

Szávai János

VIZIÓ ES METAMORFÓZIS

/A FANTASZTIKUS IRODALOM KÉT ASPEKTUSA/

Vajon létezik-e egyáltalán fantasztikus irodalom? S ha igen, hol húzzuk meg a határait? Hogyan válasszuk el a fantasztikust a nem-fantasztikustól? Miféle kritériumok különböztethetik meg a realist az irreálistól? A válaszok nem könnyűek, különösen nem, ha felidézzük Austin Warren megállapítását, mely szerint az irodalmi szöveg sohasem azonos a valósággal, hanem csak egy fiktiiv mű valóságával, vagyis a mű által létrehozott illúzió valóságával, s hogy ezek szerint nem valóság és illúzió közt kell különbséget tennünk, hanem a realitás különböző felfogásai, az illúzió módozatai között.¹

De hol helyezzük el a fantasztikust az illúzió különböző módozatai között? Nyilvánvaló, hogy meghatározó jegyei - legalábbis jórészt - az irodalmi szövegen kívül találhatóak. Általános felfogás szerint egy elbeszélés akkor fantasztikus, ha olyan mozzanatok, olyan részleteket tartalmaz, melyet az olvasók többsége fantasztikusnak talál, vagy - az Értelmező Szótár meghatározásával élve - amelyek a "szokástól, természetestől erősen eltérnek, képzeletbeli világot ábrázolnak".² Fantasztikusak ezek szerint azok a képzeletbeli lények, melyek a mondákban, tündérmesékben szerepelnek, vagy a magas iro-

dalomból hozva példát, a lilliputiak, azok az apró emberkék, akikkel Gulliver doktor hajótörése után találkozik.

De megjelenhet az irreális egy irodalmi szövegben /vagy a valóságban/ képzeletbeli lények jelenléte nélkül is. Vegyük példaként Allan Edgar Poe egy rövid, de nagyon jellegzetes elbeszélését, A fekete macska címűt. A történet egyszerűen indul: egy férfi, aki mindig nagyon szeretete az állatokat, megnősül, a házaspár madarakat, aranyhalakat, kutyát tart, de kedvencük a fekete macska. Aztán a férfi inni kezd, természete megváltozik, s egy nap fölakasztja macskáját egy fára. Aznap este leég a ház, egyetlen fal marad állva, a falon különös dombormű látszik; egy óriási macska kötéllel a nyaka körül. Az irreális itt az események egymásra következése: akasztás, tűz, macskát ábrázoló dombormű. Külön-külön mindegyik reális, a fantasztikumot az elbeszélés által sugallt oksági láncolat teremti meg, mert ha az akasztást követő tüzet még tulajdoníthatjuk is véletlennek, a dombormű megjelenése viszont már logikailag nem megmagyarázható. - Való vagy képzeletbeli lények, elfogadható vagy elfogadhatatlan oksági viszony; végülis a szöveg és az olvasó kapcsolata dönti el egy-egy mozzanat, részlet vagy egész reális vagy irreális voltát.

II.

De nem minden fantasztikus, ami irreális, mondja a műfaj egyik legjobb elemzője, Tzvetan Todorov, s véleménye-

nyével egyet kell értenünk. Todorov a szokatlan és a csodás közé helyezi a fantasztikumot: a szokatlan mindig meglepő vagy megdöbbentő, de végül megmagyarázható /mint előbbi példánkban az akasztást követő tűz/, a osodás ezzel szemben teljességgel megmagyarázhatatlan /mint a liliputiak/, vagyis az olvasó véleménye mindkét esetben hamar kialakul. A fantasztikus viszont e kettő közé esik, ezért tétovázik az olvasó a két válasz között, nem tudván rögtön eldönteni, hogy az irreális mozzanat megmagyarázható-e vagy sem. "A fantasztikus a bizonytalanság ideje; mihelyt megoldást választunk, kilépünk a fantasztikum-ból, a szokatlan vagy a osodás irányában,"³ Todorov, elméletének igazolására Cazotte Szerelmes ördögéből és Jan Potocki A Zaragozában talált kézirat c. könyvéből idéz.⁴ Próbáljuk meg ezúttal, oka később meg fog világosodni, Henry James regényét, A osavar fordul egyet címűt, példának választani.

