

OROSZ MAGDOLNA

Hibrid világok, (át)változások: variációk a fantasztkumra

Fantasztkum – fantasztkus irodalom: elméleti közelítések

A fantasztkum kérdése, mibenléte hosszas irodalom- és kultúrtörténeti, kultúra-tudományi diszkussziók tárgyát képezte és képezi mindmáig, ezek során különös figyelemben részesülnek a fantasztkum forrásai és megjelenítő műfajai, különféle formái, változatai, melyek történeti és társadalmi kontextusoktól függően ölthetnek alakot, módosulhatnak, átlényegülhetnek. Tzvetan Todorov 1970-ben megjelent nagy hatású könyve a fantasztkus irodalomról (TODOROV 1970)¹ csupán egy több mint másfél száz éves vitasorozatot folytatott és próbált meg pontosabb kategóriákba foglalni. Todorov szerint „[a] »fantasztkus irodalom« kifejezés az irodalom egy válfajára, avagy [...] egy irodalmi műfajra vonatkozik” (TODOROV 2002, 7), majd a műfajként való behatárolás után több strukturális jegy révén írja le sajátosságait. Todorov lényegében a bizonytalanságot, az ambivalenciát teszi meg a fantasztkum alapjának, nála „a fantasztkum a határok megtapasztalása” (TODOROV 2002, 82), az elbeszélte események „reális” és „irreális” magyarázata közötti ingadozás és az ezáltal elbizonytalanított interpretáció eredője, „[a] fantasztkum e bizonytalanság idejét tölti ki. [...] A fantasztkum tehát a csak természeti törvényeket ismerő ember habozása egy természetfölöttinek tűnő esemény láttán” (TODOROV 2002, 25). Az elbeszélte „reális” és „irreális” világ feloldhatatlan ellentmondása, bizonytalansága, ambiguitása váltja ki a Todorov számára döntő mozzanatot, a szövegen belül megjelenő elbizonytalanított érzékelést, recepciót, amely nála a „fantasztkum” műfajának legfőbb kritériuma lesz, s szerinte éppen ez a fenntartott ellentmondás és a bizonytalanság választja el a „fantasztkumot” a „csodás” és a „különös” kategóriájától, illetve az átmeneti formáiktól.

E feltétel alapján Todorovnál a fantasztkum meglehetősen szűk értelmezést kap, műfajként való meghatározása sem problémamentes, s példaként hozott szövegei sem mindig felelnek meg saját korlátozásainak. Todorovtól némiképp eltérően – és részben már Todorov elmélete előtt is – Roger Caillois és Louis Vax tartalmi-szerkezeti jellemzőkből indul ki: ők bizonyos tematikus elemeket és a

¹ A mű magyar fordításban jóval később jelent meg, vö. TODOROV 2002.

reális-mindennapi és az irreális-érthetetlen világ közötti ellentmondást tartják a fantasztikum történet jellemzőjének. Caillois szerint „[a] fantasztikum törést jelent az ismert rendben, az elfogadhatatlan hatol be vele a mindennapok változhatatlan törvényszerűségébe” (CAILLOIS 1965, 61). Vax úgy véli, hogy „[a] fantasztikus elbeszélés [...] nekünk, a valós világ lakóinak szívesen mutat be hozzánk hasonló embereket, akik hirtelen a megmagyarázhatatlannal szembesülnek” (VAX 1960, 5). Vax is hangsúlyozza, hogy a fantasztikum velejárója az ambivalencia, illetve az ambiguitás, de ő ennek három formáját különbözteti meg, a „pszichológiai vagy affektív, az epiztemikus és az ontológiai ambiguitást” (VAX 1992, 33), így differenciáltabb szemléletet tesz lehetővé.

Marianne Wunsch, a korábbi megközelítések alapján és azokat némileg pontosítva, továbbgondolva és szerkezeti jelenségekre összpontosítva, a fantasztikumot nemcsak irodalmi szövegekre, hanem a médiumtól függetlenül drámákra, filmekre stb. is vonatkoztatja, így Todorovval ellentétben nem műfajként, hanem sajátos szabályszerűségeket felmutató struktúraként határozza meg. Szerinte az ilyen szöveg „olyan világot hoz létre, amely a mindenkori valóságfogalommal összeegyeztethető; ebben a világban azonban olyan jelenségek (alakok, események) fordulnak elő, amelyek e valóságfogalommal mégsem egyeztethetők össze” (WÜNSCH 2000, 175); majd leszögezi, hogy „ezek a lehetetlennek számító jelenségek az ábrázolt világban egyúttal valóságosként tételeződnek, ezáltal szükségessé válik a magyarázatuk. A szöveg vagy magyarázattal szolgál a megmagyarázhatatlan jelenségre, vagy megtagadja a magyarázatot. Ha magyarázattal szolgál, akkor az vagy a kulturális tudással összeegyeztethető [...], vagy a magyarázat kulturálisan nem domináns, eltérő – pl. okkult – »tudásra« utal, miáltal fenntartja a megmagyarázhatatlan valóságosságának feltételezését. A szöveg végül egy racionális és egy okkult magyarázat lehetőségét egyaránt felkínálhatja, s ezáltal kitarthat a jelenség valóságbeli státuszának ambivalenciája mellett” (WÜNSCH 2000, 175).

