben a történetek középpontját a kezdetektől fogva egy enigmatikus mag alkotja: ez a műfaj egyik megkülönböztető jegye. A fantasztikus elbeszélés felépítése ennek az enigmának

a szolgálatában áll, amely konfliktusba lép a fennálló társadalmi renddel és annak normáival, ez a konfliktus pedig provokatív módon váltja ki a kívánt esztétikai hatást.

A szövegek születését meghatározó fenti körülményekből, amelyek a műfaj modern kori megjelenését kísérték, látható, hogy bőven állt rendelkezésre alapanyag a már igen korán megjelenő kutatások és értelmezések számára.

A fantasztikus elbeszélésekben gyakorta megjelenő témákat és kérdéseket az elemzések a „képzeletbeli” igen tág kategóriájába sorolják, ezeket pedig a történelmi, társadalmi, pszichoanalitikus vagy művészi perspektívákra koncentrálnak vizsgálják, de a tudományközi kölcsönhatásokat és megközelítéseket sem zárják ki. Ennélfogva egy gazdag és megközelítéseit tekintve igen heterogén kritikai bibliográfia jött létre, amelynek azonban nem mindig sikerül különbséget tennie „a fantasztikum” (*lo fantástico*) és „a fantasztikus” (*el fantástico*) között. „A fantasztikum” a képzeletbeli mint antropológiai értelemben vett jelenség szélsőséges megtapasztalását jelenti, míg „a fantasztikus” egy olyan világ létrehozásának eszköze, amely ellentmondásos és kétértelmű tulajdonságokkal rendelkezik, és amely nem értelmezhető a szövegen és az általa létrehozott kommunikációs szituáción kívül:

azon a problémán túl, hogy a felvázolt események fantasztikus természetűek-e vagy sem, a szöveg elsősorban az olvasó jóhiszeműségére, vagy ha úgy tetszik, cinkosságára apellál: elvárja, hogy az olvasó elismerje elbeszélésének „igazságát”. Itt jelenik meg a valószerűség problematikája, amelyet már sokkal régebb óta vizsgálnak, mint a fantasztikumot, hiszen akár fantasztikus, akár realista szövegekről van szó, minden esetben a vonatkoztatási rendszerhez való viszony értelmezésével kerülünk szembe. Ez azt jelenti, hogy még ha a szövegek nem is utalnak egy szövegen kívüli dologra, vagy megteszik, de nem létező referensekkel, ugyanúgy létrehoznak egy jelentésekkel teli világot. Ezt a világot, amelyet a szöveg saját igazságaként az olvasó elé tár, meghatározott törvények szabályozzák: azok az alapelvek, amelyek a szöveg saját valóságrendszerét építik fel. Ezt a rendszert kell az olvasónak minden egyes esetben megfejtenie, hogy ezzel lehetővé tegye az értelmezést.¹

II.

A fentiek alapján szükségesnek tűnik különbséget tenni „a fantasztikum” mint ismeretelméleti kategória – valamint más diskurzusok, úgymint a vallási hiedelmek, okkultizmus, mágia, folklór keretein belül értelmezhető jelenség – és „a fantasztikus” között,

¹ Rosalba CAMPRA: „Fantástico y sintaxis narrativa”, *Río de la Plata*, 1. szám, 1985, 95–111. o.

amely irodalmi értelemben a realizmussal való szembenállásra épül, és amely nagy általánosságban olyan szövegeket jelöl, amelyeknek a valószerűsége a megtapasztalható természeti törvények és az érvényben lévő társadalmi rend normáinak határán mozogva a képzeletbeliség tapasztalatai felé billen. A „fantasztikus irodalom” megnevezés olyan műveket fed le, amelyeknek hagyományos témaválasztása ütközik a szokványostól eltérő – a görög *phantasma* szóból eredő – látásmódjával, tágabb értelemben pedig minden olyan műre alkalmazható, amely olyan lényeket vagy eseményeket szerepeltet az emberi világ kontextusába helyezve, amelyek nincsenek alárendelve az ismert világ fizikai, biológiai vagy társadalmi törvényeinek.

A fantasztikus irodalom legfontosabb kiindulópontja a Jelenés: valami, ami nem történhetne meg, ennek ellenére egy adott ponton és egy adott univerzum szívében, egy tökéletesen meghatározott pillanatban mégis létrejön, és ebben a pontban a rejtély egyből az örökkévalóságba száműzzetetik.²

Az az igyekezet, hogy „a fantasztikus” a képzeletbeliség közlésén belül valóságosnak tüntesse fel a titokzatos határterületeket, sokféle értelmezéshez vezetett. Ezeken az olvasatokon belül minket elsősorban ennek az esztétikai alkotásnak egyfajta jelként történő vizsgálata érdekel: ez egy olyan jel, ami helyettesít valamit, mintegy „értelmezi” azt, és bár valóban megnyitja az utat a többféle értelmezés előtt – legalábbis a kultúrára vonatkozó szemiotikai működését tekintve –, ezt mégis töredezetten teszi, akár egy fiktív diskurzus.

Míg a realizmus mint ábrázolási technika önnön fikciós jellegét próbálja palástolni, a nyelvet pedig transzparens módon használja, „a fantasztikus” pont ezt a fikciós jelleget tárja fel, miközben ebből és a nyelv homályosságából műfaji sajátosságot hoz létre, és egy olyan „olvasási szerződést”, amely bármelyik pillanatban „kódfejtéssé” alakulhat.

Könyvemben³ a fentiek mentén szeretnénk számot adni azoknak a jellemzőknek a vizsgálatáról, amelyek az elbeszélést „fantasztikussá” teszik, méghozzá olyan megközelítéseken keresztül, amelyek maguk is a folyamatosan változó elméleti keret problematikus területei. A következőkben az alábbi témákkal foglalkozom:

- annak lehetőségével, hogy „a fantasztikust” értelmezhetjük-e irodalmi műfajként;
- „a fantasztikussal” és más lehetséges világokkal ápolt kapcsolatával;
- a valószerűség elérésének stratégiáival és a fantasztikus elbeszélés által létrehozott olvasási szerződésekkel;

² Roger CAILLOIS: *Imágenes, imágenes...*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, 14. o.

³ A szerző *El fantástico literario. Aportes teóricos* (Córdoba [Argentína], Narvaja, 1999 [valamint Madrid, Tauro, 2000]) című könyvére utal – *A ford.*

- „a fantasztikus” lehetséges poétikaival, amelyek egymással és a saját diskurzusommal is dialógusba léptek a vizsgálat során;
- végezetül egy spanyol nyelvű bibliográfiával, amely értékes útmutató lehet a téma iránt érdeklődőknek.

Le kell szögeznünk, hogy a következőkben felvázoltak a fantasztikus elbeszélésnek csupán elméleti megközelítését adják, és nem részletezik annak konkrét megjelenési formáit, amelyek fenntartják ezt az „irodalmi épületet”. Kétségtelen, hogy vannak példák, amelyek jobban is illusztrálhatnák az egyes állításokat, ám ezek továbbra is csak elszigetelt esetek lennének. Köztudott, hogy a történelmi poétikákban a hagyományok hogyan lépnek interakcióba: minden szerző a magáév teszi a műfaji hagyományokat és azokat egy új, kronotopikus nézőpontból gondolja újra. Ezért a műfaj minden egyes egyéni vagy csoportos értelmezése a műfaj politikai használatának enged teret, ezért ezeket mindig egy-egy intellektuális kereten belül kell megvizsgálni.⁴ Ezzel szemben minket most elsősorban az érdekel, hogy melyek azok az állandók, amelyek hozzájárulnak a műfaj stilisztikájának létrehozásához, és amelyek pontosan azokból a művészi hozzáállásokból és konvenciókból erednek, amelyekkel a modern fantasztikus irodalom kulturális „értelmezőjeként” határozza meg magát, kérdőjelezi meg a Törvényt – legyen az bármilyen természetű is –, és tartja magát távol a rendszertelenséggel kapcsolatos, bármiféle erkölcsi kijelentéstől.

Műfaji vonatkozások. „A fantasztikus” hagyományos és modern formái

A fantasztikum emberivé válik, lényegének ideális, tiszta állapotába kerül, azzá lesz, ami volt. Megfosztják eszközeitől: üres lesz a keze és üresek a zsebei; felismerjük, hogy a parti homokban mi hagytuk a lábnyomot és nem a succubusok, se nem a kísértetek, és nem a zokogó kutak, hanem az emberek, hiszen a fantasztikum megalkotója azonosítja magát a fantasztikum tárgyával. A fantasztikum a mai ember számára nem más, mint a megannyi másik mellett egy újabb módja annak, hogy újraalkossa saját képmását.

Jean-Paul Sartre: *Aminadab*

⁴ Tanszékünk egyik kutatócsoportja jelenleg is egy ilyen projekten dolgozik, „El género fantástico en la producción de relatos literarios en Buenos Aires (1940–1945). Recorridos, tensiones e intersecciones” címmel.

Mivel „a fantasztikum” elsődlegesen pszichológiai, ennél fogva társadalmi jelenség, annak a lehetőségnek – és talán annak a szükségletnek is – a terméke, hogy az ember a természetfeletti világ ábrázolása által történetbe tudjon foglalni bizonyos irracionális tartalmakat, például félelmeket, tabukat, jó szándékú és rosszakaró hatalmak létezésébe vetett hitét, igen régóta jelen van különböző (nyelvi, képzőművészeti vagy építészeti) formákban, és olyan szinkretikus közösségi értékeket közvetít, amelyek köré az emberi viselkedés formái is rendeződnek.

„A fantasztikus elbeszélések a félelemmel együtt születtek, és hamarabb léteztek, mint maga az írás”⁵ – írta Bioy Casares híressé vált előszavában 1940-ben, amelyben megpróbálja megalapozni az egyetemes folytonosságot egy kezdetleges irodalmi projektben. „Műfajok és történeti formák valóságos dzsungelé, amelyben befogadásra lel ez az antropológiai szituáció”⁶ – a hagyományos fantasztikus irodalom tehát sokféle közösségi és népi eredetű elbeszélésben mutatkozik meg, amelyekben nem hangsúlyozódik szükségszerűen a valóság és a képzelet ellentéte, mivel az eredeti közösség mágikus rendbe vetett hitét testesítik meg. Ez egy olyan elbeszélő alkotás, amelybe „szinte kalligráfiai pontossággal átkerülnek a határátlépés rítusai, amelyek *ab initio* definiálták a képzeletbeliséget”,⁷ melynek megőrződését és továbbadását meglehetősen szilárd és sztereotipizált formái biztosítják: tündérmesék, fabulák, misztikus és profetikus víziók, hagiográfiák, mítoszok, vallási, beavatási vagy folklorisztikus elbeszélések.

Az ókorban [...] – és általában véve a hagyományosnak nevezett kultúrákban – [...] nem vált szét határozottan a képzelet és a valóság. A középkorban ismert volt az arisztotelészi megfeleltetés a képzelet és a tapasztalat között, ahol a „*mundus imaginabilis*” lefedi a teljes valóságot a „*mundus sensibilis*” és a „*mundus intelligibilis*” között, és amely a megismerés feltétele. Mindezek miatt a középkorban lehetséges volt szörnyeket festeni a freskókra és faragni a templomkapukba, egyfajta „intelem” gyanánt, vagyis a valóságnak szánt figyelemztetésként, amelyben a szemlélő nem találkozik szemtől szembe semmi fantaszttal. Másfelől ez a világ egyben az élet már-már normális dimenziója is volt. Ma már más a helyzet, és a „kísértetkép” (*el fantasma*) inkább az elidegenítés ajtaját tárja szélesre, mintsem a tapasztalatét.⁸

⁵ Adolfo BIOY CASARES: „Előszó (*A fantasztikus irodalom antológiájához*), ford. Zsapka Krisztina, ld. jelen kötet, 37. o.

⁶ Alesandro SCARSELLA: „Profilo delle poetiche del fantastico”, *Rassegna della letteratura italiana*, XC. évf., 1–2. szám, 1986, 201. o.

⁷ Uo., 204. o.

⁸ Luigi VOLTA: „Ocuparse de lo fantástico, hoy”, in Uó, Héctor CIOCCHINI (szerk.): *Monstruos y maravillas*, Buenos Aires, Corregidor, 1992, 12. o.

Ezen a ponton talán érdemes mélyebben kifejteni ezt a gondolatot. Volta arra céloz, hogy a modernításban a fantasztikum megjelenése inkább a más milyennel szembeni félelmet, és nem a megismerés egy magasabb rendű formáját jelenti. Ez abból a már említett megközelítésből származhat, ahogyan a nyugati kultúrában értelmezni szokás a képzelethez kapcsolódó tevékenységeket: az irracionálishoz, kötetlenhez, véletlenhez, a különböző tudatállapotokhoz és egy olyan, a társadalom által haszontalannak bélyegzett közlésformához kapcsolódó ténykedésként, mint amilyen a művészet. A más világ képei, a „kísértetkép” megjelenése a nyugati kultúrában az irracionalitás szinonimájává váltak; erre kell rázárni az ajtót, ezt kell betegesnek bélyegezni, vagy legalábbis a fikció hatáskörébe száműzni. A lehetséges világok elképzelésének aktusára – Bioy Casares szavaival „a képzelet arany gyümölcsére”⁹ – helyezett hangsúly, illetve ennek legitim, mégis – főleg, ha verbalizált – veszélyes aktusként való bemutatása vissza-visszatér a műfaj modern változatában, főként a kulturális cenzúra miatt, amelynek kialakulása során mindvégig alá volt vetve.

Érdekes megfigyelni, hogy már Sade (1800) is élesen bírálta „a képzeletbeli” elnyomását, később pedig Sartre (1940) is ugyanerre utal, amikor arra figyelmeztet, hogy a képzelet tudatossága szétválaszthatatlan egész, amely képes érzékelni, majd ábrázolni a „nem-jelenlévőt”. Sartre szerint pontosan a tudatosság és a cselekvések megválasztása ad szabadságot az embernek, éppen ezért a fantasztikum egy új, modern nyelvként kínálkozik arra, hogy megmutassa az ember immár tárgyiasított egzisztenciális állapotát – erről beszélt Blanchot, előtte pedig Kafka is.

Úgy tűnik, azt nem vitathatjuk, hogy a hagyományos narratív formák hatalmas egészéből – amely a természetfeletti világ megtapasztalásának széleskörű lehetőségeit és képzeletbeli fantáziáinkat is lefedi – született meg a modern „fantasztikus”, amely szándékoltan fikciós esztétikai formában jelenik meg, a befogadói hatást a különböző valóság-sűrűséggel rendelkező világok szembeállításának szövegen belüli kihangsúlyozásával kívánja elérni, és ezen a furfangon keresztül újfent problematizálja a természetfeletti hit kérdését. Ezzel elveszi a másságtól annak transzcendens jellegét, a világunkba helyezi, majd ugyanezzel a gesztussal egyszerre elrettentővé, kétértelművé és közelivé teszi. A funkciók változása pedig magával vonja a forma változását is.

Mihail Bahtyin szerint a modern fantasztikus irodalom előzményei a nyugati irodalomban egészen a *menipposzi szatírához*, ehhez az orosz kritikus által alaposan elemzett karneváli, folklorisztikus műfajhoz nyúlnak vissza. Célja a tekintélyen alapuló igazságok megkérdőjelezése, valamint az, hogy

egyfajta kereséssel, provokációval és próbatétellel helyettesítse azokat. Ez a *profetikus műfaj mélyen behatol a középkor irodalmába*, aztán pedig a modern korba is, emellett más

⁹ BIOY CASARES, id. mű, 176. o.

karnevalizált műfajok kánonba való bekapcsolása mellett a *menippea* is folytatja saját, önálló fejlődési útját, különböző formákban és különböző elnevezések alatt: a lukianoszi dialógusok, a halottak dialógusa (ezek a variánsok a klasszikus hagyomány uralkodása alatt alakulnak ki), a filozófiai elbeszélés (amely a felvilágosodás korának tipikus *menippea*-jából jött létre), a *fantasztikus elbeszélés*, valamint a filozófiai mese.¹⁰ [A szerző kiemelései]

Irène Bessièrre szerint a fantasztikus elbeszélés két *egyszerű*¹¹ népi *elbeszélésforma* ötvö-zete: a példaszerű eseté és a rejtvényé; az első egy-egy tény törvényszerűségének megtö-rése iránti vágyat jelöli, míg a második egy másfajta tudás és egy felsőbb rendre való vágyakozás kereséséhez ragaszkodik.¹²

A hipotézisek többsége úgy tartja, hogy az európai kultúra szekularizációjával egy időben jelent meg „a fantasztikus” modern formája, melynek 1780 és 1790 között felgyülemlett alkotásait ma gótikus irodalomként ismerjük. Horace Walpole *Az otrantói kastély* (1764) című műve volt az első regény, amely ebbe az irányba mutatott, és amelybe „benyomul az irracionalitás, amit a klasszicizmus addig elnyomott, ugyanak-kor ő maga hívta életre magából”.¹³

A modern kori „fantasztikus” először olyan témákban öltött testet, mint az örület és a perverzió különböző formái, a démoni, vészjósló, bestiális impulzusok, a test fragmentációja, valamint az emberi viselkedés marginális és negatív aspektusainak megtapasztalása. A *menippea* ősrégi műfaja – ha tartjuk magunkat Bahtyin elméleté-hez – fennmaradt, de elveszítette ünnepi és közösségi jellegét: valamint „nem a törvény átmeneti felfüggesztését ünnepli, hanem azon kívül helyezkedve létezik”.¹⁴

Amikor az embert megfosztják attól, hogy higgyen a természetfelettiben, egyedül marad a démonaival, és ez a szörnyű, vigasztalhatatlan állapot úgy tűnik, napjainkig tovább él mint „a fantasztikus” egyik állandó eleme. A kiábrándultság nyomán rés keletkezik a mágikus és a fantasztikus elbeszélés között, utóbbi ugyanis egy olyan, teljes mértékben emberi helynek képzel el a világot, amely tele van fenyegetéssel, és gyakran értelmetlen is. Ez a rés azonban kiterjed az utópiákra is, vagyis olyan elbeszé-lésekre, amelyek kifejezik a kollektív rend igazságába vetett bizalmat:

A fantasztikum a tündérmese után jelentkezett, akár úgy is mondhatjuk, hogy a helyébe lépett. Nem is születhetett volna meg a tudományos felfogás győzelme előtt, ami a jelen-

¹⁰ Mihail BAHTYIN: *Problemas de la poetica de Dostoevsky*, 2. kiadás, México, Siglo XXI, 1986, 192. o. [Az idézett rész nem jelent meg magyarul a szerző *Dosztoevszkij poétikájának problémái* című kötetében (Budapest, Osiris, 2001), az eredeti kiadás IV. fejezetéből való – *A ford.*]

¹¹ A szerző itt André JOLLES *Egyszerű formák* című szövegére utal – *A ford.*

¹² Irène BESSIÈRE: *Le Recit fantastique: la poetique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, 23. o.

¹³ Rosemary JACKSON: *Fantasy: Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogo Editorial, 1980, 97. o.

¹⁴ Uo., 14. o.

ségeket egy racionális rend és szükségesség alapján magyarázta, sem az előtt a felismerés előtt, hogy az okok és okozatok láncában szigorú determinizmus rejlik. Egyszóval abban a pillanatban született a fantasztikum, amikor már nagyjából mindenki meggyőződhetett arról, hogy csodák nem léteznek. Ha innentől kezdve a csoda félelmet keltett, az azért volt, mert a tudomány száműzte azáltal, hogy elfogadhatatlannak és ijesztőnek bélyegezte. Valamint titokzatosnak is: eddig nem sokan vizsgálták, hogy a tündérmesékben – jellegükből adódóan – nem jelent meg a titokzatosság.¹⁵

Azzal párhuzamosan, ahogyan az ember saját magáról alkotott felfogása, az ismeretelmélet és a „való” fogalma módosult, úgy mozdult el fokozatosan a „fantasztikus” megnevezés a természetfelettiről és a rémtörténetekről egy intellektuálisabb megközelítés felé, ami a „látást” és a „tudást”, azaz az érzékelést és az észlelést ütközteti úgy, hogy közben egy szemantikailag üres teret hoz létre, a „nem-jelentés” zónáját. A Kafka utáni fantasztikus szövegekben az a „szörnyűség” és „perverz”, hogy nem értjük, mi a valódi természete az általunk valóságnak nevezett világnak, hiába is vágyakozunk arra, hogy megismerjük vagy birtokoljuk.¹⁶

„A fantasztikus” tehát egyfajta szolipszista gesztusként lép színre a modern ember tudatában, amely keresi és igényli azt a reflexiót, tükröt és menedéket, amit az írás jelent: ennél fogva az írástudó kultúra terméke. És azt sem felejtethetjük el, hogy a műfaj azzal egy időben találta meg saját identitását, hogy az irodalmi foglalatosság is önálló területté vált. Ahogy Sarlo is írja,¹⁷ az irodalom a XVIII–XIX. században emelkedett ki a társadalomról szóló diskurzus más vetületei közül, és a tárgyalt műfaj is ebben a kontextusban jött létre.

A fentiek alapján a fantasztikus irodalmat a kulturális felfogásban a XVIII. századtól bekövetkező változások fikcionalizálásának, művésztésítésének tekinthetjük. A következő változások mennek ekkor végbe: a) meginog az addig megkérdőjelezhetetlen értékekbe vetett hit; b) megszűnik a valóság önmagában is koherens felfogása; c) kibillen a szubjektív tudat feloszthatatlanságába vetett hit; d) ezentúl a nyelv lesz a valóság ábrázolásának természetes eszköze, valamint e) megdől a racionalitás fogalma.

Ahogyan a nyugati gondolkodásban egyre jobban kiélesednek és elmélyülnek ezek a változások, a műfaj azzal párhuzamosan szívja magába, és oldja fel őket saját

¹⁵ CAILLOIS, id. mű, 12. o.