Az elbeszélés központi figurája egy fiatal lány, aki nevelőnőnek szegődik egy angol kastélyba, két árva gyermek mellé. A nevelőnő elbeszélése - melyet az író egyébként eléggé konvencionális keretbe foglal - hihetetlen históriáiról ad számot: a kastélyba kísértetek járnak, az évek óta halott régi nevelőnő s egy inas szelleme, s megjelenésük szörnyű fenyegetést jelent a kisfiúra s a kislányra. Legalábbis a nevelőnő, vagyis a narrátor szerint, aki lassanként meggyőzi a többi szereplőt is a kísértetek realitásáról. A befejezés tragikus, mert a kis-

fiú, abban a pillanatban, amikor a nevelőnő végre meggyőzte, ijedtében szörnyethal. De vajon mitől félt? A kísértettől? vagy a nevelőnőtől? A mai olvasó nyilván nem hisz a kísértetekben, a természetfölöttinek ebben a formájában. Akkor hát a nevelőnő örült volna? Ez sok mindent megmagyarázna, de akkor viszont, hogyan sikerült meggyőznie igazáról növendékeit s a kastély személyzetét? Mondhatnánk erre, hogy sem a gyermekek, sem a személyzet tagjai nem képesek megkülönböztetni egy örültet egy normálistól. De ha így van, miként lehetséges viszont, hogy a kerettörténet főszereplője, vagyis a kézirat birtokosa, egy tiszteletre méltó férfiú, úgy beszél a nevelőnőről, akit valaha jól ismert, mint vonzó, s józan személyről? Az olvasó képtelen dönteni, s minthogy a történet első személyben mondatik el, a szerző sem lehet segítségére. A bizonytalanság, melyről Todorov beszél, a történet szerves része: a feszültség fenntartója s egyúttal a regény alaptémája is.

Todorov kiváló tanulmánya az időben is kijelöli a műfaj határait. A fantasztikus elbeszélés eszerint a XVIII. században indul, Cazotte, Potocki s mások regényeivel, a XIX. században oly nagy mesterekkel folytatódik, mint Hoffmann, Poe, Nerval, Mérimée, Maupassant stb., s a század végére lassan el is tűnik.⁵

III.

Minthogy a fantasztikum születésének feltétele az olvasó és az irodalmi szöveg egyfajta kapcsolata, nyilván-

való, hogy a nézőpont fontos szerepet játszik ezekben az elbeszélésekben. Az olvasó bizonytalansága mintegy a nézőpont változásainak függvénye. Nem véletlen, hogy a műfaj egyik legremekebb darabját az író alkotta meg, aki elsőként foglalkozott rendszeresen a műfajnak ezzel a nem pusztán technikai problémájával.

Ha a cselekmény valóságát firtatjuk, legelőbbis a történet nézőpontját kell megvizsgáljunk. A csavar fordul egyet jó példa erre: kénytelen lévén a nevelőné nézőpontját követi, az olvasó vagy elfogadja vagy elveti a történet eme verzióját. De mivel a nevelőné nézőpontján kívül megismerjük még a kerettörténet narrátorának nézőpontját is, a döntés még nehezebbé válik.

A tétovázás nyilvánvalóan a megismerés korlátait jelzi. Aki helyesen lát, az ismer, a látás minősége határozza meg a megismerés minőségét. Ha ezt a gondolatmenetet követjük, meg kell állapítanunk: nem lehet véletlen, hogy a szem oly fontos szerepet játszik számos fantasztikus elbeszélésben. A sok lehető példa közül kettőre utalunk: Poe már említett novellájára, s Hoffmann rendkívül érdekes A homokember c. írására, mely egyébként annak idején Freud figyelmét is felkeltette.

Lássuk előbb a Poe-novellát. Mielőtt elkezdené történetét, a narrátor közli velünk, "közömbös számára, hogy mások - vagyis az olvasók - elhiszik-e ezt a rendkívüli, de számára nagyonis természetes históriát". "Bolond lennék azt várni, hogy higgyenek nekem - mondja -, mert én

magam sem hittem érzékeimnek. Pedig nem vagyok őrült, s nem is álmodom."