A fantasztikum jelenségének magyarázatára mindmáig többféle megközelítésmód létezik, melyek egyrészt a fantasztikum műfajként, illetve strukturális jegyek alapján történő meghatározása alapján választhatók szét, másrészt pedig abbéli különbségeik szerint, mennyire szorosan meghatározva vagy éppen csak néhány átfogó jeggyel leírva közelítenek vizsgálatuk tárgyához: az egyik irányt „maximalista”, a másikat „minimalista” felfogásnak lehet nevezni, amint azt Uwe Durst teszi.² Durst szerint a maximalista felfogásban „a fantasztikus irodalom minden olyan elbeszélő szöveget felölel, amelyek fikatív világában megsérülnek a természeti törvények”, de ugyanakkor „a természetfölötti fikcióbeli tényszerűségével szembeni kételynek nincs definitorikus szerepe” (DURST 2001, 27), vagyis a Todorov által megkövetelt kétely, bizonytalanság nem játszik szerepet. A minimalista kon-

²Durst a fantasztikum elméletét összefoglaló monográfiájában használja ezeket az elnevezéseket (vö. DURST 2001, 27–42), ugyanakkor jól látta a két felfogás közötti átmeneteket is.

cepció szerint viszont, amelyet Durst maga is akceptál, a fikción belüli természetfölötti léte vagy nemléte által kiváltott bizonytalanság kritériuma a döntő, és ezáltal a fantasztkikus szövegek köre is jóval szűkebb (DURST 2001, 36skk). A tágabb vagy a szűkebb értelmezéstől függően határozhatók meg a szomszédos kategóriák, azaz a csodás és a különös, valamint akár olyan jelenségek is, mint az utópia vagy a science fiction. Durst minimalista felfogását ugyanakkor többen vitatják, mert így éppen a Todorov által aránytalanul leszűkített értelmezést viszi tovább, s nem oldja fel teljesen annak ellentmondásait.³ A megengedőbb, átfogóbb felfogás alkalmazása több előnnyel is járhat, amint azt Kindt is kifejti – a részben Wünsch nézeteit továbbgondoló – fejtegetéseiben, szerinte „egy irodalmi mű (vagy egy részlete) akkor nevezhető fantasztkikusnak, ha benne egy természetes és egy természetfeletti világ találkozása tematizálódik, s ez a találkozás egyaránt vezethet a természetes berendezkedés feltételezéséhez vagy a természetfeletti létezés elfogadásához, ugyanakkor olyan bizonytalansághoz is, hogy a két világ közül melyik érvényesül” (KINDT 2011, 55).

Nem elhanyagolható kérdés a fantasztkikum történeti vetülete sem, vagyis az a kérdés, időtlen kategória-e a fantasztkikum, vagy pedig bizonyos kor(szak)okhoz kötött, s ennél fogva múló jelenség. Todorov maga ez utóbbit vallja, amikor úgy fogalmaz, hogy „a fantasztkikus irodalom nem más, mint ennek a pozitivista 19. századnak a rossz lelkiismerete” (TODOROV 2002, 144), s ezáltal a felvilágosult-racionalista világlátás egyfajta ellenreakciójának tekinti, amelynek „[r]endszeres megjelenésének kezdete a 18. század végétől, Cazotte fellépésétől számítható; egy évszázaddal később Maupassant novelláiban található a műfaj utolsó, esztétikailag is kielégítő példái” (TODOROV 2002, 142sk). Todorov a fantasztkikum eltűnését Freud elméletével magyarázza, mert szerinte „a pszichoanalízis felváltotta (és ezáltal feleslegessé tette) a fantasztkikus irodalmat” (TODOROV 2002, 138).

E nézettel szemben ugyanakkor megfogalmazódik a fantasztkikum továbbélésének teóriája is, az a feltevés, hogy a fantasztkikum nem tűnik el, hanem a 20. században, sőt napjainkban is tovább él, csak éppen más formákat ölt. Többek között Peter Cersowsky is átfogó tanulmányt szentelt a fantasztkikum 20. század eleji alakváltozásainak és három kitüntetett szerzőnek (Gustav Meyrink, Alfred Kubin, Franz Kafka), akik közül Kafka mintegy a fantasztkikum újjáalakulásának eredője is (CERSOWSKY 1983). Nem véletlen az sem, hogy Marianne Wünsch terjedelmes monográfiája az 1880 és 1930 közötti időszak német nyelvű fantasztkikus irodalmáról (WÜNSCH 1991) igen sok szerzőt tárgyal, akik a fantasztkikum különféle válfajait képviselik a vizsgált időszakban.⁴ Wünsch felfogása szerint

³ A különböző fantasztkikum-felfogásokról, elméletekről, a műfaj és/vagy struktúra dilemmájáról, így Durst és mások munkájáról is áttekintő elemzést ad SPIEGEL 2015.

⁴ Szintén a 20. századi fantasztkikummal foglalkoznak további tanulmányok is, vö. BAUER-STOCKHAMMER 2000.

elsősorban az okkultizmus korabeli hatására jelennek meg különféle változatok, amelyek a 19. század végétől jelentkező, optimistán pozitívista filozófiai háttérű, a világ és az Én megismerésének lehetőségét tételező tudományos és technikai felfedezésekre és újításokra adott válaszként is értelmezhetők. Feltűnő az is, hogy a tudományos fantasztikum mint irodalmi műfaj is egyfajta virágkorát éli ekkoriban – e vonatkozásban elég csupán Jules Verne műveinek popularitására, európai ismertségére és hatására utalni (vö. INNERHOFER 1996, 77–84). A tudomány és technika haladása és az emberi életminőségre gyakorolt hatásuk ugyanakkor már igen korán kételyeket is ébreszt, és felveti az ember kiszolgáltatottságát, elgépiesedésének veszélyét, a számára átláthatatlan erőknek való kiszolgáltatottságát. Az ellentétes ideológiai mozgások jól nyomon követhetők az okkultizmus és a hasonló jelenségek 19. század végétől megfigyelhető népszerűségében, melynek során, amint azt Wunsch, valamint Titzmann is kimutatja (TITZMANN 2002, 183skk), az okkultizmus (habár nem válik domináns diskurzussá) a tudományos diskurzus valamiféle versenytársaként lép fel, s elképzelései – éppen a fantasztikum elemeinek jelenléte révén – felbukkannak a korabeli irodalom jelentős részében is.⁵ Jól látható a fantasztikum strukturális és történeti heterogenitása egyes új változatokban, így például a „fantasy” mint a fantasztikum sajátos válfaja megjelenésében, illetve alakváltozataiban, időbeli változékonyságában is.⁶