¹⁶ Bonifazi szerint: „Megkülönböztethetjük [...] »a fantasztikus« XIX. századi és a XX. századi szakaszát – az egyik archaikusabb, a másik modernebb –, valamint ki kell emelnünk, hogy fokozatosan eltűnnek az elméleti igazolások, amelyek explicit és problematikus mivoltuknál fogva még nyilvánvalóbbá és a szöveg cselekményétől elválaszthatatlanabbá váltak.” (Neuro BONIFAZI: *Il racconto fantastico de Tarchetti a Buzzatti*, Urbino, STEU, 1971, 52. o.). Ez a probléma tehát a valószerűség kérdéseiig vezet vissza, amelyet maga a műfaj is felvet, és amellyel a későbbiekben foglalkozunk.

¹⁷ Beatriz SARLO: *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, 1990, 91–92. o.

„stilisztikájában”, amelybe beleivódnak a fenti kulturális folyamatot végigkísérő műfaj formai és funkcióbeli változásai. A fantasztikus világának régi témái új jelentéseket kapnak, intellektuálisan is finomodnak: többé már a természetfeletti létezését akarják igazolni, mindinkább elfogadottá válnak, és lassan eltávolodnak a hagyományos „fantasztikustól”, amely a kollektív képzelet más területein él majd tovább. És bár a műfaj megjelenése ismét a megismerés problémáján alapszik, már nem a valóság egyeduralmának megtagasztalásáról szól, hanem annak hatáiról, azok átlépéséről, amelyek helyett, hogy kibékítenék az embert önnön eredetével és sorsával, épp, hogy a törésvonalakat mutatják meg neki. Amit az ember megismerhet, az a valóságnak csak egy szelete, és valóságból sosem csak egy van.

Mivel a világ „fantasztikus” felfogásának egyik lényege ez a szemantikai elégtelenség, ez szükségszerűen intenzívebbé is teszi a szöveget, a valóság érzékelése immanens lesz, a fantasztikus szöveg pedig pont ezt a hatást kívánja elérni, ahogyan Cortázar is írja szürreális lenyomatában:

A mindig nyitott rend sohasem hajlik a következtetésekre, hiszen semmi sem ér véget és semmi sem kezdődik annak a rendszerében, aki csak közvetlen koordinátákkal rendelkezik. Egyszer elfogott a félelem, hogy a fantasztikum működése még a fizikai véletlennél is makacsabb lesz; nem értettem, hogy a rendszer olyan sajátos alkalmazásaival állok szemben, amelyek *kivételes* erejüknél fogva a sorsszerűség, a természetfölöttiség kálviniizmusának benyomását keltik. Aztán lassan észrevettem, hogy a fantasztikum nyomasztó feltűnései gyakorlatilag felfoghatatlan virtuális dolgokról verődnek vissza; a gyakorlat segítségünkre van, az úgynevezett véletlenek tanulmányozása egészen addig a személyes határig tolja ki a biliárdasztal falait, a sakkjáték figuráit, amelyen túl már csak más, rajtunk kívül álló hatalmak tudnak beavatkozni. Nem létezik lezárt fantasztikum, mert amit megismerhetünk belőle, az mindig csak egy rész, épp ezért tartjuk fantasztikusnak. Ahogy már biztosan kitalálták, a szavak, mint mindig, most is elfedik a lyukakat.¹⁸

A modern fantasztikus irodalom autonómiáját tekintve nagyfokú fejlődésen ment keresztül, erre jó példa, hogy látszólag a XIX. századtól ragadt rajta és vált általánossá ez az elnevezés, ami a műfajhoz tartozó szövegekben a fikció működésére vonatkozóan zavart is keltett. Habár az, amit ma fantasztikus irodalomként ismerünk, rengeteg és igen régről származó művet fed le, az ezeknek a műveknek az összességére vonatkozó, műfajteremtő elnevezés ennél sokkal újkeletűbb. Kutatásai során König az elnevezés olyan megjelenéseire bukkan, mint például amikor a francia kritikus, Ampère (1828)

¹⁸ Julio CORTÁZAR: „A fantasztikum érzete”, ford. Imrei Andrea, in *Sehol sem teljesen jelen. Válogatott esszék*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2015, 32–33. o.

a XIX. század végén a *(le) fantastique* kifejezéssel utal Hoffmann meséire, anélkül, hogy megadná annak angol vagy német megfelelőjét. Ugyancsak König jelzi a terminus megjelenését Latin-Amerikában, ahová az európai irodalom utánzása mentén kerül – a XIX. század közepén Montalvo, majd később Holmberg révén –, valamint Borgesnél, aki 1940-ben kritikus élel használja, ezt követően pedig általánosan is elterjedt a kifejezés alkalmazása a Río de la Plata vidékén alkotó írók körében.¹⁹

A műfaj mint törvényszerűség értelmezése

A kérdés az, hogy a fantasztikus irodalom megállja-e önálló műfajként a helyét. És ha így van, hogyan jellemezhetjük? Jameson a következőre jut:

A műfaj lényegében irodalmi létesítmény vagy társadalmi szerződés egy író és egy sajtós közönség között, célja pedig az, hogy meghatározza egy bizonyos kulturális tartalom megfelelő használatát. Még a köznapi életben hallható szóbeli cselekvéseket is utalások és jelek határozzák meg (hanglejtés, gesztusok, kontextusfüggő elemek és pragmatika), amelyek biztosítják azok helyes befogadását. A bonyolultabb szociális élet mediatizált szituációiban – mivel az irodalom megjelenését sokszor úgy kezeljük, mint ezen szituációk alapvető formáját – az érzékelhető jeleket felváltják a konvenciók, amennyiben a kérdéses szöveg nem akar elveszni az értelmezések sokféleségében.²⁰

Ha irodalmi *létesítményről* vagy *szerződésről* beszélünk, akkor egyúttal egy műfaji Törvényről is, amely lehetővé teszi a szöveg hatékony befogadását, ezt „olvasói paktnak” is nevezhetjük. A Törvény a szövegben – amelyet most nyelvi cselekvésként értelmezünk – egy sor olyan megegyezésen keresztül jut kifejezésre, amelyek a jelentéstudajdonítás folyamatát irányítják. Ily módon a műfaj elsősorban egyfajta parancsként szolgál, azaz előírásként, amely az irodalmi és nem-irodalmi diskurzus társadalmi alkalmazásából fakad. A nem-irodalmi alkalmazások is legitimé válnak a rendszeren belül, hiszen ez utóbbi szabályozza a kánon létrehozását és terjesztését olyan eszközökön keresztül, mint a tudományos akadémiák, díjak, az azokat odaítélő testületek, folyóiratok, sajtó, kiadók stb.

Ezek mentén felmerülhet bennünk a kérdés: milyen mértékben manipulálhatja a műfaj társadalmi használatát a kiadói piac?

¹⁹ Imtrud KÖNIG: *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Frankfurt am Main, V. P. Lang, 1984, 11–13. o.

²⁰ Fredric JAMESON: *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor, 1989, 86. o.

Azáltal, hogy a kultúra termelőjének megszűnt az intézményesített szociális státusza, a műalkotás pedig árucikké vált, a régi műfaji jellemzők is átalakultak, mégpedig olyan márkajegyekké, amelyek ellen minden, magát hitelesnek tartó művészi kifejezésnek küzdenie kell. A régi műfaji kategóriák viszont emiatt még nem vesznek a semmibe, csupán a tömegkultúra irodalom alatti műfajain keresztül élnek tovább, repülőtereken és szupermarketekben kapható zsebkönyvek formájában, gótikus regényként, rémtörténetként, ponyvaregényként, bestsellerként vagy népszerű önéletrajzi kötetként, és így várják az ősidőkben betöltött jellegük feltámasztását olyasvalakik által, mint Frye vagy Bloch.²¹

A fantasztikus irodalmat – mint minden olyan fikciós művet, amelynek műfaji jellegzetességei között kiemelt helyet kap a régi témák új funkciók szerinti adaptálása, legyen az krimi, csodás történet vagy *science fiction* – mindig fenyegeti az a veszély, hogy tömegfogyasztói terméké válik, méghozzá azáltal, hogy túl konvencionális technikákat használ, vagy éppen a borzongásra vágyó olvasó elvárásainak megfelelően adagolja a horror-sztereotípiákat.

Az irodalom tömegtermékké²² válása, amelyhez hozzávehetjük a műfaj audiovizuális formátumokra történő adaptálását is, azt a benyomást keltheti, hogy az a műfajfogalom, amit a fantasztikus művekre alkalmaztunk, leszűkül arra a triviális megállapításra, hogy a közönség bizonyos csoportjai számára szórakoztatónak vagy elrettentőnek számít. Ezzel szemben, azoknak a tulajdonságoknak a segítségével, amelyekkel „a fantasztikus” fel tudja ruházni saját világát, és amit majd később elemezni fogunk, mégis képes volt a művészi közlést önálló esztétikával bíró formába önteni. Századunkban, és kiváltképp az argentin irodalomban, művészi alkotások sokasága újíttotta meg a műfajt a témabeli, kompozíciós és diszkurzív kódok megtörésével. Nagy íróink furfangos történeteket alkottak, igazi gondolat-labirintusokat, képzeletbeli világok végtelen lehetőségeivel, amelyek mindenekelőtt az esztétikai jelek áttetszőségét leplezik le, ám ezzel azt is, hogy nem képesek egységes jelentést létrehozni.

Ezen az úton haladva „a fantasztikus” olyan nyelvezetté vált, amely sok esetben az önreflexiót, az önmegjelölést és magát az írást mint kódfejtés tárgyát hivatott leplezni. Emiatt jutott Todorov végül arra a drasztikus kijelentésre, hogy a fantasztikus – a szó szoros értelmében véve – eltűnik, amint a közlés visszaszerzi azt az önállóságot, amit maguk a dolgok elveszítettek, tekintve hogy a fantasztikus irodalom elvégzi

²¹ Uo., 86. o.

²² A tömegirodalom „olyan irodalom, amely meghatározott társadalmi és gazdasági körülmények között születik, fő jellemzője a művészet fogyasztási cikké válása, és amelynek megjelenését a terelés–terjesztés–fogyasztás körforgása és a sorozatgyártás normái is szabályozzák” (Silvia BAREI, Beatriz AMANN: *Literatura e industria cultural (del folletín al best-seller)*, Córdoba [Argentína], Alción, 1988, 14. o.). A fenti tanulmány részletezi a szerzői által „fogyasztói irodalomnak” és „autonóm irodalomnak” nevezett fogalmak különbségeit, amely szembeállítást most mi is kölcsönvettünk.

a fikciónak azt a mindenható gesztusát, hogy elutasítja a valóságot, csak hogy ő maga is valósággá válhasson.²³

A fantasztkus valójában szinte mindig az írás határterületeinek veszélyes kérdéseit tárja fel a valóságérzékelés határainak megtapasztalásán keresztül, és pontosan ebben rejlik művészi fejlődésének egyik iránya.

Miért nem fogadjuk el mégsem minden esetben – kérdezhetnénk – a „műfaji” meghatározását ezeknek a narratív műveknek az azonosítására, ha a témabeli és főleg a formai jegyek összessége nagyrészt garantálja a fantasztkus szövegek felismerését és hatékony társadalmi használatát, még azokban a művekben is, amelyek pont, hogy kikezdi a műfaji állandóságot?

Jamesonnal értünk egyet, aki kritikai-értelmezési nézőpontból tekint a műfaji kategorizálás problematikájára:

Amikor a kortárs műfajkritika gyakorlatát vizsgáljuk, arra jutunk, hogy két, látszólag össze nem illő tendencia működik benne, amelyeket nevezünk most *szemantikai* valamint *szintaktikai* vagy *strukturalista* tendenciának. [...] [Az első megközelítés szerint] bármiről is szóljon a szöveg, egy adott műfaj lényege vagy jelentése mindig egy képzeletbeli entitás rekonstrukcióján keresztül írható le [...], ami olyasvalami, mint a létezés általános megtapasztalása, ami az egyéni szövegekben ölt testet. A második, vagyis a szintaktikai megközelítés a szemantikai nézőpontot túl intuitívnak és impresszionistának tartja, és inkább a műfaj szerkezetét és működését elemzi [...], hogy meghatározza annak törvényszerűségeit és határait. Ennek az iskolának az elemzése, amelyek Arisztotelész *Poetikájának* elveszett fejezeteitől egészen Freud humorról írt könyvéig terjednek, kevésbé érdeklődnek a műfaj jelentésének meghatározása iránt, sokkal inkább egyfajta modell létrehozására törekcsenek.²⁴

Ez a két megközelítés az „alanyi móddal” (*modo sustantivo*) és „az állandó formával” (*forma fija*) egyeztethető; az első arra kérdezi rá, hogy *mit jelent* a műfaj, a másik pedig arra, hogy *hogyan* működik.

Még ha Jameson véleménye túlságosan sematikusnak hangzik is, észrevehető benne az a nézőpont, amely bizonyos kritikusok tagadó attitűdje mögött húzódik – és ami természetesen egyáltalán nem megvetendő –, amikor megkérdőjelezi „a fantasztkust” mint műfaji státuszt. Ez a kritikai attitűd azoknak az archetipikus elemeknek a kulturális fejlődésben betöltött ideologikus szerepére fekteti a hangsúlyt, amelyek újra és újra feltűnnek az irodalomtörténetben. A másik nézőpont gyakorlatilag a szerkezetet és a narratívát

²³ Tzvetan TODOROV: *Bevezetés a fantasztkus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor, Budapest, Napvilág, 2002, 144. o.

²⁴ JAMESON, id. mű, 86–87. o.

konvencióit emeli ki mint a műfaj szilárd alapjait (lásd Todorov *versus* Frye esetét). Talán visszaélünk a jogi szemponttal, ha Jameson definíciója alapján most azt állítjuk, hogy itt a műfaji Törvény „lélek szerinti”, illetve „betű szerinti” értelmezéséről van szó.

A mi véleményünk szerint ugyanis létezik egy olyan attitűd, amely meghaladja ezeket a radikális szempontokat, ez pedig a jelek és a kultúra működése – jelen esetben az irodalmi szövegek – által gerjesztett jelentéstani folyamatok kritikai felfogására épül. Ilyen értelemben követendőnek tartjuk Mihail Bahtyin heurisztikus erejű gondolatát: számára a beszédműfajok a nyelvhasználat minden szegmensét tekintve viszonylagos stabilitással kidolgozott szövegtípusok, amelyek nyelvi természetükben osztoznak a művésztípus – vagy másodlagos – műfajokkal.²⁵

Bahtyin szerint az olyan összetett műfajok, mint például az irodalmi műfajok történelmi fennmaradását (de ide vehetjük akár a tudományos, újságírói műfajokat is, stb.) három alapvető összetevő határozza meg: a) a témák és motívumok; b) a nyelvi stílus kiválasztása aszerint, hogy milyen körülmények között születik a mű, ideértve a társadalmi közlés elemeit és az „idegen” szavakat, amelyeket felhasznál; c) a szerkezeti elemek és azok a módszerek, amelyeken keresztül kiépül a közlő és az olvasó kapcsolata, az előre megjósolható befogadói hatás, sőt még a más műfajokkal való hasonlóság vagy feszültség feloldása is, ami a szöveg belső szervezésén keresztül valósul meg. Ezeknek a szabályszerűségeknek vagy – Bahtyin szavaival élve – ennek a „műfaji stilisztikának” a megvalósulási folyamata egy olyan együttállásban jön létre, amely nem mindig teljesen szabad, amely egy hagyományra reagál, amely nem lineáris, és amelyet mindig az irodalmi rendszer aktivál vagy kerül vele párbeszédbe. Az egyes írók mindig egyfajta kulturális „memóriaként” használják a műfaji kereteket, amelyet mindig egyedi jelentéstani értékítéllettel ruháznak fel, valamint különböző nézőpontok szerint hangsúlyozzák ki bizonyos részeit. Eszerint minden új műfaji kijelentés, vagyis minden új mű az adott korszakon belül és azon keresztülélve elindít egy véget nem érő jelentéstani folyamatot az irodalmi rendszeren belül és kívül egyaránt. Az irodalmi műfajok ezáltal egy új diszkurzív szintérre lépnek, hiszen már telítődtek a diszkurzív praxis jelentéstani-ideológiai értékelésével, így válnak a kollektív beszélő „létesítményeivé”.

Bahtyin a műfaj kategóriáján keresztül egy társadalmi poétika bevezetését javasolja (amelyet ő metalingvisztikának, Todorov pedig transzlingvisztikának nevez), amelyben „a műfaj ugyanannyira tekinthető társadalmi-történelmi, mint formai entitásnak”,²⁶ habár nem csak retorikai értelemben. Fejlődése és átalakulása nem idegen a nyelvi, társadalmi és kulturális változásoktól. A műfaj történelmi szempontból nyitott kategória,

²⁵ Mihail BAHTYIN: „El problema de los géneros discursivos”, in Uő: *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, 248–291. o. A témáról és annak értelmezéséről ld. továbbá: Pampa Olga ARÁN et alii (szerk.): *Estilística de la novela en M. Bajtin* 1, 2. fejezet, Córdoba, Narvaja Editorial, 1998, 31–47. o.

²⁶ Todorov módosított definíciója. Ld. még Mihail BAHTYIN: *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

mely empirikus módon felismerhető, hiszen ugyanúgy részt vesz a közlési stílusok, mint a társadalmi folyamatok változásában. Nem úgy lép párbeszédbe a művel, mint egy címke vagy egy állandó modell, hanem úgy, hogy irányítja a mű és az adott korszak kódrendszerre, irodalmi nyelvezete, olvasói, intézményei és ábrázoló rendszerei közti kapcsolatokat. Ebben az értelemben a műfaj az irodalom esztétikai ideológiájának vagy politikájának a részét képezi – és nagyrészt a piacpolitika részét is. Úgy tűnhet, hogy Bahtyin nem úgy fogja fel a közlési interakciót – leginkább annak bonyolultabb formáiban – mint ami a lehetséges műfajok hálóján kívül esik, és talán ezért állítja, hogy az író *keresztezi a műfaj életútját* a fejlődésének egy adott pontján, és ezt a pontot hangsúlyozza ki.

A Bahtyin-kör elméletében azonban mégis az a legvonzóbb, hogy szerintük „a műfaj a valóság birtokbavételének egyik lehetséges módozata, hogy aztán a megértésen keresztül pusztítsuk el azt”, a világnak ez a megértése pedig – ami mindig magába foglal egy ideologikus értelmezést is – mindig „válaszokkal terhelt megértés”.²⁷ Ezzel a műfaj visszanyeri – a szociológiai hagyomány szavaival élve – közvetítő funkcióját, de ezzel a műalkotás létrejöttét szabályozó, illetve a művészi megvalósulást lehetővé tevő társadalmi meghatározottságok határára helyezkedik.²⁸ A műfaj a határterületeken „dolgozik”, mindig mozgásban van a különböző közlések között, ami lehetővé teszi az irodalmi diskurzus felismerését azoknak a társadalmi diskurzusoknak a sokasága között, amelyekkel kapcsolatba lép, „a fantasztikus” esetében pedig hosszas – elsősorban filozófiai, pszichológiai és erkölcsi természetű vitáknak ad teret.

A műfaj egy jel, egy olyan értelmező, amely a rendelkezésünkre áll, de már bizonyos módon maga is kódolva van, mégis képes végtelen mennyiségben létrehozni és reprodukálni önmagát és saját változatait, ezzel pedig az adott korszakon belül és azon keresztülélve indít el egy jelentéstulajdonítási folyamatot, egy véget nem érő párbeszédet az irodalmi rendszeren belül és kívül egyaránt.

Bahtyin gondolatainak segítségével értelmezni tudtuk a műfaj fogalmát, annak jelentését és értékelését, illetve azokat a módszereket is, amelyekkel megalapozza saját közlésének működését és olvasási módozatait, azaz a műfaji szerződést. Ez a műfajokban rejlő jelentéstani potenciál, amit Bahtyin egy összetett műfaj stilisztikájának nevez, hogy úgy mondjuk, átítatja a műfaji változások fejlődését („élő archaizmus”), amelyek változatosak és sokfélék lehetnek, de mindig „emlékeztetnek” (műfaji emlékezet) annak a világnak a szemantikai-értékelő felfogására, amelynek történelmi és társadalmi kontextusában létrejöttek. A modern fantasztikus irodalom kialakulásával kapcsolatosan éppen ezzel a kérdésselvetéssel nyitottuk a fejezetet.

²⁷ Mihail, BAHTYIN, Pavel MEDVEGYEV: *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza, 1994. [1929]

²⁸ SARLO, id. mű, 90. o.

Véleményünk szerint a fantasztikus elbeszélés műfaji szempontból nézve mindig is jelként működött, melynek szemiotikai funkciója az, hogy megkérdőjelezze (saját magával együtt) a természeti és társadalmi rend normáit és töréseit a velük kapcsolatos mindennapi gyakorlatban. A valóság sokféle megtapasztalása megtöri a tapasztalati világ szilárdságát, „az ismertet”, „a tudottat”, „az elfogadottat”: az általa kiváltott rossz érzet ölt testet „a fantasztikusban”, egész pontosan az Én és a Világ ábrázolásának és megtapasztalásának alternatív módozatairól feltett kérdések képében, a nyelven keresztül. Ily módon a műfaj elbeszélései egyfajta értelmezési modellként is szolgálhatnak a valóság bizonytalan határainak, az igazság és hamisság önkényességének és megkülönböztethetetlenségének, az abnormális dolgok jóváhagyásának vagy kizárásának, illetve a rend szabályképző értékeinek felfogásához.