Szóltunk már ennek az elbeszélésnek egyes elemeiről, az akasztásról, a tüzről, a domborműről. Poe-nál mindig szabályos fokozás figyelhető meg az elbeszélésben. Eleinte az elbeszélő nagy állatbarát. Inni kezd, megutálja a macskát. Egy este úgy látja, hogy a macska kerüli őt. Fölkap egy kést, kivágja az állat egyik szemét. Néhány nappal később felköti, mert képtelen elviselni jelenlétét. Vagy talán a tekintetét? - A narrátor tovább iszik. Egy kocsmában meglát egy macskát, mely kísértetiesen hasonlít az előzőre. Fogjuk rövidre: a macskát hazaviszi, s este, amikor a felesége védeni próbálja tőle az állatot, megöli a feleségét, a holttestet egy falmélyedésbe rejti s befalazza. A rendőrség semmit sem talál. A narrátor megnyugszik, a macska is eltűnt, nincs több ellenséges tekintet. Végül a macska nyávogása okozza a vesztét: véletlenül az állatot is befalazta a holttesttel együtt, s a nyávogás nyomra vezet a rendőröket. A hullá, a macska, a gonosztett láthatóvá válik, s a bűnös elnyeri méltó büntetését. Megfigyelhettük a tekintet központi szerepét ebben a novellában, ahol minden a nézőpont körül forog: a szem ellen támadva a narrátor azt kívánta volna, hogy csak egy érvényes nézőpont maradjon, az övé. Márpedig, s ez Poe mondandója, mindig több lehetséges látásmód létezik, aki a magát akarja erőszakkal elfogadtatni, bűnössé válik.

Hasonlóan fontos szerepe van a tekintetnek s a szemek Hoffmann novellájában. A mű felépítése bonyolultabb, mint a Poe-novelláé; előbb három levelet olvashatunk, Nathanael diák ír Lothárnak, menyasszonya bátyjának, de Klára maga felel a diáknak, amire a diák megint Lothárnak ír, s e három levél után egy narrátor mondja el a történet tragikus végét.

Lássuk röviden a cselekményt. A diákoskodó Nathanael egy különös találkozás nyomán számol be Lothárnak nyomasztó gyermekkori élményéről. Kisfiúként apja barátját, Coppelius ügyvédet azonosította ama szörnyű történet hőisével, mellyel anyja ijesztgette gyermekeit: "Ha nem alusztok el mindjárt, elvisz a Homokember." A kíváncsi gyermeknek a nevelőnő elmondja, hogy az a gonosz ember homokot szór a gyermekek szemébe, míg a szemek ki nem esnek, akkor összeszedi s eledelnek viszi a holdban lakó fiainak. Egy este a kis Nathanael a kulcslyukon át lesi apját s az ügyvédet, úgy hallja, hogy szemekről beszélnek, ijedtében elájul, s nagybeteg lesz. Apja nemso-kára meghal, s a gyermek szerint Coppelius a felelős. Most azért ír Lothárnak, mert furcsa látogatója volt, egy Coppola nevű látszerkereskedő, akiben ő az apa halála óta eltűnt Coppeliust vélte fölismereni.

Klára levele igyekszik tévedéséről meggyőzni a diákot, azt mondván, hogy a két férfi gonoszága csak képzeletében létezik. A diák mintha elfogadná a "mosolygósan gyermeki tekintetű" Klára nézőpontját. De az epilógusban,

melynek hangvétele egyébként erősen ironikus, visszatér a szorongás. Először Coppola elad egy szemüveget a diáknak. Aztán Nathanael Klára iránti szerelme lanyhad, a lányt automatának, vagyis gondolat- és érzelemmentes lénynek látja, s beleszeret professzora lányába, Olympiába. Mindenki látja, hogy Olympia automata, kinak szemét egyébként Coppola szolgáltatta, kivéve a diákot. Amikor végre felismeri az igazságot, Coppola /vagy Coppellius/ elrabolja a bábút a feltalálótól, s Nathanael ismét súlyos beteg lesz. "Mindez csak allegória" közli ekkor a narrátor, s véleményét mintha a szereplők is osztanák, Nathanael ismét tisztán lát. A jegyespár boldog. Egészen addig, míg föl nem mennek a városháza tornyába, hogy megcsodálják a kilátást. Nathanael egy messzelátót talál a zsebében, melyet Coppolától vásárolt. Megint kitér rajta az örület, a mélységbe akarja vetni Klárát, de Lothár közbeavatkozik. Ekkor a diák Coppelliuszt véli megpillantani a torony lábánál gyülekező tömegben, mire a mélybe veti magát.