A fantasztikum Todorov utáni⁷ elméleti és történeti vizsgálatában fontos mozzanatnak, szemléleti megújításnak is tekinthető az ún. „neofantasztikum” jelenségének felvetése, amely ugyan főként a latin-amerikai irodalmak egyes képviselőinek (Borges, Cortázar, García Márquez) művei alapján körvonalazódik (BARBETTA 2006), de a fogalom több elemző nézete szerint már Kafka különös elbeszélői világának magyarázatául is szolgálhat. A „neofantasztikum” jelenségének vizsgálata Jaime Alazraki 1983-ban Cortázarról írott könyvében (ALAZRAKI 1983) bukkan fel. Alazraki azt állapítja meg, hogy Cortázar elbeszélései esetében „[v]alami másról van itt szó: új típusú irodalom ez, mely még nem talált magának műfajt” (ALAZRAKI 2019, 211), de tulajdonképpen Kafkáig vezet vissza a neofantasztikum létrejöttét. Ezek a szövegek „[n]eofantasztikusok, 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” (ALAZRAKI 2019, 214). A „látásmód” tekintetében „[a] neofantasztikum [...] úgy fogja fel a valós világot, mint egy álarcot, mint egy álöltözetet, ami egy másik valóságot takar. Ez a másik valóság a neofantasztikus elbeszélés valódi címzettje” (ALAZRAKI 2019, 215). A neofantasztikus szövegek szándékuk szem-

⁵ A korai modernség német és osztrák fantasztikus irodalmáról ad leltárszerű áttekintést Clemens Ruthner, kiemelve a korabeli ezoterikus diskurzusokkal való kapcsolatait (RUTHNER 1995).

⁶ A fantasy mint a fantasztikum sajátos változatának egyes problémáiról vö. MÜLLER 2020.

⁷ A fantasztikum „Todorov utáni” elméletének tárgyalásához vö. RUTHNER–REBER–MAY 2006.

pontjából abban különböznek a fantasztikus szövegektől, hogy „a fantasztikus elbeszélés arra való törekvése, hogy félelmet keltsen az olvasóban, olyan rettegést, amely megingatja logikusnak hitt feltevéseit, nem jelenik meg a neofantasztikum esetében” (ALAZRAKI 2019, 215), viszont ezek a szövegek metaforikus értelmet nyernek, s így „a metafora [...] segítségével érzékeltethetjük egy másik, a hétköznapi nyelv számára megnevezhetetlen valóság létezését” (ALAZRAKI 2019, 216). A neofantasztikum „modus operandi”-ja pedig abban áll, hogy „[a] neofantasztikus elbeszélés kertelés nélkül, már az első mondatoknál bevezeti az olvasót a fantasztikus közegbe, nincs semmi fokozatosság, se kellékek, se *pathos*” (ALAZRAKI 2019, 217). Alazraki történetileg pontosan onnan eredezteti a neofantasztikumot, ahol Todorov a fantasztikus irodalom végét feltételezi, így egyúttal megoldást talál a történeti folytonosságra. Ezáltal értelmezése szerint a fantasztikum nem vész el, csak átalakul: „a fantasztikus elbeszélés [...] a romantikával egyidejű műfaj [...]; a neofantasztikus elbeszélésnek viszont többek között az első világháború következményei, az avantgárd mozgalmak, Freud pszichoanalízise, a szürrealizmus és az egzisztencializmus szolgálnak alapul” (ALAZRAKI 2019, 218).

Martínez szintén Kafkára tekint vissza a modern fantasztikus irodalom tárgyalása során, amikor részben Wunsch kategóriáira támaszkodva s némileg azokat pontosítva határozza meg a neofantasztikum fogalmát: míg a fantasztikus irodalom műveiben heterogén, azaz a valósággal összeegyeztethető és össze nem egyeztethető (fiktív) világok tételeződnek, és ezek a világok instabilak (azaz a Todorov-féle bizonytalanság és kétely uralja őket), a neofantasztikus szövegekben szintén heterogén világok jelennek meg, ugyanakkor viszont ezek a világok stabilak, vagyis a valósággal összeegyeztethető és a valósággal össze nem egyeztethető világ egymást kizáró jellege nem okoz bennük episztemológiai vagy ontológiai problémát, „szakadást” (MARTÍNEZ 2002, 124skk),⁸ hanem mintegy természetesnek tűnik az elbeszél világ figurái számára, amint azt értelmezése szerint Kafka *Az átváltozás* című elbeszélése példázza.⁹ A Kafka utáni modern/posztmodern neofantasztikum jellemző jegye ezenkívül az lesz, hogy a tematikus síkról a nyelvviségre helyeződik át a hangsúly, mivel ezek a szövegek „másfajta valóságfelfogásból indulnak ki. Bár a neofantasztikum korai szakaszában a biztos valóság felbomlása tematikusan még jelen van, később, nagyjából az 1970-es évektől, a

⁸ Kafka elbeszélését Martínez – Scheffellel közösen – már korábban is a heterogén, ugyanakkor stabil elbeszél világ példajaként elemzi, de még nem sorolja a „neofantasztikum” kategóriájába (MARTÍNEZ–SCHEFFEL 1999, 127sk).

⁹ A karkai fantasztikum sajátosságairól folytatott vitákat foglalja össze röviden, elsősorban *Az átváltozásra* koncentrálna GLINSKI 2004, 7–14. Kafka fantasztikus elbeszélőként való értelmezhetőségéről vö. NIX 2005.

szövegek mediális aspektusa – azaz nyelviségük és (inter)textualitásuk – kerül előtérbe” (BARBETTA 2006, 220).¹⁰