Eco úgy tartja, hogy

egy narratív szöveg valójában olyan nyelvi tevékenységek sorozata, amelyek igaz állításoknak „tettetik” magukat, azt azonban nem várja el, hogy ezt el is higgyük, éppen ezért bizonyítékokkal sem szolgál ezek alátámasztására, mégis ezt az elvet követi az általa felvonultatott képzeletbeli szereplők létezését illetően. Ugyanakkor nem zárja ki, hogy az általa felgombolyított fiktív állítások mellé felsorakozzanak más, nem-fiktív állítások is, amelyek éppen abban az erőben találják meg boldogulásukat, amellyel a szerző fenntartja őket, valamint azokban a bizonyítékokban (a parabola mint műfaj megjelenése után), amelyekkel a szerző megpróbálja alátámasztani a társadalomról, az emberi viselkedésről és a történelem törvényeiről szóló állításait.²⁹

És valóban, a mi nézőpontunkból tekintve a fantasztikus műfaj – mint elbeszélő olyan szövegek összessége, amelyek párbeszédszerűen kapcsolódnak egymáshoz ugyanazon tárgykör felé haladva – egy nem-fikciós sejtést hoz létre az emberi megismerés kulturális rendszerekből sarjadó problematikus területeivel kapcsolatban. Kiemelnénk a „sejtés” borgesi fogalmát, amely etimológiailag is egy spekulatív értékítéletet, előítéletet takar, és amely a fantasztikus irodalmat rokonságba állítja a kérdésekből, a bizonytalanságból és a rémületből táplálkozó filozófiai elmélkedéssel.

Ugyanakkor „a fantasztikus” sejtése nem várja el más társadalmi közlések elismerését, és nem is fordul szembe ezekkel. „A fantasztikus” politikai vagy ideológiai funkciója a művészi tervezőmunkában oldódik fel: a művészet egy kompozíció útján, metaforikusan válaszol és hoz létre egy olyan világot, ahonnan átvitt értelemben kiolvasható a sejtés. Ezzel szemben, ha akarnánk, a fenti Cortázar-szöveg parafrázisával azt is állíthatnánk, hogy „a fantasztikusban” a szavak lyukakat szabadítanak fel.

²⁹ Umberto Eco: *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, 71. o.

Amikor „a fantasztikus” műfajáról beszélünk, nem egy állandó formára vagy egy folytonosan fennálló, ideális állandóságra gondolunk, hanem a modern elbeszélő irodalom egy olyan stílusváltozatára, amelynek fő jellemzője, hogy kisajátította a természetfeletti megtapasztalásához kapcsolódó kollektív képzelet tradicionális motívumait. Fejlődése során intenzív művésztelési folyamatok tárgya volt, ami lehetővé tette, hogy olyan újfajta közlési stratégiákat hozzon létre és tökéletesítsen, amelyek alárendelik a sejtést a szimbolikus és hiedelmekből adódó törvény közléseinek, valamint kitartóan reflektálnak az én és a nyelv a valósággal ápoló kapcsolatára.

Az is igaz rá, hogy minél inkább igazodik a szöveg a konvencionális elvárásokhoz, annál jobban nő egy adott mű epigon-jellege, illetve jobban közeledik a piaci igényekhez, mivel

minden egyes műalkotás megteremti a saját műfaját abban a pillanatban, amikor saját erőre kap és önállóságot szerez; köztudott, hogy csak az esetlen, farszto utánzatok követik teljes mértékben a műfaji törvényeket, és hogy ennek a túlságosan tökéletes konformizmusnak gyakran pont a saját érték hiánya lesz a következménye. A műalkotás egy adott formában új rendszerként kínálkozik fel és modellé válik (először a saját magáé, majd ha úgy adódik, más művéké is).³⁰

Biztosak lehetünk benne, hogy a fantasztikus valószerűségét megteremtő konvenciók megtapasztalható módon léteznek, és abban is, hogy minden művészi értékkel rendelkező műalkotás megpróbálja ezeket újraértelmezni, ebben pedig számít az olvasó kompetenciájára is. Ennélfogva nem léteznek „tisztá műfajok”, csak „műfajképzetek”. Ebből a nézőpontból tekintve, a műfaj elméleti fogalma mint kulturális hagyományból kirajzolódó kollektív kód lehetővé teszi, hogy egy történelmi korpusz irodalmi termését keresztirányban is végigjárjuk, ezáltal pedig létrehozhatjuk és újraalkothatjuk a műfaj fogalmát. Ahogyan Jameson is említi, az irodalmi műfaj történelmi előfordulásait tekintve társadalomszimbolikai üzenet, amely a kultúra olyan egyéb szövegeivel lép párhuzamba, amellyel közös ideológiai háttérrel rendelkezik. A műfaj nem-homogén, dinamikus felfogása pedig azt is lehetővé teszi, hogy formai és jelentéstani összetevőit különböző stádiumokban vagy tendenciák mentén elemezzük ugyanazon a művön vagy korszakon belül, kizárva így mind a műfaj egységes időbeli fejlődése iránti elvárást, mind a túlságosan merev kategorizálást.

Jeszenszky Márton fordítása

³⁰ Gérard GENETTE: *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, 38. o.

A fantasztikum határai

ANA MARÍA MORALES

A fantasztikumról szólva mindig megjelenik az elvárás, hogy annak határaitól is szót ejtsünk. Amikor a fantasztikumról beszélünk, akkor így vagy úgy, de mindig határvonalakról, elhatárolásról, különböző területek mezsgyéiről, esztétikák és elbeszélés-módok közötti választóvonalakról, sőt – bár talán kissé becsapósnak tűnhet az állítás – egy adott dolog különböző szempontokból való megítélésének a lehetőségeiről is beszélünk. Ezek a határvonalak tematikusan – feszüljenek azok az álom és az ébrenlét, az élet és a halál, a valóság és a látszat, a valós és a képzelt, vagy a józan ész és az örület között, de akár még a küszöbök túltengése esetén is – szinte mindig arra tesznek kísérletet, hogy közelebb kerüljünk a fantasztikumhoz, és rátapinthatunk annak jellegzetességeire.

Ha a tematikus megközelítést hátrahagyjuk, láthatjuk, hogy a fantasztikumnak szentelt tanulmányok jelentős része valójában a műfaj társterületeitől való elhatárolásával kezdődik. A sokat kritizált, azonban ezen esztétikai kategória tanulmányozásában igazi mérföldkőnek számító Tzvetan Todorov úgy fog hozzá a fantasztikum azonosításához, hogy azt a csodás és a különös találkozási pontjánál, határvonalánál határozza meg. A végkifejletre, illetve a szöveg által létrehozott kétség megszüntetésére vagy fenntartására hivatkozva Todorov azon – végtelenül parányi – területként azonosítja a fantasztikumot, ahol még a szöveg olvasása után is sikerül fenntartani azt a habozást, ami a valóság szabályait megszegő jelenség természetére irányul.¹ Rosalba Campra a maga részéről a határ fogalmairól beszél, az emberi lény által át nem hágható határokról, melyek megszegése hatására jön létre a fantasztikum.² Louis Vax pedig számára egymással szomszédosnak tetsző területek és műfajok elhatárolásával kezdi *L'art et la littérature fantastiques* című kötetét: különválasztja a csodást, a terrort, az utópiát,

¹ „A fantasztikus, mint láttuk, csak a habozás idejét tölti ki: e habozás egyszerre az olvasóé és a szereplőé, akiknek el kell dönteniük, hogy amit észlelnek, az annak a «valóságnak» része-e, amelyet általánosan ismerünk. A történet végén az olvasó vagy esetleg a szereplő mindemellett döntést hoz, egyik vagy másik megoldást választja, és így kilép a fantasztikumból.” Tzvetan TODOROV: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó, 2002, 39. o.

² Rosalba CAMPRA: „Il fantastico: una isotopia della trasgressione”, *Strumenti Critici*, XL. évf., 2. szám, 1981, 199–231. o. [Jelen kötetünk is tartalmazza, ld. „A fantasztikum mint a határátlépés izotópiája”, ford. Vágó Noémi Lujza, 141–169. o. – *A ford.*]

a krimi, az állatmesét, a pszichoanalízist stb.³ És ugyan a kellő alaposág hiányában összekeveri a különböző műfajokat, a hiedelmeket és az eltérő tudományterületeket, valamint áltudományokat, műve mégis jól példázza, hogy milyen fontos szerepet töltenek be a határvonalak a fantasztikum meghatározási kísérleteiben.

Így aztán a fantasztikum mintha mindig azon az elenyésző határterületen jönne létre, ahol két különböző szabályrendszer él együtt, melyek találkozása minden esetben egy konfliktusos zónát alakít ki, és csak e zóna szűkös keretein belül beszélhetünk fantasztikumról. Ez a zóna azonban könnyedén elhagyható a végkifejlettől, a megközelítéstől vagy az idő múlásától függően, aminek következtében egy szomszédos területen landolunk. Ugyanígy, a határvonalak említése néha csak arra szolgál, hogy megmutassa, milyen közös vonások és milyen különbségek léteznek a szövegben megjelenő valóságküszb két oldalán. A határvonal tisztázására tett kísérletek is azt jelzik, mennyire kötődik a határokhoz a fantasztikum. Todorov például úgy beszél a fantasztikumról, mint valamiről, aminek a megjelenéséhez két rend összecsapására van szükség: a természetfelettiére és a valóságéra. A szembeállítások száma pedig szerzőről szerzőre haladva többszöröződik: Ana María Barrenechea „normálisról” és „nem-normálisról” beszél, Vax „valósról” és „nem-valósról” vagy „valósról” és „lehetségesről”, Pierre-George Castex „racionálisról” és „nem-racionálisról”, Susana Reisz „lehetségesről” és „nem-lehetségesről”, és így tovább.

Mivel lényegét tekintve egy határterületet vizsgálunk, a fantasztikum határvonalainak meghatározása arra kötelez minket, hogy legalább két különálló területet vegyünk figyelembe, miközben saját kiterjedését igyekszünk behatárolni: egyrészt a fantasztikum mint esztétikai, irodalmi és leíró kategória határvonalait, másrészt a fantasztikus irodalom mint műfaj, modalitás vagy diszkurzív forma mezsgyéit. Bár tudatában vagyok annak, hogy bizonyára a felsorolt határvonalaknál több is létezik vagy többet is fel tudnék sorolni, azonban a tanulmány rövidsége miatt elsősorban azokra a különbségekre fogok utalni, amelyek a fantasztikum és a csodás, a mágikus, az egzotikus, a különös, a bámulatos és a meglepő között állnak fenn. Éppen ezért most kihagyok olyan kategóriákat a felsorolásból, mint a groteszk, a vérgetszerű, a rettenetes, a komikus, a makábris, a borzalmas, a tragikus vagy az isteni, melyeket csak futólag és csakis a korábbi fogalmakhoz való kapcsolódásuk által említek meg. A szomszédos fogalmak második csoportjának megközelítéséhez röviden felsorolom a különbségeket, melyek általában véve az elbeszélő technikából vagy a befogadásból fakadnak; ezek a fantasztikus irodalom és a sci-fi,

³ Vax igyekszik a könyvében megkülönböztetni a fantasztikumot a tündérmesétől, a népi hiedelmektől, a költészettől, a rémisztőtől és a makábristól, a krimi-irodalomtól, a tragikustól, a humortól, az utópiától, az allegóriától és az állatmesétől, az okkultizmustól, a pszichiátriától, a pszichoanalízistől és a parapszichológiától. Louis Vax: *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, 5–24. o.

a krimi, a horror, a gótikus regény, a csodatételek, az utópiák és a tündérmese között húzódnak, ám ez esetben kihagyom a vizsgálatból például az állatmese, az allegória, a legenda, a költészet és egyéb területek elhatárolását.

A határvonalak kérdéséhez történő első megközelítést Todorov vázolja fel, aki a fantasztiikumot a világ törvényei alapján, illetve a rendhagyó esemény által kiváltott valóságstátusz tükrében vizsgálja. Amikor a szövegen belüli valóság alapján realistiként kódolt műben⁴ megjelenik egy látszólag a valóság törvényeit áthágó jelenség vagy megnyilvánulás, amelynek jelenlétét ezek a törvények elvileg kizárnák, továbbá amennyiben ez nem valamelyik törvényszerűség megsértése, időszakos felfüggesztése, vagy az okozatok rendkívüli láncolatát kiváltó véletlen különböző megjelenéseinek összekapcsolódása által jön létre, akkor elmondhatjuk, hogy az adott konfliktus a fantasztiikumhoz tartozó törvények keretei közt jelenik meg. Todorov ezen a ponton úgy ítéli meg, hogy a fantasztiikum csak abban az időközben létezhet, ameddig fennáll a kétség az adott jelenség természetét illetően, hiszen ha az olvasó vagy a szereplő úgy döntenek, 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 révén a jelenség magyarázhatóvá válik, a csodás műfajába lépünk.⁵

Így aztán ha félretesszük a műfaj kérdését – ami szintén állandó téma ezekben a tanulmányokban –, akkor a fantasztiikum első két határvonala – a fantasztiikum itt mint kategória, és nem mint műfaj értendő – a különös és a csodás lesz. Todorov számára a különösben ott végződik a fantasztiikum, amikor azt azokkal a törvényszerűségekkel magyarázzák, amelyek megfelelnek az érvényes valóságmagyarázatunknak. A különös jelenség felbukkanása így egy sor véletlenszerűség eredménye, vagy éppen olyan történések kimenetelét jelenti, amelyek bár nem hétköznapiak, valójában mégis alapvetően természetesek. Így aztán a fantasztiikum és a különös közötti határ a természetfeletti küszöbén található, amit a fantasztiikum áthág, a különös azonban tiszteltetben tart. Ezen a feltevésen túl azonban a különös mint esztétikai és leíró kategória – ami furcsaságokat igyekszik megjeleníteni, mégis nyitva hagyja a kérdést, hogy ezek vajon beletartoznak-e az általában természetesnek elfogadott törvényszerűségek körébe –, szoros kapcsolatot ápol más műfajokkal vagy elbeszélő módozatokkal, melyek újabb

⁴ Ez pedig egy sor implicit szabályt és törvényt hoz magával a valóságparadigmához kapcsolódó okság, anyag, idő stb. működéséről. Ez az implicit vagy explicit szabályrendszer kap támadást, amikor a szöveg bármelyik állítását egy olyan jelenség ássa alá, amit nem lehet másképp megmagyarázni, csak valamelyik szabályának felfüggesztésével.

⁵ TODOROV, id. mű, 39. o.

határvonalak felsorakoztatását teszik lehetővé. Ahogy minden területen, itt is akadnak könnyebben és nehezebben kijelölhető határvonalak; a fantasztikum és a krimi között például nem olyan nehéz megállapítani a különbségeket, bármennyire állítot-ták is, hogy a krimi a fantasztikus elbeszélés modernkori formája. Ahogy Vax is rámu-tat, sokfajta különbség létezik közöttük, leginkább azonban a technikai különbségek jelentősek.⁶ Amikor a detektívtörténetben megjelenik egy természetfölöttiként bemu-tatott elem, az általában a szöveg elején található mint a rejtély kiváltója, vagy éppen magyarázat, amire a különös események indoklásaképpen utalnak. Ez a jelenség, amit egy kezdeti pillanatban természetfelettinak tartanak, végül vagy teljességgel furcsának minősül vagy éppen szélhámosságnak, amiről a logikus gondolkodás rántja le a leplet.⁷ Conan Doyle *A sátoros kutya* című műve, ami sötét átkokkal és ördögi lényekkel kezdődik, majd hétköznapi bűnözők leleplezésével ér véget, nemcsak a detektív elbe-szélés és a fantasztikus elbeszélés, hanem a todorovi különös és a fantasztikum közötti különbséget is tökéletesen példázza. A két műfaj között az a másik nagy eltérés, hogy míg a detektívtörténetben az elbeszélés a végkifejlettől függ, és ebben a történetben minden a rejtély felszámolását vagy a talány megfejtését szolgálja, a fantasztikus elbe-szélésben nincs meg ez a lehetőség, hiszen ha jobban belegondolunk, akkor a rejtélyek felfedése és az okok feltárása jórészt megszünteti magát a fantasztikumot.⁸

Másrészt viszont, az egyik leggyakoribb – és legtermészetesebb – kiindulási pont a fan-tasztikum elhatárolására éppen annak a csodástól való megkülönböztetése.⁹ A felszí-

⁶ Vö. VAX, id. mű, 12–13. o.

⁷ Roger Caillois is utal a detektívirodalom eme eljárására: „[a bűntény] kötelezően titokzatos, és a természet törvényei, a valóság és a józan ész ellen intézett elkerülhetetlen/egyértelmű kihívásnak tűnik. Egy hasonló helyzet keletkezésében, illetve egyszerre egyszerű és meglepő megoldásában a szerző leleményessége mutatkozik meg. Ő diadalmaskodik a *lehetetlen magyarázatával* [...]. Egy detektív-re-gény értékét elég jól kifejezi az, hogy mennyire botrányos az értelem és a tapasztalat számára saját kiindulópontjához és ahhoz képest, ahogy nagyjából teljesen és elfogadhatóan kielégít majd minket a végkifejlettel. Valójában kevesebbet nyom a latba a bűnös felfedezése, mint a lehetetlenség lehetsé-gessé tétele, a megmagyarázhatatlan megmagyarázása, a természetfeletti természetessé válása.” Roger CAILLOIS: *Acercamientos a lo imaginario*, ford. José Andrés Pérez Carballo, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 268–269. o. [Kiemelés a cikk szerzőjétől. – *A szerk.*]

⁸ Flora Botton a népmese és a detektívirodalom fantasztikus elbeszélése között azt a különbséget emeli ki, hogy ez utóbbi nem szokott végkifejletbe kifutni. Flora BOTTON BURLÁ: *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983. [Ennek a szövegnek egy részét jelenlegi kötetünk is tartalmazza, ld. „A fantasztikus szövegek kétféle osztályozása”, ford. Havassy Réka, 171–173. o. – *A szerk.*]

⁹ Van egy nagyon fontos részlet, amit általában figyelmen kívül hagytak a későbbi tanulmányok, mégpedig az, hogy Louis Vax a tündérmese és a fantasztikus történetet is a csodás két alfajának tekin-tette (ld. VAX, id. mű, 5–6. o.). Úgy vélem, hogy bár Vax valami jelentőset javasol, ez a meglátás azért kapott mégis ilyen kevés figyelmet, mert a tündérmese és a fantasztikus történet valódi eredője nem a csodás, hanem a tündérmese a csodás egyik kategóriája, a csodás pedig a fantasztikussal együtt az irreális esztétikák közé tartozik.

nen ez egyszerű feladatnak tűnik: már Roger Caillois is jelezte azt a fejlődési ívet, ami a primitív gondolkodásmódtól a civilizáltabb gondolkodásmódig terjed. Az előbbit az jellemezte, hogy többször is rákérdez környezetére, és a mítoszról való eredetének köszönhetően a csodához fordulva találja meg a jelenségek magyarázatát. Ezzel szemben a civilizáltabb gondolkodásmódban – amikor az ember már gyakorlatilag uralma alá vonta környezetét, és már csak néhány érintetlen hely maradt – már megjelenik a fantasztiikum, ami azt igyekszik megmagyarázni, ami még mindig a rejtély ködébe burkolódik, és ami a fejlett társadalmakra jellemző.¹⁰ Ezen felül pedig Todorov nyomán mind tudjuk, hogy a csodásban máshogy működnek a valóság törvényei, mint az ismert világban, és ezek a szabályváltások egyáltalán nem okoznak meglepetést; a fantasztiikumban azonban konfliktust vagy éppen – Caillois szóhasználatával élve – botrányt okozna egy, a szabályok szerint nem természetes jelenség jelenléte. De nem minden ilyen egyszerű. Bár a csodás általában kizárólag a tündérmesével, egy elvárásolt világgal áll kapcsolatban, ami a sajátunkkal párhuzamosan működik, és amelynek eltérő szabályai alig érintik a mi világunkat; a csodás uralma azonban mégsem csak erre az egy módozatra korlátozódik. A csodáson belül is különböző fogalmi kategóriák léteznek, amelyek eltérő kapcsolatban állhatnak a fantasztiikussal.

Először is, a csodás jó része „felesleges”,¹¹ csupán retorikai fogás, aminek az a fő célja, hogy hangsúlyozza az elbeszélést. Ebbe a csoportba tartozik a bámulatos, az aránytalan vagy a hiperbolikus, ami pusztán a túlzás által hágja át a valós határát. A bámulatos a leírásokban tölti be legjobban ezt a szerepét; ezt diszkurzív minőségként éri el, arisztotelészi funkciójának, vagyis annak megfelelően, hogy bámulatot váltson ki, ami aztán fenntartja az elbeszélés valóságosságát. A bámulatos, ami inkább azon alapszik, hogy megdöbbenésünket fejezzük ki valamely, a normalitás határán található tény iránt, mint azon, hogy bemutasson valamely természetfeletti jellemzőt, semmiképpen sem áll konfliktusban a fantasztiikummal. Valójában éppen a fantasztiikum használja a bámulatos elemeit arra, hogy kialakítsa a megfelelő hangulatot az elbeszélésekben, vagy a szereplőket jellemezze, méghozzá úgy, hogy elbizonytalanítja a normalitás határvonalait. Cordelia végtelen sápadtsága Clemente Palma „La Granja Blanca” [A fehér major] című művében nem tűnik természetfeletti vonásnak, csak egy természetes vonás eltúlzásának. Azonban ez a sápadtság, ami más környezetben egy megszo-
kott leírás kezdetét jelenthetné („fehér volt, mint a hó”), a fantasztiikus elbeszélésben

¹⁰ Roger CAILLOIS: „De la féerie à la science-fiction”, in Uő (szerk.): *Anthologie du fantastique*, 1. kötet, Paris, Gallimard, 1966, 17–18. o.

¹¹ Amikor a csodás különböző kategóriáiról beszélek, nagy vonalakban a doktori értekezésemben kifejtett elgondolásokat alkalmazom: „Lo maravilloso en el *Tristán de Leonís*” (kiadatlan, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.), amit később a „Lo maravilloso medieval y sus categorías” című tanulmányban egészítettem ki, ld. *El hilo de la fábula*, 2. szám, 2000, 118–128. o.

végzetes jelentésekkel telítődik, melyek előrevetítik a végkifejletet: az a Cordelia, aki látszólagos gyógyulása után egy évig élt Granja Blancában, valójában halott, kísértet, vámpír vagy bármilyen, más természetű lény. A bámulat azon képessége, hogy úgy járja körbe a természetfelettit, hogy attól szinte alig távolodik el, a sugalmazás, az előre figyelmeztetés, a megelőlegezés módjává bővül, betölti az előrejelzés és a díszítés funkcióját.