Kivert szemek, messzelátó, szemüveg, feltételezett szemrabló, aki látszerésszé változik át, üvegszemű automata - ebben az elbeszélésben minden a tekintet, a nézőpont felé mutat. Freud szerint az elbeszélés témája: féltelen a látás elvesztéséről, de ez az ő elemzése szerint persze szexuális jelkép; innen az olvasó nyugtalan érzése, mondja, mely a főhős nyugtalanságának következménye.⁶ De mielőtt a jelképet néznénk, érdemes talán megvizsgál-

ni a szem-téma konkrét jelentését, magát a látást. Ki lát tisztán a szereplők közül? Klára? vagy az örült Nathanael? A diák szemüveget, mészelátót vásárolt, hogy javítson rossz látásán, azt gondolhatnánk, hogy tehát a lány lát tisztábban. De a narrátor néhány ironikus megjegyzése a történet végére ezt kétségessé teszi: egy közeli faluban utazók Klárát vélik fölismerni egy gyermekekkel körülvevett boldog fiatalasszonyban. Ez az édeskésen idilli kép azt sugallja, hogy "a mosolygó tekintetű" lánynak talán nem volt igaza, amikor tagadta, hogy léteznek - az idilljébe nem illő, de Nathanaelnek nagyon is valós, gonosz erők. A homokember feszültséggel teli fantasztikus elbeszélés. De igazi témája nem a fantasztikum; a tekintet bizonyosságát kérdéssé téve Hoffmann látásunk folytonos verifikációjára buzdít.

x

Amikor a látás fontosságát vizsgáljuk néhány elbeszélésben, eléggé természetes asszociáció révén jutunk el ahhoz a kortárs áramlathoz, amelyet a "tekintet iskolájának" vagy gyakrabban: "új regénynek" neveznek. A Radirok megjelenésekor írott cikkében Roland Barthes azt emeli ki, hogy Alain Robbe-Grillet a tárgyaknak, jelenségeknek kizárólag a felületét, a látható részét írja le.⁷ Egy későbbi, 1963-as tanulmányban Barthes kiegészíti elemzését, mondván, hogy Robbe-Grillet regényei sajátos, a hagyományostól erősen eltérő jelentéshálózatot hordoznak.⁸ Próbáljuk most megvizsgálni Robbe-Grillet egyik

legszebb szövegét, az 1959-ben megjelent Utvesztőt. A regény egy sebesült katona története. A katona egy számára ismeretlen városban bolyong, ahol valakinek át kellene adnia egy csomagot. Elkésik a találkozóról, s az egész könyv nem más, mint a katona patetikus kutatóútja, a címzett s a cím keresése. Két labirintusban tévelyeg, egy térbeli és egy időbeli labirintusban. Az elbeszélésben lassan minden megkettőződik, megsokszorozódik, mindennek s mindenkinek megvan a párja, a megfelelője, s a kirakós játék darabjai fokozatosan elrendeződnek. Többféle módon is, hiszen az olvasó sohasem tudja pontosan, hogy amit épp olvas, az vajon a valóság illúziója-e, avagy a belázasodott katona hallucinációja, esetleg az elbeszélésben magában megjelenő narrátor által elképzelt jelenet, más szóval azt sem tudhatja, hogy az egyes jelenetek kronológikusan hogyan rendezhetők el. Vagyis a tekintet kettős akadályba ütközik, egyrészt a térbeli labirintus, azaz a város házfalaiba, másrészt az időbeli labirintus kanyarulataiba.

A regényben egyetlen olyan tárgy van, mely nem kettőződik meg, amelynek nincs közvetlen jelentése a labirintus kettős leírása által adott jelentéshálózatban: ez a tárgy egy üveggolyó, mely a katonát segítő kisfiú zsebében rejtőzik. Minthogy ennek az üveggolyónak a cselekményben nincs semmiféle funkciója, az egyetlen lehetséges magyarázat, hogy a regény egészére vonatkoztatandó: a szem szimbóluma. Üveggolyó, esetleg üvegszem, a látás

szerve, de nem valódi érzékszerv, olyan szerv, mely nem lát. Ami nézetünk szerint összefoglalja Robbe-Grillet regényeinek egyik alapsajátosságát: a látás fontosságát s egyúttal tragikus korlátozottságát.

Az Utvesztő összekapcsolása Hoffmann és Poe novel-láival talán lehetővé tesz egy másik megközelítést is; Robbe-Grillet-nek sikerült megteremtenie a fantasztikum kevés lehetséges formáinak egyikét a modern irodalomban. Ha ugyanis a személyiség és a cselekmény érvénytelenné vált fogalmak, amint a teoretikus Robbe-Grillet mondja,⁹ akkor a bizonytalanság, a fantasztikus műfaj sine qua non-jának megteremtése sem történhet sem a szereplők szintjén /mint Hoffmann-nál/, sem a motívumok egymásra következésének szintjén /mint Poe-nál/. A bizonytalanság osakis a regénytér vagy a regényidő szintjén jöhet létre, s Robbe-Grillet regényeiben valóban ez történik.¹⁰

IV.