Egyúttal részben a neofantasztkikum kategóriájához hasonló jelenségeket jelöl a „mágikus realizmus” kifejezés, különösen a neofantasztkikumhoz sorolt (főként spanyol amerikai) szerzők műveire jellemző tulajdonságok meghatározása esetében. A „mágikus realizmus” megjelölés tulajdonképpen nem új, sőt eleinte az 1920-as években jelent meg a képzőművészetre és festészetre alkalmazva (vö. SCHEFFEL 2020, 3sk), majd irodalmi jelenségekre is átvitték (vö. SCHEFFEL 1990). A fogalom meghatározása – éppen a két egymást látszólag kizáró jelenség (mágikus és realista) oximoron jellegű összekapcsolása révén – némileg ellentmondásos (vö. LEINE 2018, 37skk., valamint HIRSCH 2014), Scheffel viszont éppen ennek tudja be az elnevezés sikerét, „nem utolsósorban azért, mert a »csodás« és a »valós« összekapcsolása itt sajátos módon nem intellektuális gondolatmenetek és programok eredményeként [...], hanem »természetesként« és »autentikusként« jelenik meg – vagy legalábbis annak állítják be” (SCHEFFEL 2020, 5). Uwe Durst úgy látja, hogy míg a csodás elem a (nála polgárinak nevezett) realista irodalomban alárendelt és véletlenszerű szerepet játszik, a mágikus realizmusban uralkodó szerkezeti elem lesz, mégsem jelent valamifajta alapvetően újat (DURST 2012, 73). Scheffel elemzi a mágikus realizmus lényegi szerkezeti jegyeit is, eszerint az elbeszél világ homogén, realista, amennyiben a mindennapi tapasztalati valósággal áll kapcsolatban, valamint stabil is, bár valamifajta „titok” ágyazódik bele – éppen ez a jegy különbözteti meg Scheffel szerint a „klasszikus” realizmustól (SCHEFFEL 1990, 111). Az ebben a keretben tárgyalt kategóriák részben a Martínez-féle felfogásban meghatározott neofantasztkikum jegyeivel is összevethetők, a „mágikus realizmus” fogalmának ellentmondásos (és mediálisan, valamint történetileg is többirányú) felfogása, értelmezése miatt azonban egyértelműbb és a következő szövegelemzések kontextusában is célszerűbb a „neofantasztkikum” elnevezés használata, így a fantasztkikum–neofantasztkikum analitikus összevetése egységesebb keretben történhet.

(Neo)fantasztkikus találkozások

A századforduló és a klasszikus modernség irodalmában sokrétű változások figyelhetők meg: a különböző kulturális diskurzusokban olyan individuum-konceptió kristályosodik ki, amely az embert „a benne rejlő lehetőségek összességéként gon-

¹⁰A posztmodern fantasztkikumról lásd még BARBETTA 2002. A neofantasztkikus szövegek „irodalmiasságát”, szövegszerűségét Alazraki is hangsúlyozza Cortázarra, Borgesre vonatkoztatva: „a neofantasztkikus elbeszélés közvetett, metaforikus vagy figuratív jelentésekhez folyamodik” (ALAZRAKI 2019, 217).

olja el, melyek az adott időpontban csak részben valósulnak meg” (TITZMANN 1989, 36). Ez a felfogás messzemenően befolyásolja az irodalmi művek jellemzőit, és gyakorta az elbeszélés metamorfózisainak magyarázatául is szolgál. A változások jórészt a narratív szöveg különböző síkjainak és elemeinek a problematizálásában jelentkeznek: az individuum külső és belső heterogenitása, önmagára vonatkoztatottsága és viszonyrendszereinek átláthatatlansága az elbeszélte történet, a figura és a történetmondás reflexiójához, és részben ellehetetlenülésének posztulálásához vezet. A korszak sok művében felbukkan az elbeszélhetőség kérdése, többek között Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzéseiben*, ahol a „látni tanulok” visszatérő szövege próbálja összerendezni a látásélményeket, emlékképeket és olvasmánytöredékeket (RILKE 2002, 265), vagy Robert Musil esszéisztikus nagyregényében, *A tulajdonságok nélküli emberben*, ahol Ulrich töprengéseiből kiviláglik, hogy a világ bonyolult hálónak vált összefüggésrendszere nem teszi lehetővé az „egyszerű”, a kauzalitáson és a kronologikus rendezésen nyugvó elbeszélést (MUSIL 1977, 910).

Az elbeszélés magátólértetődősége, a kauzálisan meghatározott történet lehetősége a korszak elbeszélésirodalmának jelentős részében problematizálódik, és az elbeszélést (ahogyan az irodalmat általában) a „nem-tulajdonképpen nyelvhasználat”, egy ún. „nem-mimetikus autonómia” (TITZMANN 1989, 51)¹¹ kezdi meghatározni: ez többek között igen erőteljes metaforizálódást (is) jelenthet, amennyiben az elbeszélte történet a nyelvben rejlő lehetőségek tudatos kiaknázásával, a nyelvjáték szabadsága által metaforikus elbeszéléssé, illetve „elbeszélte metaforává” alakul, ezáltal felmutatva a nyelv Nietzsche feltételezte kikerülhetetlen metaforikusságát, egyúttal pedig az irodalmi alkotásban túl is lépve rajta (bár maga Nietzsche is meghagyja ezt a lehetőséget a művészet számára, csupán a metaforikusság megismerésbeli akadályát tételezi abszolútnak).¹²

A nyelv problematikája, a számvetés a nyelvhasználat metaforikusságával és ennek megszüntethetetlenége a korai modernség néhány szerzőjénél a nyelv figuratív kapacitásainak, identitásképző funkcióinak játékos megformálásához vagy a kommunikáció csapdáinak, akcidentalitásának felmutatásához vezetett.¹³ A nyelvviség hangsúlyozása az elbeszélés kríziséből kivezető eljárásaként működhet, az ilyen művek „nem történetelvéek, hanem a szövegszerű jelleget hangsúlyozzák” (ТНОМКА 2001, 12). Az elbeszélés lehetetlenségének problematikájából azonban lehetséges a fantasztiikum felé vezető megoldás is: Marianne Wunsch egyrészt

¹¹ A Titzmann által diagnosztizált jelenségek nagy részét más kutatók is megállapítják, bár terminológiájukban gyakorta eltérnek egymástól (e kérdésekre itt nem térek ki).

¹² Vö. Nietzschének *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című esszéjét. Nietzsche metafora-felfogásáról, különösen annak filozófiai és irodalmi utalásairól vö. BERNÁTH 2004.