A csodás egy másik kategóriájával, az egzotikussal is valami hasonló történik a tudományos-fantasztikus elbeszélésekben. Az egzotikus területén minden lehetséges, de természetesen módon az. A tény, hogy nem ismerjük egy valóság szabályrendszerének működését, nem csökkenti sem létezésének, sem pedig normalitásának a státuszát, csak arra a területre korlátozza hatókörét, ahol lehetséges az a bizonyos magatartás vagy jelenség. Így aztán valójában az egzotikus sem rokonítható a fantasztikummal, hiszen ez is csak egy elkülönült alteritás, ami megmarad elszigetelten a saját környezetében, és nem támadja meg a hétköznapi világ határait, nem módosítja őket.

Az egzotikum vizsgálata lehetővé teszi a sci-fi műfajának világos körvonalazását. A műfaj elbeszéléseinek nagyobb része tökéletes logikával működő természeti törvények létéből indul, ezek pedig azon szabályoknak engedelmeskednek, amelyek épp olyan érvényesek a saját környezetükben – még akkor is, ha alig ismerjük őket –, mint azok a szabályszerűségek, amelyek általában a saját hétköznapi életünket kormányozzák. A tény, hogy nem ismerjük őket, nem teszi őket természetfelettivé; az, hogy így látjuk őket, csakis az információ hiányának köszönhető. Az ábrázolt világ létrejöttét feltételező technológiai fejlődés nem hágya át, és nem is tesz úgy, mintha áthágná a természeti törvényeket, épp ellenkezőleg: éppen ezeken alapul, méghozzá azért, hogy hitelesebben építhesse fel az általa bemutatott alternatív valóságot. Ha viszont úgy beszélünk a tudományos-fantasztikus műfajról, mint a fantasztikum evolúciójáról, előrehaladásáról,¹² és azt az emberi kérdésfelvetések fejlődéséhez kapcsolnánk, akkor az legalább olyan problematikus lenne, mintha a fantasztikum műfajának megjelenését időrendben a detektívregény elé helyeznénk. Bár ez a három terület határos egymással, az őket elválasztó határok mégis jól elkülöníthetők. A sci-fi és a detektívelbeszélés nem a fantasztikus elbeszélésből származik, de nem is annak modern vagy hitetlenkedő változata, és még kevésbé gondolhatjuk azt, hogy az egyik a másik fejlődési állomása lenne. Mindhárom különböző esztétikákhoz tartozik, saját műfaji konvenciókkal rendelkezik, és olyan területeken zajlik, amelyek csak kivételes alkalmakkor érnek össze.

Előfordult, hogy a tudományos-fantasztikus műfajjal rokonították, sőt annak előzményeként tartották számon a különböző utópiákat és társadalmi szatírákat is, amennyiben azok a Holdra vagy más fura, távoli vagy megközelíthetetlen helyekre tett

¹² Vö. CAILLOIS, id. mű.

utazást tartalmaztak. A fantasztiikum területén kirándulást tett úgy Lukianosz *Igaz történetekje*, mint Cyrano de Bergerac utazásai vagy Voltaire *Micromegasa*, mintha be akartak volna illeszkedni a műfajba. Azonban nem szabad elfelednünk azt a tényt, hogy mind az utópiák, mind a társadalmi szatírák gondolati képződmények, melyek a kritizálni kívánt valóság kifigurázott vagy borzalmas tükörképéhez viszonyítva hozták létre valóságparadigmájukat, tehát vállaltan gúnyosak vagy kontrasztosak, és semmilyen szabályrendszert nem óhajtanak áthágni, sőt még ennek gondolatát sem akarják sugallni. Valójában végtelenül szilárd képződmények, melyek esélyt sem hagynak arra, hogy a szöveg bármely eleme (szereplők, elbeszélő, implicit olvasó) bármilyen kétséget ébresztessen az ott történő események természetét illetően. A jobb világról való töprengés lehetősége mindig erős társadalmi tükröt fog mutatni, és talán éppen ez a párhuzamos, az utópiák mélyén meghúzódó diskurzus teszi lehetővé, hogy az utópia más szabályokat is magába kódoljon, amelyeket legalább ugyanolyan komolyan tiszteletben tartanak, mint a vonatkozó világ szabályait. És ugyanígy megállapíthatjuk, hogy az utópia által felajánlott játék egyáltalán nem azonos természetű azzal, amit a fantasztiikus elbeszélés kínál fel. Míg az utópia esetében világosan ki kell jelteni, hogy egy mentális konstrukcióról van szó – egy olyan intelligencia terméke, ami nem kerül különösebben közel hozzánk, ami nem integrálódik vagy vesz részt komolyabban olvasási metódusunkban –, addig a fantasztiikum olyan olvasási módot kényszerít ki, ami magába foglalja a kódszegés olvasói jóváhagyását. Vax számára az utópia és a fantasztiikus elbeszélések közötti különbség abban a távolságban rejlik, amit az utópia szemlélője ölt magára, és ami lehetővé teszi számára az ironizálást, és egyben magabiztossá is teszi saját valóságának érzetét. Ehhez képes a fantasztiikus elbeszélésben kötelező a belevonódás.¹³

A varázslatos viszont maga a vegytiszta csodás. Ahelyett, hogy az ámulat kiváltására használnánk a szót, inkább egy leíró kategória, amit a következőképpen tudunk azonosítani: olyasvalami, ami nyugodt módon mutatja be a csodálatra és magasztalásra méltó, megbabonázó dolgok hatalmas egyvelegét, azaz a csodákat. A csodák világa azonban mindig elkülönül a valóságtól. Két különálló világról van szó, amiben az irreális, mivel nem-létező, nem rendelődik alá a valóságnak. A csodás legalább olyan zárt részét képezi a kozmosznak, mint az általunk ismert valóság, hiszen saját törvényekkel és saját természettel rendelkezik; távoli világ, ami nem tud kapcsolatba lépni a saját valóságunkkal. A varázslatos tehát olyan alteritás, ami szabadon barátkozik a hétköznapival. Szabályai – melyek saját narratív univerzumán belül valószerűek – az egyetlenek, amelyek saját valóságán belül munkálkodnak, sosem kérdőjeleződnek meg, hiszen nem vonatkoztathatók semmilyen más szabályrendszerre.

¹³ Vö. VAX, id. mű, 16–17. o.

Végül pedig, bár számos szerző kimutatta már, hogy a tündérmesék nem tartoznak a csodás területéhez,¹⁴ fontosnak tartom megjegyezni, hogy mi a különbség a fantasztikus elbeszélés és a tündérmese között. Ez nem csupán azt jelenti, hogy az általában vett „rózsaszín” tündérmesét szembeállítjuk a „fekete” műfajjal, hanem Vax szóhasználatával élve¹⁵ azt is, hogy a „rózsaszín” változat az intellektuális eltávolodás nagyobb lehetőségét is magában hordozza. A tündérmesében szereplőtípusok jelennek meg egy elképzeltként kódolt környezetben, ami bármilyen más alternatívként megjelenített valóságtól távol áll, éppen ezért válik lehetővé a történetek megvalósulása. A fantasztikus elbeszélés mindig megköveteli egy mimetikus valóságra vonatkozó szabályrendszer felvázolását, és ez teszi lehetővé, hogy a valóságsszabályok megszeghetetlenségét fenyegető jelenség nyugtalanságot keltsen. Az a tény, hogy egy csók fogja felébreszteni Csipkerózsikát nem nyugtalanító, hiszen egybeesik a szöveg korábban lefektetett valóságfelfogásával. Az viszont, ha úgy tudnánk, hogy ilyen esemény nem lehetséges, máris furcsává és fenyegetővé tenné a létét. A fantasztikum tehát abban a pillanatban jön létre, amikor a valóság lefektetett szabályai meginognak, és belép egy olyan történet, ami azt mutatja, hogy ez a szabályrendszer nem tévedhetetlen. Ugyanaz a csók, ami teljes természetességgel ébreszti fel Csipkerózsikát, szinte ördögi paktum Gautier „Síron túli szerelem” című elbeszélésében, bajba sodorja Romualdót és egy vámpír nőhöz köti őt.

Míg a tündérmesék szereplői magabiztosak a világban betöltött szerepük tekintetében, azaz olyan hősök, akiket valamilyen oknál fogva kijelöltek egy adott feladat elvégzésére, ami csak rájuk vár és aminek elvégzése a fejlődés lehetősége számukra, addig a fantasztikus elbeszélés átlagos szereplője ezzel ellentétben sem a saját világában, sem pedig a világban játszott szerepében nem lehet biztos. A fantasztikus elbeszélés szereplői valójában valamiféle szükségét szenvednek, és ez a hiányállapot vagy a bűn teszi őket könnyű prédává az ismeretlen számára, éppen ezért lesznek az esetek többségében boldogtalan és tragikus véget érő szereplők. A tündérmesét a fantasztikus elbeszéléstől elkülönítő két további jellemző az, hogy míg a tündérmese elbeszélője minden esetben mindentudó, harmadik személyű, addig a fantasztikus elbeszélésben elvárható, hogy az elbeszélő egyben főszereplő vagy az események tanúja legyen, kevesebbet vagy legalább ugyanannyit tudjon, mint a szereplők, és első személyben mesélje el a történetet. A másik jellemző a befejezéssel kapcsolatos; ahogy már a krimi kapcsán is említettem, a fantasztikus elbeszélés jellemzője az, hogy lezáratlan marad,

¹⁴ Todorov például a következőképpen fogalmaz: „A csodás műfaját gyakran kapcsolják a meséhez; tulajdonképpen a mesék is csak a csodás egy változatát jelentik, és a természetfölötti események itt sem lepnek meg senkit [...]. Ami megkülönbözteti a meséket, az egy írásforma és nem a természetfölötti státusa.” TODOROV, id. mű, 49. o.

¹⁵ Vö. VAX, id. mű, 6. o.

a tündérmesék esetében viszont elképzelhetetlen az ilyen befejezés. A tündérmesének tökéletes gyűrűt kell formálnia, ami kiegészíti a keresést vagy az elbeszélte történetet, és ami általában véve szükséges a főszereplő fejlődéséhez.¹⁶

A fantasztiikumot és a csodást elválasztó határ valójában két másik kategóriában lehelhető fel, amelyek eleve áthágják a természet törvényeit, és általában megszegik a szövegvilág által kialakított hétköznapi szabályait. Az első ilyen kategória a csodatételek. Borges véleményével ellentétben a csoda semmiképpen sem lehet titok.¹⁷ A csoda szerepe alapvetően a meggyőzés, és elsődleges fontosságú, hogy szemléltői hitet tegyenek a kivételes eset mellett, ami átmenetileg felfüggesztette a valóságot működtető szabályokat.

A csodatételek műfaja valójában a csodás megszelídítése, sőt nem csak a csodásnak, de a természetfelettinél is a valódi ortodoxiája. Olyan kivételrendszert hoz létre, ami a természeti törvények eme másik szabályrendszerére utal, amin belül a csodatételek megvalósulása lehetetlenként kódolódna. Azonban a kivételek új rendszere, amint kapcsolatba lép a természeti törvényekkel, lehetségessé is válik.

A csodatételek a legtöbb esetben a megmagyarázhatatlannak az ismertre való leszűkítésének szükségességeként jelennek meg – Isten akaratának és hatalmának egyként való elfogadását feltételezi. A csodatételekről szóló elbeszélés célja általában az, hogy igazolja a vallásos hitet, és bemutassa Isten hatalmát a hitetlenek számára. Másrészt, a szabályainak be kell illeszkedniük a természeti törvények közé, mégpedig az „isteni akarat” címszava alatt; semmilyen valóságot sem hágnak át, hiszen ha megtennék, az egyet jelentene azzal, hogy valaki nem fogadja el Isten elsőbbségét és létét. Kapcsolódik ahhoz, amit Rudolf Otto „szentnek” nevez, mint a „numinózus”, az embert körbevevő kezdeti erővel teli, érthetetlen univerzum racionalizált formáját.¹⁸

Ahogy a csodatételek – mint irodalmi műfaj – jellege is bizonyítja, a csodák kedvelik a hétköznapi környezetet és a hasznos varázslatokat. Nagyon fontos a csodák hasznossága, hiszen a varázslatos is Isten hatalmának és létének a magyarázatoként értelmezhető. Magába foglalja a varázslatos megjelenéseit, amikor magába emeli a tündérmese elemeit a rájuk kínált magyarázaton belül, ezt a magyarázatot azonban az isteni hatalomra építi, amiből ő maga is ered. A csodák olyan történések, amelyek ritkán következtek be, és éppen ettől olyan különlegesek. Létük azonban nem kérdőjelezi

¹⁶ A tündérmesékkal ellentétben, a fantasztiikus elbeszélés befejezéséről meg kell megemlíteni, hogy akadnak kutatók, akik fontos jellemzőjeként tartják számon a befejezés hiányát. Rosalba Campa például azt mondja, hogy a fantasztiikus elbeszélés lezárása sosem teszi ismét egésszé a történet elején széttröt helyzetet (id. mű, 219. o.). [A szöveget jelen kötetünk is tartalmazza, ld. 2. lábjegyzet – *A szerk.*] Flora Button pedig azt állítja, hogy „a teljes mértékben fantasztiikus elbeszélések, mivel nem adnak megoldást a rejtélyre, általában befejezéssel sem rendelkeznek” (id. mű, 40. o.). [Ua., ld. 6. lábjegyzet – *A szerk.*]

¹⁷ Jorge Luis Borges „A titkos csoda” című elbeszélésére utal a tanulmány szerzője. – *A ford.*

¹⁸ Rudolf OTTO: *A szent*, ford. Bendl Júlia, Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 83–95. o.

meg a természeti törvényeket, sőt a bizonyítékok gyakori hiánya és a mindennapitól való eltérésük sem támaszt kételyt velük szemben. Amikor egy-egy csoda megnyilvánul, a megszokottól eltérő okság részeként teszi azt. Vagyis, másképp fogalmazva, nem mindenki érdemes a normalitás felforgatására; csak azok, akik valamilyen, egymástól jócskán különböző okból – legyen az hit, ájtatosság, erényesség, bűnbánat – különleges értéket mutatnak, ami méltó a hatalom közvetlen közbelépésére – akinek semmilyen akadályt nem jelentenek a hétköznapi világ törvényei –, méghozzá abból a célból, hogy megoldhassa az adott személy problémáit. Ez a közbelépés semmilyen természeti törvényt nem függeszt fel, hiszen különleges példáról van szó, amely ritkasága folytán érintetlenül hagyja a természet és szabályszerűségeinek működési módját.¹⁹

A mágikus közelebb állónak tűnik a fantasztkumhoz, hiszen a mimetikusként kódolt szöveg különböző törvények általi átalakítására utal. Ez a jellemzője valamilyen módon a varázslatos vagy a nem-varázslatos határához sodorja a szöveget, és a fantasztkum mezsgyéjéhez közelíti azt, hiszen mintha a szövegen belül vetné fel két különböző világ szabályrendszerének létezését, és mintha egygyé gyúrná a két világ kódrendszerét. Bár lehetséges, hogy ezek a varázslatos megnyilatkozásai, ami kevesebb meglepetést vált ki a szövegen kívüli befogadóból, valószínűleg mégis ez a varázslatos legfelforgatóbb módozata, hiszen autentikusan és a gyakorlatban kombinálja a szöveg-szinten is elkülönülő két világ elemeit abból a célból, hogy megváltoztassa egyiküket, pontosabban azt, ami a szövegben realista valóságként kódolódik.

Ezen a realistaként kódolt szövegvilágon belül jelenik meg a hit bizonyos természetfeletti képességekben, és ezért történik, hogy a mágikus és a valós egymásra rakódik. Egymással kölcsönhatásban lévő szférák ezek, és ezért az egyik szabályai mindkettőre érvényesek. Fontos különbség a mágikus és a tündérmese között, hogy a mágikus

¹⁹ Érintőlegesen Vax is tárgyalta a fantasztkum és a csodatételek kérdését, amikor a népi hiedelmekről beszélt és azt mondta, hogy a csodákat bemutató elbeszélések esetében „nem fantasztkus elbeszélésekről van szó, mert a szerzők valósnak vették a leírtakat” (Vax, id. mű, 9. o.). Valami hasonló történik Susana Reisz esetében is, amikor azt mondja, hogy a keresztény legendákat „nem lehet fikciónak tekinteni.” (*Teoría literaria. Una propuesta*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986, 170. o.) Példamutató jellegük, illetve a bennük előforduló természetfeletti történések miatt a csodákat az emberi ismereteknek alá nem vethető isteni akarattal magyarázzák. Ez pedig egy tényszerű történésekkel teli szöveget hoz létre. Na mármost, valójában a csodákkal olyan történések tanúi lehetünk, amelyeket bár tényszerűnek értékelnek, azok mégis kivételesek és csodálatra méltók, és a természeti törvények két szabályrendszerét fogadtatják el (az ismert és nem ismert szabályok kettős rendszerét), így tényszerűként állítanak be egy, a természeti törvények által létrehozott elvárásokat felülmúló eseményt; ez tehát a csodatételek egyik jellemzője, ami egyértelműen eltér a fantasztkumtól. Az „igazság” vagy a „példaszerűség” jelenléte külön narratív világokat hoz létre, melyek nem kapcsolódnak a fantasztkus elbeszélésekre jellemző valószínűséghez, hanem egy, az egzotikushoz hasonló világot feltételeznek, ahol az ismerttől eltérő természeti törvények uralkodnak, és ahol a természetfeletti esemény csak akkor kelt bizalmatlanságot, ha területet vált.

területén tudatosan megjelenik az a lehetőség, hogy létezik egy másik szinten elhelyezett világ, ami befolyásolhatja és módosíthatja az első viselkedését. Ha természetfeletti jellemzőkről beszélünk, az nem jelenti, hogy visszatértünk a tündérmese világába, amelyben a különböző képességek nemcsak, hogy az őket birtokló lény természetéhez tartoznak, ezért nem kell őket valamilyen ismerettel vagy konkrét próbával igazolni, hanem, éppen ellenkezőleg, a mágia olyan művészetként mutatkozik meg, amelyet el lehet sajátítani, és aminek a megjelenése, talán éppen ezért, általában megőrzi „természetes” jellegét. Úgy tűnik, hogy a mágikus képes átalakítani a valóságot, mert az ő szemszögéből a valóság az ő szabályai szerint működik, de a legtöbbször számára rejtett, inkább mélyebb, mint érthetőbb szabályoknak engedelmeskedik. Míg a tündérmese nem feledi, hogy ott a határ a két világ között, a mágikus igyekszik megmagyarázhatóvá tenni a valóságot olyan szabályokkal, amelyeket a hétköznapi valóságra is lehetne alkalmazni. Másrészt a mágikus oszlatja el a lehető legjobban a határt a szavak szó szerinti és átvitt értelme között. Így aztán, ami az elbeszélés elején képzeletbeliként jelenik meg, az megtámadja a valóságot, és fenyegetni kezdi ezt a szilárd lábakon álló világot.

Nos, míg a mágikus megnyilatkozásai túlságosan nyugtalanító természetességgel adják át magukat a hétköznapiságnak, ezek a cselekedetek, lények vagy tárgyak veszélyként jelennek meg, ráadásul nem azért, hogy a valóság koherenciáját megteremtse, hanem hogy éppen a valóság jelen állapotát fenyegetse. A mágikus mindig „természetes” állapotba helyezve jelent meg – létét tekintve –, teljesen eltérve ezzel az egyszerű természetfelettitől. A teológusok éppen Isten megnyilatkozásait akarták megmagyarázni, amikor megalkották a *praeternatural* fogalmát, amivel az olyan történeteket írtak le, amelyek bár meghaladták a természetet, de mégsem kerültek a természetfeletti kategóriájába. Olyan képességek és erők ezek, amelyek a primitív emberhez tartoznak, és ezáltal is meghaladják az emberi megértést; esetleg olyan eredendő képességek és törvények, melyek jelentése eltávolodott az emberi tudattól. Ebben a felfogásban, mely két lételfogás között nyugszik, és ami látszólag érintőleges megoldást ad számunkra, találhatók meg a mágikus kifejeződései, és itt helyezhető el a fantasztiikum legproblémásabb határvonala is, hiszen a mágikus jelenlétével nyitva marad az ajtó a nyugtalanság számára, ami így akár a legtökéletesebb hétköznapiságból is eredhet. A mágikus az *unheimlich* hel is kapcsolatban állt, azzal a nyugtalanító furcsasággal,²⁰ amit Freud terjesztett el, és ami olyannyira felkavaró, hiszen tulajdonságai is sokkal sötétebbek, mint Otto numinózusa: olyan megmagyarázhatatlan rettegést vált ki, amely „különös természetétől fogva a félelemmel hasonlatos, ezért a félelem is kiválthatja, valójában azonban mégis nagyban különbözik tőle.” A természetfeletti

²⁰ Freud cikkét „L'inquiétante étrangeté” címmel fordították franciára, ami számomra jobban kifejezi a Freud által használt „kísérteties” fogalmát (ez az egyik szó, amivel spanyolra fordították a kifejezést). Valójában Freud is az *unheimlich* valódi jelentésének részletes kifejtésére szánja cikke túlnyomó részét.

és a természetes félelem között minőségi különbség van, hiszen az első az általa kiváltott rejtélyesség mértékétől függ, ami felülmúlja az emberi reagálás képességét, aminek ugyanakkor mindenekelőtt a történet megértésére kell irányulnia.

Hasonlóképpen szükséges megjegyezni, hogy a természetfeletti és *praeternatural* történetek, melyek lehetségesként jelennek meg a szövegben és a mágikushoz kapcsolódnak, általában a „rossz”, a gonoszság átkos légköre alatt vagy az emberi lény számára érthetetlen erők oltalma alatt állnak. Ezért aztán olyan megnyilvánulások ezek, melyek a horrorirodalom jó részében megjelennek.