A fantasztikus elbeszélés nem tűnik el tehát a múlt századdal, néhány jelentős kortárs írónál, újból megjelenik. Az összekötő kapocs az eddigiekben a látás szerepe volt, hadd próbáljunk kiragadni még egy másikat: az átváltozást. Nézzük meg például Alain Robbe-Grillet új regényét Az arany háromszög emlékeit /1978/. A bizonytalanság megteremtése érdekében az író néhány térbeli formát egymásba átváltoztathatóvá tesz: tongerparti kabinok bür-

töncellává változnak, ezek operai páholyokká és vice versa. Robbe-Grillet-nél tehát térbeli formák változnak át hasonló, de más lényegű térbeli formákká /minden regényében találunk effajta átváltozásokat/, de ez a fajta metamorfózis csak az utolsó láncszeme egy nagyon hosszú folyamatnak: az elbeszélésben megjelenő metamorfózisnak, mely feltehetőleg az irodalom egyik alapformája.

Mert ha végigtekintünk a fantasztikus elbeszélések Cazotte-tól James-ig húzódó során, mindenütt fölleljük a metamorfózis témáját. Cazotte-nál az ördög gyönyörű leánnyá változik, Potocki regényében az Alfonso ágyát megosztó két nővér a fiatalember ébredésekor akasztottak bűzlő hullájává változik, Hoffmann-nál Coppelius ügyvéd Coppola látszerésként tűnik föl újra, Poe-nál a macskát egy macskát formázó dombormű helyettesíti, Stevenson híres regényében Jekyll doktor, tudománya révén, Mr. Hyde-dá lényegül át, aztán megint Jekyll lesz, míg csak tudománya fel nem mondja a szolgálatot, s a gonosz Hyde testében kell végeznie életét, Babits Gólyakalifájában egy úri fiú minden éjjel nyomorult asztalosinasként ébred, s még hosszasan folytathatnánk.

A metamorfózis témája először a csodáshoz kötődve jelenik meg; mi sem gyakoribb, mint állatoknak emberré s emberek állattá változása különféle mesékben, mondákban, mítoszokban. A metamorfózis azután központi szerepben tér vissza a fantasztikus elbeszélésben s az abszurdban /Gogol, Kafka/. De jelen van egy másik, sajátos modern mű-

fajban is, mely ugyancsak használ csodás elemeket, s e-
képpen eleve metaforikus szinten olvasandó, mint például
Virginia Woolf Orlandoja. Mert ha az Orlando egyik té-
mája az Idő, a másik bizonyosan a főhősnek férfiből nő-
vé változása.¹¹

A téma tehát mintegy meghatározója a fantasztikus
elbeszélésnek, de egyúttal meghaladja annak határait.
Bár története még megírásra vár, talán máris megkockáz-
tathatjuk a feltevést, hogy az átváltozás témája, ez a
par excellence mitikus téma, legalább olyan fontos szere-
pet játszik az irodalmak történetében, mint az aranykor,
Trisztán, Don Juan vagy Faust mítosza. Jelentése eképpen
aligha körülhatárolható, de annyi bizonyos, hogy az em-
ber egyik legalapvetőbb jellegzetességére, a változás,
átalakulás, a lét szűk keretei közül való kitörés vágyá-
ra utal.

J e g y z e t e k

- 1 R. Wellek - A. Warren: Az irodalom elmélete. Bp. 1972. p. 174.
- 2 Magyar Értelmező Kéziszótár. Bp. 1972. p. 356.
- 3 T. Todorov: Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1976. p. 29..
- 4 Magyarul Kaland a Sierre Morenában címmel jelent meg. Európa Kiadó, 1980.
- 5 Todorov i.m. p. 28.
- 6 Sigmund Freud: Das Unheimliche /In Gesammelte Schriften/. Leipzig, 1924.
- 7 R. Barthes: Littérature objective /In Les critiques de notre temps et le nouveau roman/. Paris, 1972. p. 68.
- 8 Bruce Morrissette: Les romans de Robbe-Grillet. Paris, 1963. pp. 7-9.
- 9 A. Robbe-Grillet: Pour un nouveau roman. Paris, 1963. pp. 25-32.
- 10 Más szerzőket is említhetnénk ezzel kapcsolatban, például Jorge Luis Borges. Magyarul: Körkörös romok. Bp. 1972.
- 11 A férfi-nő metamorfózis témája jelen van Eliot Pusztaságában /1922/ és Weöres Sándor Psychéjében /1972/ is, többek között. Poe novelláját Az elveszett lélegzet /Bukarest, 1974./, Hoffmannét az Ejféli mesék /Bp. 1927./ c. kötet nyomán idéztük.