¹³ E jelenségekre sokféle példa található Joseph Roth, Arthur Schnitzler, Leo Perutz, Cholnoky Viktor és mások műveiben, vö. ezzel kapcsolatban OROSZ 2019.

megállapítja, hogy „a szubjektum önmagára vonatkoztatott problémái [...] a korszak nem fantasztikus irodalmában [...] szükségképpen megközelítőleg csak a nem tulajdonképpeni, tropikus beszédben jelenhetnek meg [...]”, vagyis felbontják az elbeszélte történetet, másrészt viszont azt feltételezi, hogy a fantasztikus irodalomban az elbeszélte történet megmarad, miáltal a fantasztikus „helyettesíteni” képes a metaforikust, vagyis „a korszak fantasztikus irodalma az »histoire« szintjén valósul meg [...]: ami a korszak nem fantasztikus irodalmában csupán nem tulajdonképpeni beszéd, s ezzel nem valóság, azt a fantasztikus szaván fogja, és valóságként jeleníti meg” (WÜNSCH 1989, 169).¹⁴ Eszerint a fantasztikus irodalom az ily módon tételezett fiktív valóságának alapjaként visszahozza a „történetet”, s megkerüli lehetetlenségének dilemmáját.

A probléma azonban összetettebb, mert a modernségben a fantasztikus és a metaforikus kapcsolata sokrétűbb annál, mint amit Wunsch feltételez, azaz bizonyos esetekben az „is-is” jellemzi viszonyukat. Ennélfogva lehetséges, hogy a fantasztikus elbeszélte történet metaforikus elemekkel kapcsolódik össze, s a fantasztikus történet egyfajta elbeszélte metaforát jelent. A következőkben erre a metaforikus fantasztikumra hozok néhány példát, amelyek egyúttal a századforduló átalakuló fantasztikumát és a neofantasztikumba való átmenetét, illetve a fantasztikummal való játék lehetőségét mutatják fel egy sajátos átalakulás ismétlődő motívuma és intertextuális kapcsolódásai révén.

Fantasztikus metafora Cholnoky Viktornál

A századforduló körüli magyar irodalomban Cholnoky Viktornál is felfedezhetőek kapcsolatok a metaforikus és a fantasztikus között. Cholnoky novelláiban részben megmarad ugyan az anekdota, de elbeszélés módjának jellegzetes jegyei egyúttal az elbeszélhetőség problematikusságát jelzik: a fiktív szereplő(k) identitása gyakorta bizonytalan vagy többszörös, ami az egyén kulturális és nyelvi beágyazottságának sokrétűségében is tematizálódik, szimbolikusan megnyilvánul a névadásban, a „saját” és az „idegen” viszonylagosságában. Cholnoky Viktor történetmondására jellemző az elbeszélői funkció megosztása több elbeszélő között, és az ebből fakadó bizonytalanságot, elbizonytalanítást fokozza a megbízhatatlan elbeszélői pozíció megjelenése, mert az megsokszorozza az elbeszélte történet bizonytalan mozzanatait.¹⁵ Az elbeszélés önreflexív, a szövegek metaleptikus, ironikus utalások, groteszkbe hajló képek, intertextuális minták által lesznek modern szövegekké, „amelyekből csaknem teljesen kikopott minden, ami történet, s a vi-

¹⁴ Pontosításképpen megjegyzendő, hogy a „valóság” mindig fiktív, elbeszélte valóságot jelent.

¹⁵ A Cholnoky-novellák egy csoportjára vonatkoztatva részletes elemzés található az írásmód narratív jegyeiről in Orosz 2006.

lágot, mint egy látomást, nem tartja össze bennük más, csak a lélekre emlékeztető meleg szavak” (GÉCZI 1999, 218).¹⁶

A metaforikus nyelvhasználat révén Cholnoky Viktor számos elbeszélésében az elbeszél (fiktív) világ egyik eseménye valamifajta nyelvjátékban oldódik fel. Habár Cholnoky az anekdotikus elbeszélést is reprezentálja, hiszen legtöbb szövege – gyakran csattanóra kiélezve és egyúttal esetleg a fantasztikumba hajlítva – egy „történetet” mesél el, a nyelvi játék az önreflexív, a történetet dekonstruáló mozzanatokkal megszünteti az anekdotikusságot, amikor egy metaforikus kifejezés elbeszél történeté válik. Igen részletes és több lépcsőben végbemenő történetbe fordítás figyelhető meg a *Polixéna kisasszony pöre* című elbeszélésben, ahol a „[mintha] villám csapott [volna] bele” képes kifejezés válik megélt és részletesen bemutatott (fiktív) realitássá. A pereskedő vénkisasszony a történetet elmondó én-elbeszélő szereplő szerint „makacs, folyton pörlekedő valaki, rosszindulatú és pertinax, aki az egész vidékkel [...] hajban állt mindig”, és „csapása volt az egész vidéknek” (CHOLNOKY 1999, 36). Majd ez a „csapás” mint motívum továbbhúzódik a történeten, megjelenése párhuzamos a vihar és a mennydörgés közeledésével: „A kezében retikül volt acélpillangókból fonva, és minden mozdulatára megcsörrent. Kívül ezalatt erősödött a vihar, az ég zengése mind hallhatóbbá vált” (CHOLNOKY 1999, 38). Ezt követően erősödik a figura és a természeti jelenség közötti párhuzam: „Meg voltam lepve, [...] de Polixéna kisasszony széles, szenvedélyes mozdulattal csapott bele a kezével a levegőbe. Ugyanabban a pillanatban künt nagyot, vakítóst villámlott” (CHOLNOKY 1999, 38).

Az így a viharral fokozatosan összekapcsolódó figura végül maga lesz a megszemélyesült vihar, aki a mintegy önmaga kiváltotta villámcsapásban ég el (legalábbis az én-elbeszélő szereplő szubjektív érzékelése szerint), szinte a harag, illetve a haragvó ég képévé válva:

Akkor aztán az a csillogó szemű, vonagló ajkú és cikázó ráncú vénkisasszony kitört a teljes dühével. Künn csattogott az ég, egyik villámot a másik után szórta, [...] és tajtékzott Polixéna szája is, amikor rám kiáltott, nagyot ütve öklével a gazdám íróasztalára:

„Hát ha nem engedtek, akkor üssön belétek a mennydörgős mennykő!”

Abban a pillanatban megsiketültem valami nem földi csattanás zajától. [...] minden lobot vetett [...]. A beözönlő lángtengerben Polixéna kisasszonyt láttam elégni. Láttam, hogyan kap lángra a lüszterruhája, láttam, hogy a teste is meggyullad, és ezer apró és ragyogó sziporkával égve, örvénylő szikraoszlop gyanánt emelkedik az égnek. És a kezdő ájulás delíriumában azt is láttam, hogy minden egyes kis szikraszeme rüt, sok lábú bogárrá változik át, s hogy ez az irtózatossá bogárraj a vihar tombolása közben sercegve, éhesen, jókedvűen kanyarog ki azon az ablakon, amelyet a mennykő [...] nyitott ki neki...” (CHOLNOKY 1999, 39sk.).