Rafael Llopis közvetlenül, sőt tautologikusan felel arra a kérdésre, hogy mi a horror-elbeszélés: „egyértelműen olyan elbeszélés, ami arra irányul, hogy rettegést váltson ki”.²¹ Azonban amikor megpróbálja elválasztani specifikus határait, ellentmondásba kerül a többi területtel. Számára a horrorelbeszélés nem esik egyben a tudományos-fantasztikus elbeszéléssel, sem pedig a bűnügyi történettel, hiszen ez utóbbiban olyan személyek és helyzetek jelennek meg, amelyek ragaszkodnak az általunk ismert valóság törvényszerűségeihez, vagy azokhoz, amelyeket feltételezésünk szerint a jövőben fogunk megismerni. Így aztán

a horror-elbeszélést valójában az jellemzi, hogy megjelenik valamilyen természetfeletti és megmagyarázhatatlan esemény, ami nem egyszerűsíthető le az ismertre, ami megtöri az érvényben lévő fogalmi rendszereket, és olyan törvények és dimenziók létét sugallja, amit még az agyi rövidzárlat veszélye nélkül csak megérteni sem próbálhatunk meg.²²

Innét nézve evidensnek tűnhetne, hogy ez a fantasztikus irodalom egyik legáttett-szőbb határa, hiszen mindkét terület úgy működik, hogy kétfajta valóságrendszert hoz kapcsolatba, melyek feltételezik a természeti törvények elsőbbségét, mégpedig úgy, hogy ezek közül az egyikben (a horroréban) a bizonyításnak a természetfeletti, irracionális vagy lehetetlen magyarázaton kellene alapulnia, melyek mind elfogadhatók lennének a szöveg által természetesként felvázolt világrendben. Ezzel szemben a fantasztikus irodalom és a „horrorelbeszélések” mintha elválaszthatatlanul egyek lennének. Adolfo Bioy Casares a következőképpen kezdi híres, fantasztikus irodalmi antológiáját, amit Borgesszel és Silvina Ocampóval szerkesztett: „a fantasztikus elbeszélések a félelemmel együtt születtek, és hamarabb léteztek, mint maga az írás”.²³ Valójában, annak jelzésére, hogy mennyire egybefonódik ez a két irodalmi forma, fontos kiemelni, hogy

²¹ Rafael LLOPIS: „Los cuentos de terror”, in Uő (szerk.): *Antología de cuentos de terror I. De Daniel Defoe a Edgar Allan Poe*, México, Alianza Editorial – Taurus, 1991, 9. o.

²² Uo.

²³ Adolfo BIOY CASARES: „Előszó (*A fantasztikus irodalom antológiájához*)”, ford. Zsapka Krisztina, jelen kötet 37–43. o.

a fantasztikus irodalom szinte minden története a gótikus regénnyel kezd meg a lapjait, ami a horrorirodalom egyik első modern megjelenési formája volt.

Sok a hasonlóság. Ahhoz, hogy a rettegés létrejöjjön, nem szükséges a hit; valójában minél kevésbé van jelen a numinozítás vagy minél nagyobb a racionalitás, annál rémisztőbb lesz a természetfeletti vagy anormális elem megjelenése a szöveg hétköznapi valóságában. A csodálkozás eltávolító ereje, a mű megalkotásában egy olyan érzés jelenléte, ami a félelem borzongásának élvezeti esztétikáját képezi, éppen ugyanaz, mint ami a fantasztikumban szükséges a nyugalanság létrehozásához. Egy olyan világban, ahol a természetfeletti a hétköznapi valóság része, nem jelenhet meg a fantasztikum. A kísértettörténetek, a szellemtörténetek nem fantasztikus történetek. Azonban, ha Maurice Levy számára

a modern fantasztikum magába foglalja – ahogy azt az előfutárok is jelzik – a törésvonalat az istenhít és a mese között, azt a szakadékot, amely a hiedelmeket, a folklórt és egy bizonyos fajta írásmódot élesen elválaszt egymástól, akkor egymás mellé helyezi ezeket az elemeket, és anélkül használja őket, hogy beépítené magába. Ezzel szemben a gótikus regény volt az első – egyszerre nyugtalanító és különös – megnyilvánulása egy új irodalomnak, amely összegyűjtötte az elveszett hiedelmeket.²⁴

Még nem teljes az a valós művelet, amiben megjelenik a fantasztikum. Kétségtelen, hogy nyugtalanító a félelem, hiszen észérveink elleni támadás, azok a negatív elemek pedig, amelyeket elkerülhetetlenül használ a horrorirodalom, szinte fenyegetőbbek, mint a csodák vagy a tudományos-fantasztikus művek jóval kedvesebb teremtményei, bármennyire is próbáljuk nekik ugyanazt a valóságstátuszt és hitelt adni. Ahogy Vax fogalmaz, saját hiedelmeinken túl „világosan érezzük [...]”, hogy a Sátán sokkal fantasztikusabb, mint Szűz Mária”.²⁵ Azonban mégis úgy vélem, hogy nem minden fantasztikus irodalmi alkotás vált ki félelmet; a fantasztikus irodalom a kellemetlen érzést, a nyugalanságot és a különösséget keresi. Ahhoz, hogy megidézhesse a természetfelettit, a fantasztikus irodalomnak elmésebbnek kell lennie, mint a horrorirodalomnak. Abban a pillanatban, amikor lehetségesnek fogadja el azt, aminek nem kellene megtörténnie, nem tehet mást, mint hogy elfogadja. A fantasztikus elbeszélésben sokkal nyugtalanítóbb a rendhagyó, mint az, ami egyértelműen meghaladja a felfogóképességünket. A horrorelbeszélésben a valóság törvényei mintha olyan illúziók lennének, melyek elfedik a valódi működésmódot egy olyan világban, amiben rejtett és ismeretlen erők jutnak kifejeződésre; a fantasztikus elbeszélésben a valóság törvényei

²⁴ Maurice LEVY: „Gothique et fantastique”, *Europe*, 611. szám, 1980, 42. o.

²⁵ Louis VAX: *Las obras maestras de la literatura fantástica*, ford. J. Aranzadi, Madrid, Taurus, 1980, 24. o.

igenis működnek a szövegvilágban. Ettől lesznek az olvasási paktum elfogadása után is annyival nyugtalanítóbbak, mint a horrortörténetekben.

Befejezésül azonban elismerem azt is, hogy az említett területeken túl még hatalmas munkára van szükség további határok és különbségek kijelölésére. Azt is tudom, hogy a körülhatárolás munkája általában hálátlan feladat, és bár hiszem, hogy mind tudjuk, hogy a fantasztikum számos és átjárható határvonallal rendelkezik, mégis úgy vélem, hogy miközben közös és elkülönítő működési módokat fedezünk fel, előrehaladunk ezzel a fantasztikum területének elhatárolási munkálatában, ami olyan, akár egy vegyes felvágott: csak jobb hely híján található ezen a specifikus területen.

Varju Kata fordítása

A küszöbmotívum és a liminális tér

ANDREA CASTRO

A fantasztikus egy természetes, könnyedén felfogható közeg, valamint egy természetfeletti, racionális eszközökkel fel nem fogható, a természetet rendjét felkavaró, megrázó és megkérdőjelező tér ellentmondásos együttélése, amely által a kettő között olyasvalami jön létre, amelyet lehetetlen találkozásnak nevezhetünk. Hogyan épül fel a szöveg szintjén ez az ellentmondásos együttélés? Ez a kérdés alkotja tanulmányom gerincét,¹ amelyre a választ részben a küszöb motívuma szolgáltatja: úgy gondolom, ez lesz a két összeférhetetlen világ találkozásának legfontosabb szerkezeti eleme.²

Egy-egy motívumot olyan konkrét alkotórészként értelmezünk – egy ajtó, egy tárgy, egy zenedarab, egy végrehajtott cselekvés –, amely az irodalomtörténet során számos szövegben vissza-visszatér. Egy-egy motívum a szövegen kívül és belül is kifejti hatását. Amikor kapcsolatba kerül más szövegbeli elemekkel, új jelentéseket hoz létre a szövegben belül. Ha pedig egy vagy több műfaji hagyományhoz kapcsolódik, akkor „családi köteléket” alakít ki ugyanazon műfaj más szövegeivel.³ Ezt az intra- és intertextuális játékot a következőképp írja le A. J. Greimas és Joseph Courtés, amikor a motívumot definiálja:

Tömbökbe sűrített mondatközi figuraegységek, olyan invariánsok, amelyek képesek egy adott kulturális közeg történeteiben ide-oda vándorolni, sőt, túllépnek a kulturális határokon, és annak ellenére is fennmaradnak, hogy a kontextus és a szövegközi viszonyok által rájuk ruházott másodlagos funkcionális jelentések megváltoznak.⁴

¹ Itt saját doktori értekezésemre utalok: *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002. Az itt olvasható tanulmány a dolgozat 5.2.1.-es fejezetének kivonata.

² Ld. még: Andrea CASTRO: „Del otro lado del umbral en cuatro cuentos fantásticos argentinos de 1865 a 1989”, in Ken BENSON, Leonardo ROSIELLO (szerk.): *Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata. Actas del VII Congreso Internacional del CELCIRP*, Göteborg, 2000. június 20-22, Göteborg, Göteborgs Univeristet, 2001, 397–404. o.

³ Itt a Wittgensteintől származó „családi hasonlóság” fogalmára utalok, amellyel az irodalmi műfajokról folytatott értekezésemben foglalkoztam, ld. Andrea CASTRO, *El encuentro imposible*, 31–34. o.

⁴ Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTÉS: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Editorial Gredos, 1982, 269. o.

Az irodalmi motívumnak erre a definíciójára támaszkodom a küszöbmotívum meghatározásakor is, mely kisebb-nagyobb mértékben megjelenik mind az öt itt vizsgált novellában.⁵

Udo Becker így mutatja be a küszöb szimbólumrendszerét:

Az ajtóhoz hasonlóan, az egyik helyről a másikra, az egyik szituációból a másikba való átjutás egyértelmű szimbóluma, mi több, egy korábbi és egy későbbi állapot közötti válszvonale is, melyhez hozzáadódik a küszöbön álló fenyegető közelsége.⁶

Pérez Rioja számára az ajtó keresztény szimbolikája a megvilágosodáshoz vezető utat jelképezi: „A templom ajtaja az örök élethez, a mennyei paradicsomhoz vezet. [...] Az ajtó olykor a halált szimbolizálja, máskor pedig azt a határt, amely elválasztja a hívőket a hitetlenektől.”⁷

Mint ahogy majd a későbbiekben is láthatjuk,⁸ az „El ramito de romero”, illetve az „Un fenómeno inexplicable” című elbeszélésben is a küszöb átlépése után egyenes út vezet a megvilágosodáshoz.

Lovecraft és Cortázar novelláira utalva Federico Patán „küszöbnovellákról” beszél, és a küszöböt az ezekben a novellákban betöltött szerepe alapján határozza meg: bejutás az egyik világból egy másik, fantasztikus világba, amihez nem szükséges más, mint átmenni egy ajtón.⁹ Még ha ez a definíció el is árulja, hogy milyen funkciót tölt be a küszöb motívuma, tovább kell pontosítanunk a meghatározást, hogy hasznunkra váljon. Ami a következőkben bemutatott öt novellát illeti, a küszöb átlépésének pillanatára úgy kell tekintenünk – akár ajtóról, akár másféle küszöbről van szó –, mint egy olyan térbe való belépésre, ahol két, egymással látszólag összeférhetetlen világ egyidejűleg létezik. Ebben a térben az ismeretelméleti magyarázatok nem mindig adnak kielégítő választ az ott végbemenő történésekre.

⁵ A jelen tanulmány alapjául szolgáló dolgozatban vizsgált művek a következők: Juana Manuela GORRITI: „Quien escucha su mal oye” [Aki hallgatózik, hallani fogja, bánatát] (1865), Eduardo L. HOLMBERG: „El ruiseñor y el artista” [A fülemüle és a művész] (1876), Eduarda MANSILLA: „El ramito de romero” [A rozmaringág] (1877), Atilio CHIAPPORI: „La corbata azul” [A kék nyakkendő] (1904), és Leopoldo LUGONES: „Un fenómeno inexplicable” [Egy megmagyarázhatatlan jelenség] (1906).

⁶ Udo BECKER: *Enciclopedia de símbolos*, Barcelona, Ediciones Barcelona, 1996, 32. o.

⁷ José Antonio PÉREZ RIOJA: *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1994, 362. o.

⁸ A jelen tanulmányt is felölelő fejezet további részében az 5. lábjegyzetben említett novellákban előforduló motívumokat és témákat elemzem. Az elemzés a visszatérő motívumokra, köztük is a küszöbmotívumra összpontosít: azt vizsgálja, hogy ezek a motívumok hogyan járnak hozzá a természeti és a természetfeletti közeg, illetve a köztük húzódó liminális tér kialakításához.

⁹ Federico PATÁN: „El umbral: paso a otros mundos”, in Anna BALAKIAN, James J. WILHELM (szerk.): *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, New York, Garland, 292. o.

Patán a Cortázar előtti irodalomban követi végig a motívumot, és még ha nem is az argentin irodalomból merít konkrét példákat, néhányuk számunkra is érdekes lehet. Az *Ezeregyéjszaka* meséiből Aladdin csodalámpáját emeli ki, ami egy barlangban, egy kőlap mögött rejtőzik; „A második koldus meséje”-ben egy fa kitépott gyökere alól előtűnik egy ajtó, amelyen keresztül egy csodás világba lép be; emellett megkerülhetetlen a „Szezám, tárulj!” is az „Ali baba és a negyven rabló”-ból. Patán más példákat is említ: a *Kékszakáll*ban a küszöb a kegyetlen halál szimbóluma; Poe „Az áruló szív”-ében szerepel az ajtó, amely mögött a főszereplő a „zaklatója megszállott és bűnös tekintet” találja (Patán, id. mű). Az utóbbi két példa kivételt képez, mivel nem jelentenek átjárót olyan térbe, ahol csodás és szokatlan dolgok történnek. Szeretném kiegészíteni a felsorolást az *Alice Tükörországbán* megjelenő tükörrel, illetve a C. S. Lewis regényeiben megjelenő ruhásszekrénnel, a küszöbmotívum tipikus példáival, amelyeket Patán nem említ. Ha az ajtók és küszöbök jelentőségéről van szó, nem mehetünk el Hoffmann *A homokember* (1817) című novellája mellett sem, amelyben a szokatlan és különös események egy része ajtók mögött történik.¹⁰

Henry James *A csavar fordul egyet* című szövegében megjelenő határterületekről szóló tanulmányában Richard D. Rust a küszöbre mint nagy hatalommal rendelkező térre és a rémisztő területére utal: „A küszöb egy nagy erővel rendelkező hely vagy állapot, ugyanakkor a rémisztő színtere is lehet. Az a hely, ahol ébrenlét és álom, józan ész és örület, racionalitás és irracionalitás találkozik.”¹¹

A Mihail Bahtyin felvetett kronotoposz fogalma¹² nagyon közel áll a saját értelmezésem szerint vett motívumhoz, ami az általa betöltött „tematikus” és „figuratív” narratív funkciókat illeti:

(*Tematikailag*) a kronotoposzok a regény fő szüzséelemeinek szervezőközpontjai. A kronotoposzokban kapcsolódnak össze és válnak szét a szüzsé csomópontjai. Nyíltan kijelenthetjük, hogy a szüzséképzésben nekik van a legfontosabb szerepük. Ezzel együtt jelenik meg a kronotoposzok *ábrázoló* jelentősége. Az idő konkrét érzékelhető jelleget kap bennük, itt állnak össze a szüzséelemek, öltönek testet és megtelnek élettel. [...] A regény

¹⁰ A küszöbhez kapcsolódó motívum a Hahn által leírt összeköttetésben lévő világok motívuma, amellyel az értekezésem 5.4.2-es fejezetében foglalkozom.

¹¹ „The threshold is a place of condition of great power, but it also can be the locus of the horrible. It is the meeting ground of waking and dreaming, sanity and insanity, rationality and irrationality.” Richard DILWORTH RUST: „Liminality in *The Turn of the Screw*”, *Studies in Short Fiction*, XXV. évf., 4. szám, 444. o. A kiemelés a szerzőé.

¹² Bahtyin így határozza meg a kronotoposzt: „Az irodalom által művészileg már meghódított tér- és időbeli viszonylatok lényegi összefüggését mi kronotoposznak fogjuk nevezni (ami szó szerinti fordításban »tér-időt« jelent)”. Mihail BAHTYIN: „A tér és az idő a regényben”, ford. Könczöl Csaba, in *Uó: A szó esztétikája*, Budapest, Gondolat, 1976, 257. o.

minden absztrakt eleme – filozófiai és társadalmi általánosítások, eszmék, az ok-okozat elemzése stb. – a kronotoposzban összpontosul, és a kronotoposzon keresztül válik megfoghatóvá, kel életre, azaz általa lesz a művészi figurativitás része.¹³

Bahtyin olyan motívumokat mutat be tanulmányában, mint a találkozás–elválás, veszteség–visszaszerzés, keresés–fellelés, emellett pedig azt is fenntartja, hogy minden motívumnak lehet saját kronotoposza.¹⁴ Amikor a „típusként” fennmaradó kronotoposzokat említi, akkor már a regény fejlődésének legkorábbi szakaszaiban is megjelenő változatokról szól, s ekkor röviden a küszöbre is utal:

Meg kell említenünk még a nagy emocionális értéktartalmakkal teli küszöb-kronotoposzt; kísérheti ugyan a találkozási motívum is, a legényegesebb kiegészítése mégis a válság és az életre szóló fordulat kronotoposza. [...] Az irodalomban a küszöb motívuma mindig metaforikus és szimbolikus, néha nyílt, többnyire azonban implicit alakban.¹⁵

Bahtyin a küszöbmotívum két jelentését emeli ki: a küszöb mint a találkozás hely-ideje, azaz kronotoposza, valamint a válság és a fordulat hely-ideje.

A küszöb rendelkezik még egy jelentéssel, amelyet az irodalomban nem találunk meg: leküzdendő akadályként vagy megoldandó problémaként is értelmezhető. Ilyen megközelítésből a küszöb a tudománnyal kerül közeli kapcsolatba: az akadályt jelképező küszöb, illetve az arra irányuló készletetés, hogy azt leküzdjük, a problémafelvetéséhez – vagy valamilyen ismeret megszerzéséhez – hasonlatos, és a megoldás megtalálásának vágyához – vagy a megoldásra való kíváncsisághoz hasonlít – köthető, amelyek mind a tudományos gondolkodás jellemzői.

Marija Nyikolajevna narratív funkciók alapján elemzi és csoportosítja a gyerekmesében megjelenő mágikus elemeket. Ezek közül az egyik a „mágikus átjáró” (*the magic passage*), amelyet Nyikolajeva a határátlépés ősi képletéhez köt:

A mítoszokban és a folklórban a másik világba általában egy barlangon, labirintuson, ajtón vagy nyíláson keresztül vezet az út. A görög mitológiában az ajtó motívuma nyilvánvaló, gondoljunk csak Hádész kapujára, a halál birodalmának bejáratára. A keresztény apokrif legendákban a Paradicsom kapuját és annak kulcsát Szent Péter őrzi.¹⁶

¹³ BAHTYIN, id. mű, 400–401. o. [A magyarul olvasható Bahtyin-szöveg eredetije nem egyezik meg a kibővített szöveggel, amely spanyolra lett fordítva. Többek között a fenti részletet sem tartalmazza, így ezt saját fordításomban közlöm – *A ford.*]

¹⁴ Uo., 296. o.

¹⁵ Uo., 301. o.

¹⁶ „In the myth and folklore the way into the other world often goes through a cave or labyrinth, a door or opening. In Greek mythology we find the door very obvious the Gates of Hades the entrance to the

Rosie Jackson a fantasztikum helyrajzát azoknak a narratíváknak a topográfiáival hasonlítja össze, amelyek a csodás területén belül helyezkednek el, és rámutat, hogy a fantasztikum egy önmagán vagy a kulturális renden kívül eső tér felé mozog.¹⁷ Így folytatja:

A modern *fantasy*-irodalom rémvilágainak nagy része egy tükörben vagy egy tükör túloldalán található. Ezek olyan, a látható, tükörkép mögötti terek, amelyek sötétségéből akármilyen felszínre kerülhet.¹⁸

Ha újrafogalmazzuk Jackson felvetését, elmondhatjuk, hogy az itt vizsgált novellákban az a tér, ahol a természetes és a természetfeletti közegek ellentmondásosan élnek együtt, egy – vagy akár több – küszöbön túllépve található. Ezek a terek, mint láthatjuk majd, ajtók, rácsok, kapuk *mögött* találhatóak.

Lucie Armitt kiemeli, hogy a gótikus szövegek képesek arra, hogy megkérdőjelezzék a lét és a nem-lét, a bent és a kint, a múlt, a jelen, és a jövő határait.¹⁹ Armitt szerint a gótika valójában akkor születik meg, amikor az éjszaka rémálomszerű világa és a nappal rutinszerűsége megkérdőjeleződik.²⁰ Az a tér, amelyben ezek a határok elmosódnak – ahogy az itt vizsgált novellákban is – egyszerre jelen lévő idősíkokat, a valóság és a fikció, az élet és a halál, az alany és a meghasadt én szembenállását, illetve az értelmetlenség súlya alatt összeroppanó értelem megjelenését eredményezi, és ez mindig egy olyan tér, amelybe a regényalak egy küszöböt átlépve lép be. Ez a tér a kulturális renden *kívül* esik,²¹ ugyanakkor egy körülhatárolt téren *belül* találha-

realm of death. In Christian apocryphic legends the gates of Paradise are locked and guarded by St. Peter the Keymaster.” Marija NYIKOLAJEVNA: *The Magic Code. The use of magical patterns in Fantasy for Children*, Göteborg, Almqvist & Wiksell International, 1988, 76. o.

¹⁷ „The fantastic [...] is moving towards the non-conceptual. Unlike faery, it has little faith in ideals, and unlike science fiction, it has little interest in ideas. Instead, it moves into, or opens up, a space without/ outside cultural order.” [A fantasztikus irodalom [...] a nem-konceptuális felé halad. A tündérirodalomtól eltérően nem hisz az ideálokban, és a sci-fivel ellentétben nem érdeklik az eszmék. Ehelyett a kulturális téren kívüli vagy azzal nem rendelkező tér felé nyit.] Rosie JACKSON: *Fantasy: The Literature of Subversion*, London–New York, Methuen, 1981, 43. o.

¹⁸ Uo.

¹⁹ „Fantasy fiction enables not only the self/not-self boundary, but also the boundaries between inner and outer and »past, present and future« to be placed under scrutiny in this manner.” [A *fantasy*-irodalom nem csak az én és a nem-én között húzódó határokat, hanem a kint és a bent, illetve a múlt, a jelen és a jövő határait is görcső alá helyezi.] Lucie ARMITT: *Theorising the Fantastic*, London–New York, Arnold, 1996, 53.o.

²⁰ „[A] gothic text only becomes a gothic text when the apparently fixed demarcations between the interior nightmare realm and the outside world of so-called daylight order are called into question.” [Egy gótikus szöveg akkor válik gótikussá, amikor a belső rémálom-birodalom és a fényes nappalnak nevezett külvilág közötti látszólag egyértelmű határok megkérdőjeleződnek] (ARMITT, uo.).

²¹ JACKSON, id. mű, 43. o.

tó. A szereplőnek egy ajtón vagy nyíláson keresztül kell *belépnie* ebbe a körülhatárolt térbe, amelyhez a szöveg diszkurzív küszöbökön keresztül vezeti el az olvasót. Ez az ellentmondás, amely szerint a *bent* *kint* van, vagy éppen a *kint* van *bent*, aktualizálja a határok összemosását, amelyről korábban már említést tettem.

A küszöbmotívum szinte egyértelműen a gótikus kastélyhoz visz minket, egy olyan zárt térbe, ahova csak kevesek juthatnak be, és ahol természetfeletti események történnek. Bahtyin szerint a várkastély a regénybeli események új színtere, amely a gótikus regény és a bűnügyi regény alapjaira épít.²² Bahtyin rámutat a régmúlt idők jelenlétére, a várkastélyban ugyanis múltbeli alakok éltek, az épületet, a galéria portéit, bútorait, fegyvereit, pajzsait átítatja egy régi kor szelleme:

Legvégül, a legendák és a hagyományok elmúlt események emlékeivel teszik élővé a kastély és környéke minden zugát. Ezek a körülmények töltötték föl a várkastélyt azzal a sajátos szűzsétartalommal, mely a gótikus regényekben realizálódott.²³

Amikor Yvonne Leffler a gótikus regényben megjelenő tereket vizsgálja, a műfaj jellegzetes helyszínei közé sorolja a gótikus várkastélyokat, katakombákat vagy kriptákat, illetve az elhagyatott tájakat. Arra is rámutat, hogy a rémisztő jelenetek általában elszigetelt, nehezen megközelíthető, a civilizáció peremvidékén található helyeken történnek.²⁴

Elisabeth MacAndrew, aki a gótikus regényt és a hozzá tartozó konvenciókat az emberi mélylélektan kifejeződésének tekinti, a gótikus regény narratív szerkezetéről és a környezetábrázolásával kapcsolatban a zárt világok jelentőségét említi:

*A regény fiktív, metaforikus világa szimbólumrendszerre válik, melynek az olvasó is a részesévé lesz. Azt az érzést kelti, hogy egy furcsa és csodálatos világba lép be, és ez a világ a hétköznapi világba van zárva. Ebben és minden más jellemzőjükben a gótikus és a szentimentális regények megegyeznek, ugyanazokat az eszközöket használják ahhoz, hogy az elme tájain vezessenek végig minket. Zárt, elszigetelt világaikon keresztül néznek szembe a pszichológiai valósággal.*²⁵

²² „A XVIII. század végén Angliában, az úgynevezett »gótikus« vagy »fekete« regényben alakul ki és szilárdul meg a regényesemények leforgásának új territórium, a »várkastély« (ebben az új szerepkörben először Horace Walpole *Otrantói kastélyában*, később Radcliffe-nál, Lewisnél stb.)” (BAHTYIN, id. mű, 298. o.).

²³ Uo.

²⁴ Yvonne LEFFLER: *I skrackens lustgard. Skrackromantik i svenska 1800-talsromaner*, Göteborg, Litteraturvetenskapliga Institutionen Vid Göteborgs Universitet, 1991, 28. o.

²⁵ „*The metaphorical fictive world of the novel becomes a symbolic construct with the reader carefully positioned in relation to it. A sense is created of entering a strange and wonderful place, a closed world within*

Egyetértek MacAndrew-val abban, hogy egy zárt világba való belépés egy pszichológiai valóságba való belépésként értelmezhető, valójában ezt látjuk az itt vizsgált novellákban is. De mindenekelőtt úgy gondolom, hogy a szereplő zárt térbe való belépése, majd az utána bekövetkező hétköznapi külvilágtól való elszigetelődése hozzájárul mind a természetfeletti tér létrejöttéhez, mind ennek a térnek a természetes közeggel való együttéléséhez.

Felvetésem szerint a gótikus kastély küszöbtér, liminális tér – a latinból származó *limen*, *-inis* küszöböt jelent. Ez a tér, amelyre Jackson és Armitt is utal, olyan közeg, amelyben megkérdőjeleződnek a lét és a nem-lét, a bent és a kívül, a múlt, a jelen és a jövő, valamint az élet és a halál határai.

Victor W. Turner, aki antropológiai szempontból írja le a beavatási rítusok liminális szakaszát, a következőképp határozza meg a küszöbfogalmat:

A liminalitás vagy a liminális alanyok („küszöbszemélyek”) szükségszerűen kétértelműek, mivel ez az állapot és ezek az emberek nem sorolhatók abba az osztályozási rendszerbe, amely az állapotokat és a pozíciókat a kulturális térben elhelyezi. A küszöbentitások nincsenek sem itt, sem ott, kiszorulnak a szabályok, a szokások, a konvenciók, a szertartások által rájuk osztott szerepekből.²⁶

A liminalitás tehát a határzónát is magába foglalja, azt az állapotot, ahol egyszerre létezik a régi és az új. Ami a számomra érdekes novellákat illeti, ez a határterület az, ahol kapcsolatba lép és együtt él az a két rend, amely a küszöb egyik vagy másik oldalán egymással összeférhetetlen lenne.

A jelen fejezet hátralevő részében²⁷ megvizsgáljuk, hogy az egyes novellákban miként lendül működésbe a küszöbmotívum, a gótikus várkastély mint helyszín, illetve egyéb motívumok, alakok és témák, valamint hogy hogyan működnek ezek közre a természetfeletti közeg megalkotásában. Azt is megvizsgálom, hogy milyen módon szolgálják ennek a természetes közegnek a kialakítását a haladáshoz, a tudományos

the everyday world. In this, and in all else, Gothic and Sentimental novels are on the same track and use the same devices to lead us into the landscape of the mind. Through their closed, isolated world, they deal with psychological reality.” Elisabeth MACANDREW: *The Gothic Tradition in Fiction*, New York, Columbia, 1979, 110. o. A kiemelés a szerzőé.

²⁶ „The attributes of liminality or of liminal personae (»threshold people«) are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial.” Victor Witter TURNER: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, London, Routledge & Kegan Paul, 1969, 95.o.

²⁷ Az utalás továbbra is a dolgozat 5. fejezetére vonatkozik, ahol a jelen tanulmány is megtalálható. [A novellák elemzését a jelenlegi kiadás nem tartalmazza – *A ford.*]

ismeretekhez és a természettudományokhoz köthető elemek. Bemutatom a küszöbtér kialakulását, amelyben ellentmondásosan él együtt e két közeg.

A küszöbmotívum és a hozzá társított gótikuskastély-motívum működése nem csak a természetfeletti tér kialakításában játszik főszerepet, hanem abban is, hogy hogyan tud együtt élni a természetes és természetfeletti tér. Összetett működésről van szó: egyrészt ez a két motívum aktiválja azt a gótikus szöveg hagyományt, amelyben egy természetfeletti tér jelenléte dominál, és ahol józan ésszel megmagyarázhatatlan dolgok történnek. Másrészt, és ami számunkra érdekesebb, ez a két motívum szövegszinten is működésbe lép, még hozzá más narratív küszöbökre való találások által, amelyek nem számítanak motívumnak, mégis fontos szerepet töltenek be, hiszen általuk lépünk be abba a kettős értelmű térbe, amelyről a tanulmányom szól.

Tóth Kamilla fordítása

Bibliográfia¹

Válogatta José Miguel Sardiñas és Ana María Morales

I. Elméleti megközelítések:

- ABAD, Francisco: „»Literatura fantástica« y »literatura maravillosa«: una anotación léxica”, in María Jesús FARIÑA, Dolores TRONCOSO (szerk.): *Sobre literatura fantástica. Homenaxe ó professor Antón Risco*, Vigo, Universidade de Vigo, 2001, 51–55. o.
- ABREU RIBEIRO, Cleone A. C. L. de: „A ambigüidade do fantástico em literatura”, *Revista de Letras* (São Paulo), 23. szám, 1983, 71–78. o.
- ALAZRAKI, Jaime: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.
- ALAZRAKI, Jaime: „¿Qué es lo neofantástico?”, *Mester*, XIX. évf., 2. szám, 1990, 21–33. o. (Javított verzió: in David ROAS [szerk.]: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, 265–282. o.) [„Mi az a neofantasztikum”, ford. Baglyosi Leona, in BÁDER Petra, MENCZEL Gabriella (szerk.): *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 205–219. o.]
- ALAZRAKI, Jaime: „La narrativa fantástica”, ford. D. Sacchi, in Dario PUCCINI, Saúl YURKIEVICH (szerk.): *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, 2. kötet, Torino, UTET, 2000, 558–590. o.
- ALTAMIRANDA, Daniel: „Campo designativo de la expresión »literatura fantástica«”, *Escritos* (Puebla), 21. szám, 2000, 59–75. o.
- ANDERSON IMBERT, Enrique: „»Literatura fantástica«, »realismo mágico« y »lo real maraviloso«”, in Donald A. YATES (szerk.): *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memorias del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, East Lansing, Michigan State University, 1975, 39–44. o.
- [ANDERSON IMBERT, Enrique: „Mit érték fantasztikus irodalmon?”, ford. Zombory Gabriella, in BÁDER Petra, MENCZEL Gabriella (szerk.): *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 55–62. o.]
- ARÁN, Pampa Olga: „Texto y lector en el relato fantástico”, *E. T. C.* (Córdoba, Argentina), 2. szám, 1991, 39–44. o.
- ARÁN, Pampa Olga: „Recepción crítica del fantástico literario: una propuesta de sistematización”, *E. T. C.* (Córdoba, Argentina), 4. szám, 1992, 22–30. o.

¹ A magyarul megjelent tételeket hozzáadtuk, ezek kapcsos zárójelben találhatóak. – *A szerk.*

- ARÁN, Pampa Olga: *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Córdoba (Argentina), Narvaja, 1999, valamint Madrid, Tauro, 2000.
- ARÁN, Pampa Olga: „En torno al problema del género fantástico”, *El Hilo de la Fábula* (Santa Fe, Argentina), 2. szám, 2001, 56–67. o. (Valamint *Quimera* [Barcelona], 218–219. szám, 2002, 16–24. o.)
- ARÁN, Pampa Olga: „La construcción teórica del fantástico literario: lecturas y relecturas”, in Ana María MORALES, José Miguel SARDIÑAS (szerk.): *Odiseas de lo fantástico. Selección de trabajos presentados en el III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica „2001: Odiseas de lo Fantástico” (Austin, septiembre de 2001)*, México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004, 3–24. o.
- [ARÁN, Pampa Olga: „A »fantasztikum« és a »fantasztikus« fogalmának tisztázása, ford. Jeszenszky Márton, in BÁDER Petra, MENCZEL Gabriella (szerk.): *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 233–248. o.]
- ARÁN, Pampa Olga, Adriana BORJA: „Fantasía y ciencia en la creación de mundos imaginarios”, *E. T. C.* (Córdoba, Argentina), 1. szám, 1990, 61–67. o.
- ARONNE-AMESTOY, Lida: „Lo fantástico como estrategia básica del cuento”, in Catharina de VALLEJO (szerk.): *Teoría cuentística del siglo XX (aproximaciones hispánicas)*, Miami, Ediciones Universal, 1989, 251–260. o.
- ATTEBERY, Brian: „Fantasy as an Anti-Utopian Mode”, in Michael R. COLLINGS (szerk.): *Reflections on the Fantastic. Selected Essays from the Fourth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Westport, Greenwood Press, 1986, 3–8. o.
- ATTEBERY, Brian: *Strategies of Fantasy*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- AVILÉS FABILA, René: „¿Es la literatura fantástica un género de evasión?”, *Revista de la Universidad de México*, 5–6. szám, 1981, 66–70. o.
- [BÁDER Petra, MENCZEL Gabriella (szerk.): *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, +link]
- BARONIAN, Jean-Baptiste: *Un nouveau fantastique: esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977.
- BARRENECHEA, Ana María: „Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)”, *Revista Iberoamericana*, XXXVIII évf., 80. szám, 1972, 391–403. o. (Valamint UÓ: *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Ávila, 1978, 87–103. o.) (A szerző által javított verzió: in José Miguel SARDIÑAS [szerk.): *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas – Editorial Arte y Literatura, 2007, 59–69. o.) [„Kísérlet a fantasztikus irodalom típusainak meghatározására (A spanyol-amerikai irodalom vonatkozásában”, ford. Zombory Gabriella, in BÁDER Petra, MENCZEL Gabriella

- (szerk.): *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 63–74. o.]
- BARRENECHEA, Ana María: „La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”, in Keith McDUFFIE, Alfredo ROGGIANO (szerk.): *Texto/contexto en la literatura iberoamericana. Memoria del XIX Congreso (Pittsburgh, 27 de mayo – 1 de junio de 1979)*, Madrid, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1981, 11–19. o. (Valamint „La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso” címen, in Uő: *El espacio crítico en el discurso literario*, Buenos Aires, Kapelusz, 1985, 45–54. o.) (Valamint José Miguel SARDIÑAS [szerk.]: *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas – Editorial Arte y Literatura, 2007, 71–80. o.) [„A fantasztikus irodalom: a szociokulturális kódok funkciója”, ford. Miklós Laura, in BÁDER Petra, MENCZEL Gabriella (szerk.): *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 75–84. o.]
- BARRENECHEA, Ana María: „El género fantástico entre los códigos y los contextos”, in Enriqueta MORILLAS VENTURA (szerk.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario – Siruela, 1991, 75–81. o.
- BELEVAN, Harry: *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- BELEVAN, Harry: „Introducción”, in Uő (szerk.): *Antología del cuento fantástico peruano*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, 9–42. o.
- BELLEMIN-NOËL, Jean: „Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques”, *Littérature*, 2. szám, 1971, 103–118. o.
- BELLEMIN-NOËL, Jean: „Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)”, *Littérature*, 8. szám, 1972, 3–23. o. (Spanyol fordítás: „Notas sobre lo fantástico [textos de Théophile Gautier]”, ford. D. Roas, in David ROAS [szerk.]: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, 107–140. o.)
- BELLEMIN-NOËL, Jean: „Lo fantástico y el inconsciente”, ford. D. Roas, *Quimera* (Barcelona), 218–219. szám, 2002, 51–56. o.
- BENEDETTI, Carla: „L’enunciazione fantastica come esperienza dei limiti”, in Remo CEsERANI, Lucio LUGNANI, Emanuella SCARANO (szerk.): *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, 289–354. o.
- BESSIÈRE, Irène: *Le récit fantastique. La poétique de l’incertain*, Paris, Larousse, 1974. (Első fejezetének spanyol fordítása: „El relato fantástico. forma mixta de caso y adivinanza”, in David ROAS (szerk.): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, 83–104. o.)
- BIOY CASARES, Adolfo: „Prólogo”, in Jorge Luis BORGES, Adolfo BIOY CASARES, Silvina OCAMPO (szerk.): *Antología de la literatura fantástica*, México, Hermes, 1997, 5–15. o. [1940] [„Előszó (*A fantasztikus irodalom antológiájához*)”, ford. Zsapka Krisztina, in BÁ-

- DER Petra, MENCZEL Gabriella (szerk.): *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 37–43. o.]
- BLOOM, Harold: „*Clinamen*: Towards a Theory of Fantasy”, in George SLUSSER, Eric S. RABKIN, Robert SCHOLÉS (szerk.): *Bridges to Fantasy*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1982, 1–20. o.
- BONIFAZI, Neuro: *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti–Pirandello–Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982. 1–76. o.
- BORGES, Jorge Luis: „Prólogo”, in Adolfo BIOY CASARES: *La invención de Morel. El gran Serafín*, Trinidad Barrera kritikai kiadása, Madrid, Cátedra, 1982, 89–91. o. [1940]
- BORGES, Jorge Luis: „La literatura fantástica”, Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, év nélkül. [1967] [„A fantasztikus irodalom”, ford. Kürthy Ádám András, in BÁDER Petra, MENCZEL Gabriella (szerk.): *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 45–53. o.]
- BOTTON BURLÁ, Flora: *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- BOTTON BURLÁ, Flora: „La imaginación fantástica y la imaginación maravillosa”, *Anuario de Letras Modernas* (México), 1984, 2. szám, 185–188. o.
- [BOTTON BURLÁ, Flora: „A fantasztikus szövegek kétféle osztályozása”, ford. Havassy Réka, in BÁDER Petra, MENCZEL Gabriella (szerk.): *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 171–173. o.]
- BOZZETTO, Roger: „Le pourquoi d’un pluriel”, *Europe*, 611. szám, 1980, 3–5. o.
- BOZZETTO, Roger: „Le fantastique moderne”, *Europe*, 611. szám, 1980, 57–64. o.
- BOZZETTO, Roger: „Roger Caillois et la réflexion sur le fantastique”, *Europe*, 726. szám, 1989, 191–201. o.
- BOZZETTO, Roger: „Un discours du fantastique?”, in Max DUPERRAY (szerk.): *Du fantastique en littérature: figures et figurations: éléments pour une poétique du fantastique sur quelques exemples anglo-saxons*, Provence, Université de Provence, 1990, 55–67. o. (Spanyol fordítás: „¿Un discurso de lo fantástico?”, ford. E. Pastor Platero, in David ROAS [szerk.]: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, 223–242. o.)
- BOZZETTO, Roger: *L’obscur objet d’un savoir: fantastique et science fiction: deux littératures de l’imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 1992.
- BOZZETTO, Roger: „L’angoisse du critique devant les monstres fantastiques”, in Alessandra CONTENTI (szerk.): *Orizzonti del fantastico alle soglie del terzo millennio. Atti del Convegno di Procida. 28–31 ottobre 1999*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 2002 (CD-ROM).
- BOZZETTO, Roger: „El sentimiento de lo fantástico y sus efectos”, ford. D. Poch, *Quimera* (Barcelona), 218–219. szám, 2002, 35–40. o.

- BOZZETTO, Roger: *Passages des fantastiques: des imaginaires à l'inimaginable*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005.
- BOZZETTO, Roger: *Fantastique et mythologies modernes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.
- BOZZETTO, Roger: „Literatura y crítica literaria”, ford. J. M. Sardiñas, *ConNotas*, 11. szám, 2008, 167–187. o.
- BOZZETTO, Roger: *Les Univers des fantastiques: dérives et hybridations*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011.
- BOZZETTO, Roger: *Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015.
- BOZZETTO, Roger, CHAREYRE-MÉJAN, Alain, PUJADE, Robert: „Penser le fantastique”, *Europe*, 611. szám, 1980, 26–31. o.
- BOZZETTO, Roger, HUFTIER, Arnaud: *Les Frontières du fantastique. Approches de l'impossible en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.
- BRAVO, Víctor Antonio: *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1986. (Valamint *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción* címmel is, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988 [199–228. kieg.]
- [BRAVO, Víctor Antonio: „A fantaszitikum létrehozása és az elbeszélés színrevitele”, ford. Kürthy Ádám András, in BÁDER Petra, MENCZEL Gabriella (szerk.): *A fantaszitikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 175–203. o.]
- BROOKE-ROSE, Christine: *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- BUTLER, Rebecca: „Todorov's Fantastic, Kaiser's Grotesque and West's *Miss Lonelyheart*”, in Robert A. COLLINS, Howard D. PEARCE: *The Scope of the Fantastic. Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Westport, Greenwood Press, 1985, 41–48. o.
- CAMAÑO MORÚA, Virginia: „Acercamientos y controversias sobre el estudio de la literatura fantástica actual”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XL. évf., 1. szám, 2014, 15–24. o.
- CAILLOIS, Roger: „En busca de lo fantástico en el arte (prefacio a una obra futura)”, *Diálogos* (México), 1. szám, 1956, 5–6. o.
- CAILLOIS, Roger: „De la féerie à la science-fiction”, in UŐ (szerk.): *Anthologie du fantastique*, 1. kötet, Paris, Gallimard, 1966, 7–29. o. (Spanyol fordítás: „Introducción”, UŐ [szerk.]: *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967, 7–19. o.)