¹⁶ Vö. még SÁNTA 1993.

A történetté vált metafora fantasztikus eseményt idéz fel, egy emberi lény átváltozását mondja el és mutatja meg, amely éppen azáltal marad meg a fantasztikus ambivalencia tartományában, hogy az elbeszélői funkció révén többszörösen elbizonytalanodik: az elbeszélésben antropomorfizálódó rettenetes vihar és Polixéna metamorfózisának képe ugyanis egy kerettörténetbe ágyazódik, mely a vihar-motívummal előrevetíti a beágyazott történetet. E kerettörténetben az elsődleges elbeszélő ad hírt arról, hogyan hallotta, mégpedig „valami nagyon édes elálmosodás” (CHOLNOKY 1999, 33) sajátosan bizonytalan tudatállapotában a különös történetet, majd a beágyazott történet elbeszélője szintén „megbízhatatlan” elbeszélővé válik azáltal, hogy a különleges szituáció és a természeti jelenségek együttese megfosztja érzékelésétől: „[...] nem egyszerre, hanem lassankint, szukcesszíve, sorrendben vesztettem el az érzéseimet, úgy merültem bele abba az éjszakába, aminek ájulás a neve” (CHOLNOKY 1999, 40).

A két elbeszélő történetmondása kettős perspektívát hoz játékba: ezek önmagukban, külön-külön is szubjektívtak, s így megbízhatatlanok, együttesük pedig többszörösen eltávolítja és elbizonytalanítja az elbeszélteket. Az elbeszélte/elbeszélendő történet elveszíti funkcióját, elidegenedik és elválik fikatív realitásától, a nyelv játékos és metaforikus használata válik dominánssá, „az értelemtulajdonítás a metaforára támaszkodik” (ТНОМКА 2001, 22), ugyanakkor a fantasztikumra jellemző ambivalenciával kapcsolódik össze. A metafora egyúttal szimbolikussá-mitikussá tágul, amennyiben a figura maga válik a harag jelképévé, erinnüszként, fúriaként magába olvasztva a nyelvi kép megjelenítette jelenséget. Az intertextuális, mitikus értelmezés lehetőségét fenntartva a szöveg a nyelvjátékos elem révén egyúttal részlegesen el is idegeníti azt, hiszen a 'Polixéna' név a 'filoxéra', „ami elpusztította a Balaton vidékét” (CHOLNOKY 1999, 41) rímelő párjaként a kerettörténet magyarázatában ismét konkrét, tárgyiasult dimenzióba, a szőlőt elpusztító filoxéra-rovar és -betegség realitásába helyezi vissza a metaforikus és mitikus távlatokat.

Fantasztikus átváltozás Leo Perutz elbeszélésében

Hasonló eljárás és hasonló motívum figyelhető meg Leo Perutz *Das Gasthaus zur Kartätsche* [A Kartácsához címzett fogadó] című elbeszélésében is. A prágai születésű Perutz – akárcsak Kafka – a prágai német irodalom képviselőjének is tekinthető, de felnőtt élete, irodalmi sikereinek időszaka Bécshez köti.¹⁷ Műveire (regényeire és elbeszéléseire) sajátos, önreflexív, metaleptikus elbeszélő diskurzus jellemző,¹⁸ amelyekben – bizonyos fenntartásokkal – fantasztikus vonások is meg-

¹⁷ Perutz irodalomtörténeti besorolásához vö. HILLEBRANDT 2011. Perutz életéről, életművéről összefoglalóan vö. MÜLLER 2007.

¹⁸ Perutz narrációs sajátosságairól vö. KINDT-MEISTER 2007.

figyelhetők, bár Perutz nem sorolható egyértelműen a korai modernség fantasztikus irodalmához, mert éppen narratív sajátosságai miatt túl is mutat rajta.¹⁹

Az 1920-ban megjelent *Das Gasthaus zur Kartätsche* című elbeszélés Chwastek őrmester történetét meséli el, akinek az életében sajátos „átváltozások” történtek, amint azt az emlékező én-elbeszélő Frieseck emlékek, szereplők megnyilatkozásai és közvetett jelek alapján rekonstruálni igyekeznek.²⁰ A történetmondás jelképes-metaforikus, fantasztikus elemekkel tűzdelt mozzanatai átváltozásokból álló félelmetes-rejtélyes hálóná szövednek. A történetet bevezető, szinte emberien különös utat bejáró golyó képe az önállósuló – s a proleptikusan megemlített első világháborúban az embert fenyegető – tárgyakat vetíti elő, amelyek egy érthetetlen, inhumánus, gépiessé váló világ elmosódó körvonalait jelenítik meg. Más irányba mutató átváltozások is megjelennek: az a jelenet, amelyben az én-elbeszélő a lassan rátörő betegség kiváltotta lázas állapotban a rovarokká átváltozó utászokat vizionálja, groteszk, ijesztő képet hív elő. Az elbeszélés kontextusában az átváltozást kiváltó, elmozduló perspektívát az egyre részegebb és lázas én-elbeszélő módosult tudatállapota határozza meg:

A láz és a hidegrázás egyre erősödött, minél tovább ittam. [...] De nem álltam le, nem akartam hazamenni. A sok tömény ital is a fejembe szállt. Nagyon fáradt lettem, nyomorultul éreztem magam (PERUTZ 1995, 138).²¹

A félig részeg, félig beteg én-elbeszélő érzékelése megváltozik, és úgy látja, hogy az emberalakok állati formába változnak át:

A dohányfüstön, a fogadó sör- és borpáráján át nagy, otromba szörnyeket láttam, akik lassan és nehézkesen kúsztak elő a sarkokból. Hatalmas, undorító rovaroknak látszottak, kis fekete fejükkel és aszott, hosszú lábaikkal kuszán mozogtak. Szigorú zöld szemükkel ránk meredtek, és egyre közelebb kúsztak, egyenesen felém és az őrmester felé. Undorodva és rémülten felkiáltottam, és megragadtam az őrmester karját (PERUTZ 1995, 138sk).