- CAILLOIS, Roger: *Images, images... Essais sur le rôle et le pouvoir de l'imagination*, Paris, José Corti, 1966. (Spanyol fordítás: *Imágenes, imágenes... [Sobre los poderes de la imaginación]*, Barcelona, Edhasa, 1979.)
- CAILLOIS, Roger: „Les trois styles de l'imaginaire”, *Río de la Plata*, 13–14. szám, 1992, 7–11. o. [1975]
- CAILLOIS, Roger: „Fantastique”, in *Encyclopaedia Universalis*, 9. kötet, Paris, 1996, s. v., 277–288. o.
- CALVINO, Italo: „La literatura fantástica y las letras italianas”, in Jorge Luis BORGES et alii (szerk.): *Literatura fantástica*, Madrid, Siruela, 1985, 39–55. o.
- CALVINO, Italo: „Introducción”, in Uő (szerk.): *Cuentos fantásticos del XX*, 1. kötet, ford. J. Martínez Mesanza Madrid, Siruela, 1988, 9–20. o. [1983]
- CALVINO, Italo: „Definiciones de territorios: lo fantástico”, in Uő: *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, ford. G. Sánchez Ferlosio, Barcelona, Tusquets, 1995, 240–241. o. [1970]
- CAMPRA, Rosalba: „Il fantastico: una isotopia della trasgressione”, *Strumenti Critici* (Torino), XL. évf., 2. szám, 1981, 199–231. o. (Kiegészített verziójának spanyol fordítása: „Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, ford. L. Giuliani, in David ROAS [szerk.]: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, 153–191. o.) (Valamint „Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, ford. J. M. Sardiñas, in José Miguel SARDIÑAS [szerk.]: *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas – Editorial Arte y Literatura, 2007, 135–165. o.) [A fantaszttikum mint a határátlépés izotópiája”, ford. Vágó Noémi Lujza, in BÁDER Petra, MENCZEL Gabriella (szerk.): *A fantaszttikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 141–169. o.]
- CAMPRA, Rosalba: „Fantástico y sintaxis narrativa”, *Río de la Plata*, 1. szám, 1985, 95–111. o.
- CAMPRA, Rosalba: „Los silencios del texto en la literatura fantástica”, in Enriqueta MORILLAS VENTURA (szerk.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario – Siruela, 1991, 49–73. o.
- CAMPRA, Rosalba: „I requisiti della narrazione. La parola ai vampiri”, *Strumenti Critici* (Bologna), 7. szám, 1992, 223–243. o.
- CAMPRA, Rosalba: „Más allá del horizonte de expectativas: fantástico y metáfora social”, *Casa de las Américas*, 213. szám, 1998, 17–23. o.
- CAMPRA, Rosalba: „De donde vienen los fantasmas”, in Alessandra CONTENTI (szerk.): *Orizzonti del fantastico alle soglie del terzo millennio. Atti del Convegno di Procida. 28–31 ottobre 1999*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 2002 (CD-ROM).
- CAMPRA, Rosalba: „Un espacio para los fantasmas”, *Quimera* (Barcelona), 218–219. szám, 2002, 30–34. o.

- CAMPRA, Rosalba: *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008. (Olasz fordítása: *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, ford. B. Fiorellino, Roma, Carocci, 2000.)
- CAMPS PERARNAU, Susana: *La literatura fantástica y la fantasía*, Madrid, Mondadori, 1989.
- CARILLA, Emilio: *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova, 1968.
- CASTEX, Pierre-Georges: „Introduction”, in UÓ: *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, 5–10. o.
- CASTRO, Andrea: *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862–1910)*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002. (Módosításokkal lásd részletekben „El motivo del umbral y el espacio liminal”, in José Miguel SARDIÑAS [szerk.]: *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas – Editorial Arte y Literatura, 2007, 255–262. o.) [„A küszöbmotívum és a liminális tér”, ford. Tóth Kamilla, in BÁDER Petra, MENCZEL Gabriella (szerk.): *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 263–270. o.]
- CESERANI, Remo: „Le radici storiche di un modo narrativo”, in. Remo CESERANI, Lucio LUGNANI, Emanuella SCARANO (szerk.): *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, 7–36. o.
- CESERANI, Remo: „Genre Theory, Literary History, and the Fantastic”, in Joseph P. STRELKA (szerk.): *Literary Theory and Criticism: Festschrift Presented to René Wellek in Honor of his Eightieth Birthday*, 1. kötet, New York, Peter Lang, 1984, 121–138. o.
- CESERANI, Remo: *Il fantástico*, Bologna, Il Mulino, 1996. (Spanyol fordítás: *Lo fantástico*, ford. J. Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1999.)
- CESERANI, Remo: „De nuevo sobre lo fantástico”, ford. C. Magos, *ConNotas*, 11. szám, 2008, 155–166. o.
- CHANADY, Amaryll Beatrice: *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York/London, Garland, 1985.
- CHAREYRE-MÉJAN, Alain: „Le fantastique ou le comble du réalisme: une logique du repoussant”, in Max DUPERRAY (szerk.): *Du fantastique en littérature: figures et figurations: éléments pour une poétique du fantastique sur quelques exemples anglo-saxons*, Provence, Université de Provence, 1990, 45–50. o.
- CHIAMPI CORTEZ, Irlemar: „Realismo maravilloso y literatura fantástica”, *Eco*, 229. szám, 1980, 79–101. o.
- CIXOUS, Hélène: „La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'*Unheimliche* de Freud”, *Poétique*, 10. szám, 1972, 199–216. o.
- CLAYTON, David. „On Realistic and Fantastic Discourse”, in George SLUSSER, Eric S. RABKIN, Robert SCHOLES (szerk.): *Bridges to Fantasy*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illionis University Press, 1982, 59–77. o.

- COLLINS, Robert: „Fantasy and «Forestructures»: the Effect of Philosophical Climate upon Perceptions of the Fantastic”, in George SLUSSER, Eric S. RABKIN, Robert SCHOLÉS (szerk.): *Bridges to Fantasy*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1982, 108–120. o.
- CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino: „Literatura fantástica y hermenéutica”, *Semiosis*, II. évf., 3. szám, 2006, 43–51. o.
- CORTÁZAR, Julio: „Algunos aspectos del cuento”, *Casa de las Américas*, 15–16. szám, 1962–1963, 3–14. o. [„Néhány gondolat a novelláról”, ford. Imrei Andrea, in Julio Cortázar: *Sehol sem teljesen jelen*, Budapest, L'Harmattan, 2015, 87–105. o.]
- CORTÁZAR, Julio: „Del sentimiento de no estar del todo”, in Uő: *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1. kötet, México, Siglo XXI, 1996, 32–38. o. [1967] [„Sehol sem teljesen jelen”, ford. Imrei Andrea, in Julio CORTÁZAR: *Sehol sem teljesen jelen*, Budapest, L'Harmattan, 2015, 5–10. o.]
- CORTÁZAR, Julio: „Del sentimiento de lo fantástico”, in Uő: *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1. kötet, México, Siglo XXI, 1996, 69–71. o. [1967] [„A fantasztikum érzete”, ford. Imrei Andrea, in Julio CORTÁZAR: *Sehol sem teljesen jelen*, Budapest, L'Harmattan, 2015, 30–38. o.]
- CORTÁZAR, Julio: „El cuento fantástico I: el tiempo”, in Uő: *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Carles Álvarez Garriga kiadása, México, Alfaguara, 2015, 43–69. o.
- CORTÁZAR, Julio: „El cuento fantástico II: la fatalidad”, in Uő: *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Carles Álvarez Garriga kiadása, México, Alfaguara, 2015, 71–105. o.
- D'ARGENIO, Maria Chiara: „Fronteras entre diferentes tipologías de escritura en la literatura fantástica rioplatense”, *Amoxcalli* (Puebla), 1. szám, 2008, 153–171. o.
- DEHENNIN, Elsa: „Réalisme magique vs. fantastique moderne. D'abord une question de terminologie”, *Les Langues Néo-Latines*, 236. szám, 1981, 67–79. o.
- DEHENNIN, Elsa: „En pro de una tipología de la narración fantástica”, in Giuseppe BELLINI (szerk.): *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1. kötet, Roma, Bulzoni, 1982, 353–362. o.
- DEHENNIN, Elsa: „Acercamiento a una narrativa de lo imposible”, in Lía SCHWARTZ LERNER, Isaías LERNER: *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, 385–396. o.
- DEHENNIN, Elsa: „Del fantástico y su estrategia narrativa” (1984), in Uő: *Del realismo español al fantástico hispanoamericano. Estudios de narratología*, Genève, Droz, 1996, 61–77. o.
- DEHENNIN, Elsa: „En busca de una sistemática de la nueva novela hispanoamericana o De la problemática antinomia entre »realismo« y »fantástico«”, in Uő: *Del realismo español al fantástico hispanoamericano. Estudios de narratología*, Genève, Droz, 1996, 17–60. o. [1976]

- DESMEULES, Georges: „Literatura fantástica y literatura del humor”, in Antón RISCO, Ignacio SOLDEVILA, Arcadio LÓPEZ-CASANOVA (szerk.): *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Colegio de España, 1998 (Biblioteca Filológica 8), 45–66. o.
- DIEGO, Eliseo: „¿Qué es lo fantástico?”, *Bohemia* (La Habana), 39. szám, 1966. szeptember 30., 32–33. o.
- DOLEŽEL, Lubomir: „Le triangle du double: un champ thématique”, *Poétique*, 64. szám, 1985, 463–472. o.
- DUBOST, Francis: *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème–XIIIème siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Honoré Champion, 1991, 2 kötet.
- DUBOST, Francis: „»Quelque chose que l'on serait tenté d'appeler le fantastique...«: remarques sur la naissance du concept”, *Revue des Langues Romanes*, CI. évf., 2. szám, 1997, 3–21. o.
- DUMOULIÉ, Camille: *Cet obscur objet du désir. Essai sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- DUNCAN, Cynthia: „Hacia una interpretación de lo fantástico en el contexto de la literatura hispanoamericana”, *Texto Crítico*, 42–43. szám, 1990, 53–64. o.
- DUPERRAY, Max: „La figuration et l'infigurable: esquisse diachronique de la fonction de l'imaginaire en littérature”, in Max DUPERRAY (szerk.): *Du fantastique en littérature: figures et figurations: éléments pour une poétique du fantastique sur quelques exemples anglo-saxons*, Provence, Université de Provence, 1990, 11–20. o.
- DURST, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur* (2001), 2. kiadás, Berlin, LIT Verlag, 2010.
- EISTERER-BARCELÓ, Elia: *La inquietante familiaridad: el terror y sus arquetipos en los relatos fantásticos de Julio Cortázar*, Wilhelmsfeld, Gottfried Egert, 1999.
- FABBRINI, Antonella: „Un coniglio al limite: osservazioni sul fantastico tra scienza e letteratura”, in Monica FARNETTI (szerk.): *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Leo S. Olschki, 1995, 117–191. o.
- FABRE, Jean: „Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature”, in *La littérature fantastique; colloque de Cerisy-la-Salle, France, 1989*, Paris, Albin Michel, 1991, 44–55. o.
- FABRE, Jean: *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992.
- FAIVRE, Antoine: „Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)”, in *La littérature fantastique; colloque de Cerisy-la-Salle, France, 1989*, Paris, Albin Michel, 1991, 15–43. o.
- FARNETTI, Monica: „Il doppio del testo”, in Alessandra CONTENTI (szerk.): *Orizzonti del fantastico alle soglie del terzo millennio. Atti del Convegno di Procida. 28–31 ottobre 1999*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 2002 (CD-ROM).
- FERNÁNDEZ, Teodosio: „Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”, in Enriqueta MORILLAS VENTURA (szerk.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*,

- Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario – Siruela, 1991, 37–47. o. (Valamint in David ROAS [szerk.]: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, 283–297. o.)
- FINNÉ, Jacques: *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Brüsszel, Eds. de l'Université de Bruxelles, 1980.
- FREUD, Sigmund: „Lo ominoso”, in Uő: *Obras completas*, James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey, Alan Tyson kiadása, ford. José L. Etcheverry, 2. kiadás, 17. kötet, Buenos Aires, Amorrortu, 1997, 219–251. o. [1919] (Spanyolul korábban megjelent: „Lo siniestro”, ford. L. Rosenthal, in Sigmund FREUD, E. T. A. HOFFMANN: *Lo siniestro. El hombre de la arena*, ford. L. Rosenthal, I. Béccar, Buenos Aires, López Crespo, 1976, 7–65. o.) [„A kísérteties”, ford. Bókay Antal és Erős Ferenc, in Sigmund FREUD: *Művészeti írások*, Budapest, Filum, 2001, 245–281. o.]
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*, Lisszabon, Horizonte, 1980.
- GARCÍA, Patricia: “The Fantastic Hole: Towards a Theorisation of the Fantastic Transgression as a Phenomenon of Space”, *Brumal*, I. évf., 1. szám, , 2013, 15–35. o.
- GARCÍA DE LA PUERTA, Marta: „Hacia una delimitación de lo fantástico”, in María Jesús FARIÑA, Dolores TRONCOSO (szerk.): *Sobre literatura fantástica. Homenaxe ó professor Antón Risco*, Vigo, Universidade de Vigo, 2001, 57–75. o.
- GERMAINE, Gabriel: „Le fantastique et le sacré”, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 4. szám, 1968, 461–471. o.
- GOGGI, Gianluigi: „Assurdo e paradigma di realtà: alcuni nodi del fantastico”, in Remo CESERANI, Lucio LUGNANI, Emanuella SCARANO (szerk.): *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri–Lischi, 1983, 75–176. o.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier: „Phantasos in litteris. La magia ante el estatuto ficcional de lo »maravilloso« y lo »fantástico« de la ficción”, in Jaume PONT (szerk.): *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, 55–92. o.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana: „Avatars d'un genre: mort ou survie du fantastique?”, *Anuario de Estudios Filológicos* (Cáceres), 2. szám, 1978, 51–64. o.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana: *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, Barcelona, J. R. S. Editor, 1980.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana: „De lo fantástico y de la literatura fantástica”, *Anuario de Estudios Filológicos* (Cáceres), 7. szám, 1984, 207–226. o.
- GREGORI I GOMIS, Alfons: „Lo fantástico *in-between*: de lo estético a lo ideológico”, in Ana María MORALES, José Miguel SARDIÑAS (szerk.): *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia*, Palencia (Spanyolország), Cálamo, 2007, 215–231. o.
- GREGORI I GOMIS, Alfons: „Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión”, *Studia Romanica Posnaniensia* (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Lengyelország), XL. évf., 2. szám, 2013, 5–23. o. DOI: 10.14746/strop.2013.402.001

- GREGORI I GOMIS, Alfons: *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- GRIVEL, Charles: „Horreur et terreur: philosophie du fantastique”, in *La littérature fantastique; colloque de Cerisy-la-Salle, France, 1989*, Paris, Albin Michel, 1991, 170–187. o.
- GRIVEL, Charles: *Fantastique-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- HELD, Jacqueline: *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*, Barcelona, Paidós, 1981.
- HONORES, Elton: *Narrativas del caos: un ensayo sobre la narrativa de lo imposible en el Perú contemporáneo*, Lima, Cuerpo de la Metáfora Editores, 2012.
- HUME, Kathryn: *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, New York/London, Methuen, 1984.
- IRWIN, W[illiam] R[obert]: *The Game of the Impossible. A Rhetoric of Fantasy*, Urbana, University of Illinois Press, 1976.
- JACKSON, Rosemary: *Fantasy. The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1988. [1981] (Spanyol fordítás: *Fantasy: Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.) (8. fejezet: „Lo «oculto» de la cultura”, ford. G. Pontón Gijón, in David ROAS [szerk.]: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, 141–152. o.)
- JAMESON, Frederick: „Magical Narratives: Romance as Genre”, *New Literary History*, VII. évf., 1. szám, 1975, 135–163. o.
- JENTSCH, Ernst: „Sulla psicologia dell’*Unheimliche*”, ford. G. Goggi, in Remo CESERANI, Lucio LUGNANI, Emanuella SCARANO (szerk.): *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, 399–410. o. [1906]
- JORDAN, Mery Erdal: *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998.
- JIMÉNEZ CORRETJER, Zoé: „¿Qué es la literatura fantástica femenina?”, *Diálogo* (Puerto Rico), 1996. november, 26. o.
- KEPPLER, C[arl] F[rancis]: *The Literature of the Second Self*, Tucson, The University of Arizona Press, 1972.
- KERN, Gary: „The Search for Fantasy: from Primitive Man to Pornography”, in George SLUSSER, Eric S. RABKIN, Robert SCHOLLES (szerk.): *Bridges to Fantasy*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1982, 175–194. o.
- KLEIN, Gérard: „Entre le fantastique et la science-fiction: Lovecraft”, in François TRUCHAUD (szerk.): *Lovecraft*, Paris, L’Herne, 1969, 47–74. o.
- KOCIANCICH, Vlady: „Humor y literatura fantástica, una tradición argentina”, in szerk. Karl KOHUT, Andrea PAGNI (szerk.): *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, 199–204. o.
- LAZZARIN, Stefano: „Né castelli, né fantasmi, né cadaveri, e neanche manoscritti. Considerazioni inattuali sulla teoria del fantastico”, in Alessandra CONTENTI (szerk.): *Orizzonti*

- del fantastico alle soglie del terzo millenio. Atti del Convegno di Procida. 28–31 ottobre 1999*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 2002 (CD-ROM).
- LÉVY, Maurice: „Gothique et fantastique”, *Europe*, 611. szám, 1980, 41–48. o.
- LINCK, Anouck: „Nuevo enfoque teórico sobre la literatura fantástica: el aporte de la lógica paraconsistente”, *Amoxcalli* (Puebla), 1. szám, 2008, 89–108. o.
- LIRA CORONADO, Sergio René: „Introducción: para la discusión y el análisis de la literatura fantástica en Latinoamérica”, *Escritos* (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México), 21. szám, 2000, 9–21. o.
- LLOPIS, Rafael: *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Gijón/Madrid, Júcar, 1974.
- LOMEÑA CANTOS, Andrés: „El espacio y lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción”, *Brumal*, I. évf., 2. szám, 2013, 373–389. o.
- LÓPEZ, Amadeo: „Le fantastique: une notion opératoire?”, in Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine (szerk.): *Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1977, 29–45. o.
- LORD, Michele: „La organización sintagmática del relato fantástico (el modelo quebequés)”, in Antón RISCO, Ignacio SOLDEVILA, Arcadio LÓPEZ-CASANOVA (szerk.): *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Colegio de España, 1998 (Biblioteca Filológica 8), 13–42. o.
- LOVECRAFT, Howard Phillips: *Supernatural Horror in Literature*, New York, Ben Abramson, 1945. Spanyol fordítás: *El horror en la literatura*, ford. F. Torres Oliver, Madrid, Alianza Editorial, 1984. [„Természetfeletti rettenet az irodalomban”, ford. Galamb Zoltán, in Howard Phillips LOVECRAFT: *H. P. Lovecraft összes művei*, II. kötet, Szeged, Szukits Könyvkiadó, 2003, 443–511. o.]
- LUGNANI, Lucio: „Per una delimitazione del »genere«”, in. Remo CESERANI, Lucio LUGNANI, Emanuella SCARANO (szerk.): *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri–Lischi, 1983, 37–73. o.
- LUGNANI, Lucio: „Verità e disordine: il dispositivo dell’oggetto mediatore”, in. Remo CESERANI, Lucio LUGNANI, Emanuella SCARANO (szerk.): *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri–Lischi, 1983, 177–288. o.
- MALRIEU, Joël: *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992.
- MARKOVIĆ, Ana: „Lo fantástico y las normas socioculturales”, *Amoxcalli* (Puebla), 1. szám, 2008, 109–124. o.
- MARTÍNEZ, José María: „Los motivos del fantasma: la relación de causalidad en el relato fantástico”, *Alpha*, 29. szám, 2009, 203–216. o.

- MARTÍNEZ, Z. Nelly: „Realismo mágico y lo fantástico en la ficción hispanoamericana contemporánea”, in Donald A. YATES (szerk.): *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memorias del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, East Lansing, Michigan State University, 1975, 45–52. o.
- MAUPASSANT, Guy de: „Le fantastique”, in Uő: *Choses et autres. Choix de chroniques littéraires et mondaines (1876–1890)*, szerk. Jean Balsamo, Paris, Le Livre de Poche, 1993, 208–213. o.
- MCCAFFERY, Larry: „Form, Formula, and Fantasy: Generative Structures in Contemporary Fiction”, in George SLUSSER, Eric S. RABKIN, Robert SCHOLLES (szerk.): *Bridges to Fantasy*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1982, 21–37. o.
- MCLEDON, Will L.: „Compatibility of the Fantastic and Allegory: Potocki’s *Saragossa Manuscript*”, in Robert A. COLLINS, Howard D. PEARCE: *The Scope of the Fantastic. Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Westport, Greenwood Press, 1985, 143–150. o.
- MELLIER, Denis: *L’écriture de l’excès: fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- MENA, Lucila Inés. „Fantasía y realismo mágico”, in Donald A. YATES (szerk.): *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memorias del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, East Lansing, Michigan State University, 1975, 63–68. o.
- MENTON, Seymour: „Los cuentos de Jorge Luis Borges, ¿fantásticos o mágicorealistas?”, in Uő: *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 36–55. o.
- MÉRIGOT, Bernard: „L’inquiétante étrangeté. Note sur l’*Unheimliche*”, *Littérature*, 8. szám, 1972, 100–105. o.
- MERINO, José María: „La impregnación fantástica: una cuestión de límites”, *Quimera* (Barcelona), 218–219. szám, 2002, 25–29. o.
- MIGNOLO, Walter: *Literatura fantástica y realismo maravilloso*, Madrid, La Muralla, 1983.
- MIGNOLO, Walter: „El misterio de la ficción fantástica y del realismo maravilloso”, in Uő: *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, 115–160. o.
- MILNER, Max: *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772–1861)*, Paris, José Corti, 1966, 2 kötet
- MILNER, Max: *La fantasmagorie: essai sur l’optique fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1982. (Spanyol fordítás: *La fantasmagoría*, ford J. J. Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1990).
- MILNER, Max: „L’écrivain et le désir de voir”, *Littérature*, 90. szám, 1993, 8–20. o.

- MOLINA GIL, Raúl: „De lo subatómico a lo inmenso: sobre la influencia de la Teoría de la Relatividad y la Mecánica Cuántica en lo fantástico”, *Brumal*, III. évf., 2. szám, 2015, 177–202. o.
- MOLINO, Jean: „Le fantastique entre l’oral et l’écrit”, *Europe*, 611. szám, 1980, 32–41. o.
- MOLINO, Jean: „Trois modèles d’analyse du fantastique”, *Europe*, 611. szám, 1980, 12–26. o.
- MONARD, Jean, RECH, Michel: *Le merveilleux et le fantastique*, Paris, Delagrave, 1974.
- MONLEÓN, José B.: „The Dream of Reason”, *Mester*, XIX. évf., 2. szám, 1990, 5–20. o.
- MORALES, Ana María: „Las fronteras de lo fantástico”, *Signos Literarios y Lingüísticos* (México), 2. szám, 2000, 47–61. o. (Valamint Uő, José Miguel SARDIÑAS [szerk.]: *La literatura fantástica latinoamericana. Actas del Primer Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (La Habana, Cuba, 19 al 22 de junio de 1999)*, México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2002. [CD-ROM]) [„A fantasztikum határai”, ford. Varju Kata, in BÁDER Petra, MENCZEL Gabriella (szerk.): *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 249–262. o.]
- MORALES, Ana María: „Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas”, *Escritos* (Puebla), 21. szám, 2000, 23–36. o.
- MORALES, Ana María: „Transgresiones y legalidades. Lo fantástico en el umbral”, in Uő, José Miguel SARDIÑAS: *Odiseas de lo fantástico. Selección de trabajos presentados en el III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica „2001: Odiseas de lo Fantástico” (Austin, septiembre de 2001)*, México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004, 25–37. o.
- MORALES, Ana María: „El cuento fantástico en México: los últimos cincuenta años”, *Alter-Texto* (México), 3. szám, 2004, 67–79. o.
- MORALES, Ana María: „La literatura fantástica”, in Carlos BUSTOS (szerk.): *Relatos fantásticos actuales*, Guadalajara (México), Plenilunio, 2005, 7–17. o.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta: „Poéticas del relato fantástico”, in Enriqueta MORILLAS VENTURA (szerk.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario – Siruela, 1991, 93–103. o.
- MUSCOLO, Silvina: *Tzvetan Todorov y el discurso fantástico*, Madrid, Campo de Ideas, 2005.
- NANDORFY, Martha J.: „Fantastic Literature and the Representation of Reality”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVI. évf., 1. szám, 1991, 99–112. o. (Spanyol fordítás: „La literatura fantástica y la representación de la realidad”, ford. G. Pontón Gijón, in David ROAS [szerk.]: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, 243–261. o.)
- NIETO, Omar: *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- NODIER, Charles: „Sobre lo fantástico en literatura”, in Uő: *Cuentos visionarios*, vál. és ford. J. Martín Lalanda, L. A. de Cuenca, Madrid, Siruela, 1989, 445–474. o. [1830]

- PAOLINI, Claudio: „Lo fantástico: reflexiones desde el laberinto sobre algunos trayectos y deslindes teóricos”, *Tenso Diagonal* (Montevideo, Uruguay), 1. szám, 2016, 9–29. o.
- PEARCE, Howard: „Dislocating the Fantastic: Can This Old Genre Be Mobilized?”, in Robert A. COLLINS, Howard D. PEARCE: *The Scope of the Fantastic. Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Westport, Greenwood Press, 1985, 95–105. o.
- PENZOLDT, Peter: *The Supernatural in Fiction*, London, Peter Nevill, 1952.
- PETZOLD, Dieter: „Fantasy Fiction and Related Genres”, *Modern Fiction Studies*, XXXII. évf., 1. szám, 1986, 11–20. o.
- PEREIRA, Maria Eugénia: „Realismo mágico y surrealismo: ¿es posible una demarcación?”, in Ana María MORALES, José Miguel SARDIÑAS (szerk.): *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia*, Palencia (Spanyolország), Cálamo, 2007, 199–213. o.
- PÉREZ, Violeta: „Lo fantástico como categoría estética”, *Anthropos*, 154–155. szám, 1994, 21–24. o.
- POLETO, Giampaolo: „Fantastico tra fantasia, soprannaturale e *fantastique*. I contributi dopo Todorov”, *Quaderni di Lingue e Letterature*, 18. szám, 1993, 597–615. o.
- PRINCE, Nathalie: *Les célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- PRINCE, Nathalie: *La littérature fantastique*, 2. kiadás, Paris, Armand Colin, 2015. [2008]
- PUEYRREDÓN, Victoria: „Con Roger Caillois en París: un safari a través de lo imaginario”, *Río de la Plata*, 13–14. szám, 1992, 93–99. o.
- PUEYRREDÓN, Victoria: „Reportaje a Roger Caillois”, *Río de la Plata*, 13–14. szám, 1992, 101–106. o. [1977]
- RABKIN, Eric S: *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- RAMA, Ángel: „Fantasmas, delirios y alucinaciones”, in *Actual narrativa latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, 37–69. o.
- RANK, Otto: *The Double. A Psychoanalytic Study*, ford. H. Tucker, jr., Chapell Hill, The University of North Carolina Press, 1971. [1914]
- RAWLINS, Jack P.: „Confronting the Alien: Fantasy and Anti-fantasy in Science Fiction Film and Literature”, in George SLUSSER, Eric S. RABKIN, Robert SCHOLÉS (szerk.): *Bridges to Fantasy*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1982, 160–174. o.
- REGGIANI, Greta: „Il fantastico romantico francese: questioni terminologiche, temi e ragioni”, in María Cecilia GRAÑA (szerk.): *Spiegare l'inspiegabile. Riflessioni sulla letteratura fantástica. Secondo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura. Università di Verona*, Verona, Edizioni Fiorini, 2008, 21–41. o.
- REISZ, Susana: „En compañía de dinosaurios”, *Quimera* (Barcelona), 218–219. szám, 2002, 46–50. o.

- REISZ, Susana: „Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable”, in Flávio GARCIA, Maria Cristina BATALHA, Regina MICHELLI (szerk.): *II Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional*, Rio de Janeiro, Dialogarts, 2014, 173–194. o.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana: „Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, *Lexis*, III. évf., 2. szám, 1979, 99–170, különösen a 141. oldaltól (A VII. fejezet, módosításokkal: „Literatura y ficción”, in Uő: *Teoría literaria. Una propuesta*, 3. kiadás, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989, 135–190. o., különösen a 163. oldaltól) (Részletekben megjelent továbbá: „Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, in David ROAS [szerk.]: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, 193–221. o.) (A VII. fejezet megjelent továbbá: „Literatura y ficción: las ficciones fantásticas”, in José Miguel SARDIÑAS [szerk.]: *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas – Editorial Arte y Literatura, 2007, 81–133.o.) [„Irodalom és fikció: a fantasztikus fikciók”, ford. Báder Petra, in BÁDER Petra, MENCZEL Gabriella (szerk.): *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 85–139. o.]
- RIESS, Tom: *Kafka, Murakami und das suspendierte Dritte: Eine Semiotik des Phantastischen*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016.
- RIMONDI, Giorgio: „Dall’Unheimlich all’oggetto »a«: il concetto di »perturbante« in Freud e Lacan”, in Monica FARNETTI (szerk.): *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Leo S. Olschki, 1995, 165–176. o.
- RIMONDI, Giorgio: „Il fantastico come sintomo”, in Alessandra CONTENTI (szerk.): *Orizzonti del fantastico alle soglie del terzo millennio. Atti del Convegno di Procida. 28–31 ottobre 1999*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 2002 (CD-ROM).
- RIMONDI, Giorgio: „Indecisione e indecibilità. Sulla soglia del fantastico”, in María Cecilia GRAÑA (szerk.): *Spiegare l’inspiegabile. Riflessioni sulla letteratura fantástica. Secondo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura. Università di Verona*, Verona, Edizioni Fiorini, 2008, 3–20. o.
- ROAS, David: „Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica”, in Jaume PONT (szerk.): *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, 93–107. o.
- ROAS, David: „La amenaza de lo fantástico”, in David ROAS (szerk.): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, 7–44. o.
- ROAS, David: „El género fantástico y el miedo”, *Quimera* (Barcelona), 218–219. szám, 2002, 41–45. o.
- ROAS, David: „Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable”, in Ana María MORALES, José Miguel SARDIÑAS (szerk.): *Odiseas de lo fantástico. Selección de trabajos presentados en el III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica „2001: Odi-*

- seas de lo Fantástico*" (Austin, septiembre de 2001), México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004, 39–56. o.
- ROAS, David: „Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”, *Semiosis*, II. évf., 3. szám, 2006, 95–116. o.
- ROAS, David: *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- ROAS, David: „El reverso de lo real: formas y categorías de lo insólito”, in Javier ORDIZ (szerk.): *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX–XXI)*, Bern, Peter Lang, 2014, 9–29. o.
- ROTGER CERDÁ, Neus: „Fronteras rotas: una aproximación a la literatura fantástica”, in Ana María MORALES, José Miguel SARDIÑAS (szerk.): *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia*, Palencia (Spanyolország), Cálamo, 2007, 233–244. o.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: „Realismo mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos”, in Donald A. YATES (szerk.): *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memorias del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, East Lansing, Michigan State University, 1975, 25–37. o.
- SADE, Donatien Alphonse François: „Ideas sobre las novelas”, in Uő: *Los crímenes del amor*, ford. L. Porta, Barcelona, A. T. E., 1982, 19–38. o. [kb. 1798]
- SALE, Roger: „The Audience in Children’s Literature”, in George SLUSSER, Eric S. RABKIN, Robert SCHOLLES (szerk.): *Bridges to Fantasy*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1982, 78–89. o.
- SANJINÉS, José: *Paseos en el horizonte. Fronteras semióticas en los relatos de Julio Cortázar*, New York, Peter Lang, 1994.
- [SANJINÉS, José: „A kódok egyidejű megjelenése”, ford. Mátraházi Noémi, in BÁDER Petra, MENCZEL Gabriella (szerk.): *A fantaszttikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 221–231. o.]
- SANSONETTI, Paul-Georges: „Les maisons athanors”, in *La littérature fantastique; colloque de Cerisy-la-Salle, France, 1989*, Paris, Albin Michel, 1991, 204–220. o.
- SARDIÑAS FERNÁNDEZ, José Miguel: „El orden alterno en algunas teorías de lo fantástico y en el cuento cubano de la Revolución”, in *Signos Literarios y Lingüísticos* (México), 2. szám, 2000, 141–152. o. (Ana María MORALES, José Miguel SARDIÑAS [szerk.]: *La literatura fantástica latinoamericana. Actas del Primer Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (La Habana, Cuba, 19 al 22 de junio de 1999)*, México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2002. [CD-ROM]) (További módosításokkal: „La alteridad en el cuento fantástico cubano [decenios de 1960 a 1980]”, in Uő: *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*, La Habana, Letras Cubanas, 2010, 61–79. o.)
- SARDIÑAS FERNÁNDEZ, José Miguel: „La visión de Italo Calvino acerca de lo fantástico”, in Mariapia LAMBERTI, Franca BIZZONI (szerk.): *La Italia del siglo XX. IV Jornadas In-*

- ternacionales de Estudios Italianos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, 85–95. o. (További módosításokkal in Uő: *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*, La Habana, Letras Cubanas, 2010, 237–248. o.)
- SARDIÑAS FERNÁNDEZ, José Miguel: „El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Breve recuento”, *Semiosis*, II. évf., 3. szám, 2006, 77–93. o. (Bővített változat: „El pensamiento teórico hispanoamericano sobre la literatura fantástica. Un recuento (1940–2005)”, in Uő: *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas – Editorial Arte y Literatura, 2007, 7–33. o.) (Aktualizált változat: „El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940–2008)”, in Uő: *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*, La Habana, Letras Cubanas, 2010, 249–288. o.) [„A fantasztiкус irodalom spanyol-amerikai elméleteinek áttekintése (1940–2005)”, ford. Gaál Zoltán Kristóf, in BÁDER Petra, MENCZEL Gabriella (szerk.): *A fantasztiкус irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK – ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 9–35. o.]
- SARTRE, Jean-Paul: „*Aminadab* ou du fantastique considéré comme un langage”, in Uő: *Situations, I. Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947, 113–132. o.
- SCARANO, Emanuella: „I modi dell’autenticazione”, in. Remo CESERANI, Lucio LUGNANI, Emanuella SCARANO (szerk.): *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri–Lischi, 1983, 355–396. o.
- SCARBOROUGH, Dorothy: *The Supernatural in Modern English Fiction*, London/New York, Putnam’s Sons, 1917.
- SCARSELLA, Alessandro: „Profilo delle poetiche del fantastico”, *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 1–2. szám, 1986, 201–220. o.
- SCARSELLA, Alessandro: „Dallo *spiritus phantasticus* alla «poesia fantastica»”, in Monica FARNETTI (szerk.): *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Leo S. Olschki, 1995, 83–102. o.
- SCHNEIDER, Monique: „Les ambiguïtés de Freud aux prises avec le fantastique”, in *La littérature fantastique; colloque de Cerisy-la-Salle, France, 1989*, Paris, Albin Michel, 1991, 221–233. o.
- SCOTT, Walter: „On the Supernatural in Fictitious Composition, and Particularly on the Work of Ernest Theodore William Hoffmann”, in Ioan M. WILLIAMS (szerk.): *Sir Walter Scott on Novelists and Fiction*, London, Routledge and Kegan Paul, 1968, 312–353. o.
- SECCHIERI, Filippo: „Il cotello di Lichtenberg: fantastico e teoria letteraria”. in Monica FARNETTI (szerk.): *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Leo S. Olschki, 1995, 145–164. o.
- SERRA, Edelweiss: „El cuento fantástico”, in Uő: *Tipología del cuento literario (textos hispanoamericanos)*, Madrid, Cupsa, 1978, 105–126. o. (Valamint in Catharina de VALLE-

- JO [szerk.]: *Teoría cuentística del siglo XX [aproximaciones hispánicas]*, Miami, Ediciones Universal, 1989, 222–241. o.)
- SIDNEY, L., Jr.: *Gothic to Fantastic: Readings in Supernatural Fiction*, New York, Arno Press, 1980.
- SIEBERS, Tobin: *The Romantic Fantastic*, Ithaca, Cornell University Press, 1984. (Spanyol fordítás: *Lo fantástico romántico*, ford. J. J. Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1989).
- SILHOL, Robert: „Qu'est-ce que le fantastique?”, in Max DUPERRAY (szerk.): *Du fantastique en littérature: figures et figurations: éléments pour une poétique du fantastique sur quelques exemples anglo-saxons*, Provence, Université de Provence, 1990, 25–34. o.
- SIMONIS, Annette: *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*, Heidelberg, Winter, 2005.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio: „Al margen de la realidad y la verosimilitud. Narrativa y fantasía”, in María Jesús FARIÑA, Dolores TRONCOSO (szerk.): *Sobre literatura fantástica. Homenaje ó professor Antón Risco*, Vigo, Universidade de Vigo, 2001, 29–49. o.
- SPENDEL, Giovanna: „Introduzione”, in UŐ (szerk.): *Racconti fantastici nella Russia dell'ottocento*, Milano, Mondadori, 1988, 5–12. o.
- SPIEGEL, Simon: *Theoretisch phantastisch: eine Einführung in Tzvetan Todorovs Theorie der phantastischen Literatur*, Murnau am Staffelsee, P. Machinery Haitel, 2010.
- ŠRÁMEK, Jiří: „La vraisemblance dans le récit fantastique”, *Etudes Romanes de Brno*, 14. szám, 1983, 71–83. o.
- ŠRÁMEK, Jiří: „Les fonctions narratives et les rôles des personnages dans les contes fantastiques”, *Etudes Romanes de Brno*, 15. szám, 1984, 21–31. o.
- ŠRÁMEK, Jiří: „Sur la typologie des personnages du récit fantastique”, *Etudes Romanes de Brno*, 18. szám, 1987, 51–61. o.
- ŠRÁMEK, Jiří: „Le couple de personnages dans le conte fantastique”, *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXXII. évf., 1–2. szám, 1990, 185–192. o.
- ŠRÁMEK, Jiří: „Fantastická literatura - příspěvek k definici žánru”, in Miroslav MIKULÁŠEK (szerk.): *Literaria humanitas. Genologické studie*, 1. kötet, Brno, Masarykova Univerzita, 1991, 147–154. o.
- ŠRÁMEK, Jiří: „Le chronotope de la nuit dans le récit fantastique”, *Etudes Romanes de Brno*, 23. szám, 1993, 31–39. o.
- ŠRÁMEK, Jiří: *Morfologie fantastické povídky*, Brno, Masarykova Univerzita, 1993.
- STEIMBERG, Alejo Gabriel: „Literaturas de la certeza y de la duda ontológica. Propuesta clasificadora para la ficción distanciada”, *Brumal*, I. évf., 1. szám, 2013, 115–134. o.
- STEINMETZ, Jean-Luc: *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

- TERCERO VASCONCELOS, Cecilia: „La literatura fantástica: reflexiones sobre un género literario”, in Anna BALAKIAN (szerk.): *Actes du Xe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, New York, 1982, New York, Garland, 1985, 300–304. o.
- THOMPSON, Gary Ricard: „The Apparition of This World: Transcendentalism and the American »Ghost« Story”, in George SLUSSER, Eric S. RABKIN, Robert SCHOLLES (szerk.): *Bridges to Fantasy*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1982, 90–107. o.
- TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970. (Spanyol fordítás: *Introducción a la literatura fantástica*. ford. S. Delpy, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972; México, Premià, 1980, stb.) (”Definición de lo fantástico” és ”Lo fantástico y lo maravilloso” című fejezetek, ford. D. Roas. in David ROAS [szerk.]: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, 47–64. o. és 65–81. o.) [*Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó, 2002]
- TORRES RABASSA, Gerard: „»Otra manera de mirar«. Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real”, *Brumal*, III. évf., 1. szám, 2015, 185–205. o.
- VAX, Louis: „Le fantastique, la raison et l’art”, *Revue Philosophique de la France et de l’Etranger*, 151. szám, 1961, 319–328. o.
- VAX, Louis: *L’art et la littérature fantastiques*, 4. kiadás, Paris, Presses Universitaires de France, 1974. [1960] (A 2. kiadás spanyol fordítása: *Arte y literatura fantásticas*, ford. J. Merino, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965. [1963])
- VAX, Louis: *Les chefs-d’oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979. (Spanyol fordítás: *Las obras maestras de la literatura fantástica*, ford. J. Aranzadi, Madrid, Taurus, 1981.)
- VAX, Louis: *La séduction de l’étrange. Etude sur la littérature fantastique*, 2. kiadás, Paris, Presses Universitaires de France, 1987. [1965]
- VIATTE, Auguste: *Les sources occultes du Romantisme*, Paris, Honoré Champion, 1927. (Újra kiadva 1965-ben, 2 kötet)
- VIDEIRA ALVAREZ, Joana: „Esquizoanálisis del deseo y literatura fantástica”, *Brumal*, III. évf., 2. szám, 2015, 155–175. o.
- VIEGNES, Michel: *L’Envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820–1924)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2006.
- VIEGNES, Michel: *Le Fantastique*, Paris, Garnier–Flammarion, 2006.
- VOLLER, Jack G.: „Todorov among the Gothics: Structuring the Supernatural Moment”, in Michele K. LANGFORD (szerk.): *Contours of the Fantastic: selected essays from the Eighth International Conference on the Fantastic in the Arts*, New York, Greenwood Press, 1994, 197–206. o.

ZAPATA, Celia: „Realismo mágico o cuento fantástico”, in Donald A. YATES (szerk.): *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memorias del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, East Lansing, Michigan State University, 1975, 57–61. o.

II. Bibliográfiai gyűjtemények:

BELDA MOLINA, Rosa María: „Selección bibliográfica”, in Antón RISCO, Ignacio SOLDEVILA, Arcadio LÓPEZ-CASANOVA (szerk.): *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Colegio de España, 1998 (Biblioteca Filológica 8), 197–203. o.

„Bibliografía de y sobre literatura fantástica”, *Anthropos*, 154–155. szám, 1994, 19–20. o.

IBSEN, Kristine: „Bibliografía sobre la literatura fantástica en Iberoamérica”, XIX. évf., 2. szám, 1990, 145–164. o.

MEEHAN, Thomas Clarke: „Bibliografía de y sobre la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 46. szám, 1980, 243–256. o.

MORALES, Ana María, SARDIÑAS, José Miguel: „Bibliografía sobre literatura fantástica”, *Signos Literarios y Lingüísticos* (México), 2. szám, 2000, 181–212. o. (Javított és bővített változat in UÖK (szerk.): *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2003, 549–592. o.)

ROAS, David: „Selección bibliográfica”, in David ROAS (szerk.): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, 301–307. o.

SARDIÑAS FERNÁNDEZ, José Miguel: „Bibliografía”, in UÖ: *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas – Editorial Arte y Literatura, 2007, 263–277. o.

SARDIÑAS FERNÁNDEZ, José Miguel: „Bibliografía sobre literatura fantástica (2000–2016)”, *Cuadernos de Investigaciones de Ciencias de la Información* (México), 2. szám, 2017, 3–10. o. Web: <http://www.cuinci.org/index.php/cuinci/issue/view/2>

SASSO, Francesco: „Bibliografia teorica sul fantástico”, *Retroguardia 2.0. Il testo letterario. Quaderno elettronico di critica letteraria*, 2012 február 20, <https://retroguardia2.wordpress.com/2012/02/20/bibliografia-teorica-sul-fantastico-a-cura-di-francesco-sasso/>

SPEHNER, Norbert: *Ecrits sur le fantastique. Bibliographie analytique des études et essais sur le fantastique publiés entre 1900 et 1985 (littérature/ cinéma/ art fantastique)*, Longueuil (Québec), Le Préambule, 1986.

TREVIA PAZ, Susana: *Contribución a la bibliografía del cuento fantástico argentino en el siglo XX*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1966.

Jorge Luis Borges és Adolfo Bioy Casares *A fantasztikus irodalom antológiája* előszavában a fantasztikum műfajának gyökeireit az írásos irodalom kezdeteihez vagy még annál is korábban vezetik vissza, hisz a fantázia, a képzelet, a fikció világa emberi mivoltunk sajátossága. A modern kori fantasztikus irodalomnak – amelyben a fantasztikum élménye már szinte teljesen az írás, a nyelv fogalmához kötődik – egyik legfőbb központja a latin-amerikai földrész lett. Bár Julio Cortázar a Río de la Plata térségét tartotta a latin-amerikai fantasztikus irodalom választott hazájának, nem tagadta, hogy a műfaj a kontinens más országaiban is kiemelkedő képviselőkre talált. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a fantasztikum elméletének számos neves kutatója is az amerikai kontinensről származik.

Jelen kötet néhány figyelemre méltó elméleti megközelítést gyűjt csokorba. Egy olyan hiánypótló gyűjteményt tart a kezében az olvasó, amelyben jórészt mindeddig csak spanyol nyelven megjelent tanulmányokat adunk közre.



ISBN 978-963-489-126-0



9 789634 891260