Az én-elbeszélő látomását mintha Chwastek őrmester is érzékelné, aki a látottakat jelképesen, metaforikusan értelmezi: „Ezek az emlékeim. [...] Csak rám tartoznak. Ezek az elmúlt napjaim” (PERUTZ 1995, 139). A látottak bizonytalan értelmezése (az én-elbeszélő és az olvasó számára egyaránt) fennmarad, mert az

¹⁹ Lüth e vonatkozásban Perutz „ambivalensen fantasztikus elbeszélőművészetéről” (LÜTH 1990, 49), illetve „fantasztikus-történelmi regényeiről” beszél (uo. 40).

²⁰ Az elbeszélés részletes narratológiai elemzéséhez vö. OROSZ 2007.

²¹ Perutz elbeszélése nem jelent meg magyarul, így a szövegrészleteket saját fordításomban közlöm (O. M.).

egész folyamatot az érzékelő és mesélő én-elbeszélő ambivalens tudatállapota határozza meg.²² Az elbeszélés ezáltal az autonóm szubjektum veszélyeztetettségét is tematizálja, akinek a számára a külvilág a látszólag tiszta kontúrjai mögött hirtelen elmosódik és átláthatatlanná válik, ugyanakkor azonban az ember integritását saját benső világa is veszélyezteti, amelyet látomásos félelmei kivételéseként él meg.

Perutz, amint azt Martínez megállapítja, a fantasztikum hagyományos változatát képviseli, amely heterogén és instabil elbeszélte világokat hoz létre (MARTÍNEZ 2002, 125), egyúttal viszont el is tér a korabeli fantasztikus szerzők (így Alfred Kubin vagy Gustav Meyrink) okkultista fantasztikum-értelmezésétől, mert Perutz a fantasztikus elemeket mindig ironizálja, játékosan használja az elbeszélést magát tematizáló módon (MARTÍNEZ 2002, 125), ezáltal különféle narratív technikai eljárásokkal éri el a fantasztikum alapjául szolgáló ambivalens hatást.²³ Az ambivalens érzékelés és a fenntartott bizonytalanság következtében viszont a Perutz-szöveg fantasztikus jelenete alapján véve megőrzi a „klasszikus” fantasztikum jegyeit, egyúttal a metaforikus értelmezés irányába is eltolva azokat.

Fantasztikus átváltozás – a fantasztikum átváltozása Kafkánál

A Perutz-szöveg átváltozás-jelenete egy másik átváltozásra emlékeztet, amely egyúttal a fantasztikum másfajta minőségébe vezet át. Franz Kafka *Az átváltozás* című elbeszélése szintén a „féreggé” átalakulás motívumát bontja ki, de Kafkánál ez sokkal részletesebben ábrázolódik, és alapvető struktúraképző elemként funkcionál. Perutz szövege csak áttételesen és mintegy véletlenül utal(hat) intertextuálisan Kafkára: bár Kafka elbeszélése 1915-ben jelent meg,²⁴ a *Gasthaus zur Kartätsche* pedig 1920-ban, Perutz azonban *Der Feldwebel Schramek* [Schramek őrmester] címen már 1907-ben, tehát jóval Kafka szövegének megjelenése előtt

²² A jelenet egyúttal E. T. A. Hoffmann: *Az idegen gyermek* című művére is utal, ahol Tintamester figurája megy át hasonló átváltozáson, illetve érzékelhető folyton át-átváltozó rovarként. A szövegben még több Hoffmann-utalás is van, Perutz saját bevallása szerint is igen fontos mintának tekintette Hoffmann önreflexív elbeszélésmódját. A *Gasthaus-elbeszélés* további intertextuális elemeiről vö. OROSZ 2007.

²³ Ezt a jellegzetességet emeli ki Jacquelin is, vö. JACQUELIN 2002, 35. Hasonló megállapításra jut Pollet is, aki szerint „az elbeszélés [itt a *Bolibár márk* című Perutz regényről van szó] fantasztikum jellegét máshol kell keresnünk, vagyis abban, ahogyan elbeszélődik” (POLLET 1991, 166).

²⁴ *Az átváltozást* Kafka már 1912-ben megírta, a publikáció viszont egészen 1915-ig elhúzódott, amikor is az elbeszélés 1915 októberében a *Die weißen Blätter* című folyóiratban, majd 1915 végén a Kurt Wolff kiadó sorozatában könyv alakban is megjelent (vö. POPPE 2010, 165).

publikálta saját elbeszélése első változatát, amelyben ez a jelenet (valamivel rövidebben, és E. T. A. Hoffmannra utalással) szintén szerepel.²⁵

Kafka elbeszélése meglehetősen szokatlanul indul, mert már első mondatában a szereplő megváltozott állapotával, az átváltozással kezdődik, és az egész heterogén (azaz a valóságával összeegyeztethető és összeegyeztethetetlen premisszákra épülő) elbeszélte világot erre a kezdeti eseményre alapozza:

Amikor egy reggel Gregor Samsa nyugtalan álmából felébredt, szörnyű féreggé változva találta magát ágyában. Páncélszerűen kemény hátán feküdt, és ha kissé fölémelte a fejét, meglátta domború, barna, ív alakú, kemény szelvényekkel ízelt hasát, amelyen alig maradt már meg végleg lecsúszni készülő paplana. Számtalan, testének egyéb méreteihez képest siralmasan vékony lába tehetetlenül kapálódzott szeme előtt (KAFKA 2004, 17).

A „fantasztikus tényállás” (MARTÍNEZ–SCHEFFEL 1999, 127), azaz az átváltozás kivételével az elbeszélte világ nem változik, Gregor Samsát szokott polgári világa veszi körül, s kizárható megváltozott tudatállapota is, hiszen – amint a bevezető mondat kiemeli – éppen „nyugtalan álmából”, azaz az esetlegesen fantasztikus, ambivalens érzékelést lehetővé tevő helyzetből tért vissza éber állapotba: „»Mi történt velem?« – gondolta. Nem álmodott. Szobája, e szabályos, csak kissé szűk emberi szoba, békésen terült el a jól ismert négy fal között” (KAFKA 2004, 17).²⁶ A figura itt – a „klasszikus” fantasztikumtól eltérően – „alig lepődik meg az ellentmondásostól és megmagyarázhatatlantól”, mert itt „árnyalatokban gazdagabb valóságfelfogással szembesül” (BARBETTA 2006, 218). Az érzékelt világ valóságossága ugyanakkor – az elbeszélő kijelentéseként – a szereplő nézőpontját is játékba hozza, aki maga sem kételkedik saját átalakulásában, s azt mintegy közvetetten igazolja (GLINSKI 2004, 378).²⁷

Az átváltozás ugyan eltolja a dimenziókat, megnehezíti az érzékelést és a mozgást,

mivel Gregor olyan roppantul széles volt. A felüléshez karra és kézre lett volna szűksége, helyettük viszont csak a sok lábacska volt, amelyek szakadatlanul összevissza kalimpáltak, és Gregor ráadásul irányítani sem tudta őket (KAFKA 2004, 21).

²⁵ A korábbi változat elemzését lásd MÜLLER 2007, 44skk. A két változat összehasonlításához vö. OROSZ 2007, 1sk.

²⁶ Ezt hangsúlyozza Martínez és Scheffel is: „Azt, hogy az átváltozás nem Gregor képzelgése, az elbeszélő kijelentése, azaz »Nem álmodott«, fejezi ki” (MARTÍNEZ–SCHEFFEL 1999, 97).

²⁷ Az elbeszélő és a figura nézőpontja közötti kettősséget említi Thiher is, amikor azt mérlegeli, hogy bár az álom lehetősége is felmerülhet, de az elbeszélő kijelentése ezt cáfolja, valamint a szereplőnek, Gregornak a narrátor által felidézett gondolata is ezt erősíti meg, amennyiben az olvasó megbízhatónak tartja az elbeszélőt (vö. THIHER 2018, 109). A narrátor megbízhatóságának kérdése fontos szempont, de ezt a jelen kontextusban nem tárgyalom részletesebben.

A féreggé változott szereplő, valamint a többi figura, azaz a családtagjai azonban alapvetően magától értetődően fogadják a „hallatlan” eseményt, amely bár akadályozza mindennapi életüket, Gregornál pedig fokozatosan lehetetlenné is teszi azt, de nem hívja elő a borzalom vagy a félelem fantasztikus szövegekben általánosan jelen lévő ambivalens érzését, vagyis, amint azt Martínez megállapítja, a hagyományos fantasztikummal ellentétben itt egy heterogén, de stabil elbeszél világ jön létre (MARTÍNEZ 2002, 125). Nix úgy véli, hogy a heterogén elbeszél világ szegmensei valamiképpen összeolvadnak, furcsa (elbeszél) realitást hozva létre; mindez pedig paradox hatást vált ki, s egyúttal sajátos metaforikus eljárás is kidomborodik (NIX 2005, 110sk). Itt éppen a féreggé vált emberi lény létének értelmetlensége, s Kafkánál általában a világ groteszkbe hajló abszurditása értelmezhető a neofantasztikus eljárásból eredő metaforaként. Kafkával így a fantasztikum új formája születik meg, amely olyan későbbi szerzőknél, mint többek között Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, éppen a karkai „örökség” nyomán válik a modern alkotás lehetséges változatává.

Megfordított átváltozás – neo-fantasztikus megerősítés

A karkai modell alkalmazhatóságát és továbbvihetőségét mutatja meg *Az átváltozás* intertextuális továbbírása a katalán író, Quim Monzó *Gregor* című rövid történetében.²⁸ Monzó a kortárs katalán irodalom sokoldalú alakja, aki más elbeszéléseiben is játékosan alkalmazza az intertextuális vonatkoztatások lehetőségeit. Ez látható a homéroszi eposz egy epizódját átíró *Trója kapujában* címűben, a Tell Vilmos-történet fordul át groteszk-ironikus módon *A helvétek szabadsága*, a Robin Hood-történet pedig az *Igazságra éhezve és szomjazva* című elbeszélésben.²⁹ Monzó tudatosan alkalmazza ezt az eszközt, mert „ez az ironikus eljárás elidegenítő hatást kelt, [...] és megkérdőjelezi a művészi szerzőség és eredetiség hagyományos, romantikus fogalmát” (LUNATI 1999).

Monzó sokoldalúan tájékozódik írói vonatkozataiban, nagyra becsüli Kafkát, és *A pert*, Kafka egyik legismertebb regényét „a múlt század egyik legmesteribb művének”³⁰ tartja. A *Gregor* is ezt az írói affinitást mutatja fel, amikor a karkai átváltozást fordítja meg, mert itt egy csótány változik emberi figurává:

²⁸ Ezúton szeretnék köszönetet mondani Kürthy Ádámnak, aki felhívta a figyelmet erre a Monzó-szövegre.

²⁹ Az elbeszélések Monzó *Quadalajara* című kötetében jelentek meg magyarul (lásd MONZÓ 2010). Az újraírás Monzó-féle eljárását említi BEILIN 2004, 171sk. Gregori Soldevilla is kiemeli, hogy Monzó „elbeszélő műveinek egy részében különleges eredménnyel alkalmazza a hipertextuális transformációkat és imitációkat” (GREGORI SOLDEVILLA 2010, 69).

³⁰ Monzó kijelentését idézi MARRUGAT 2014, 33.

Amikor egy reggel a csótány kikelt a bábból, arra lett figyelmes, hogy kövér fiatalemberré változott. Feküdt a hátán, amely meglepően puha és meztelen volt, ha egy kicsit felemelte a fejét, látta, hogy a hasa sápadt, és fel van puffadva. A végtagjainak a száma drasztikusan lecsökkent, és az a kevés, ami megmaradt (konkrétan négy, ezt később megszámlolta), fájdalmasan húsos volt, kövér és súlyos, meg se bírta mozdítani őket (MONZÓ 2010, 45).

A folytatásban szinte szó szerint ismétlődik a féreggé változott karkai Gregor rácsodálkozása új állapotára és környezetére: „Mi történt vele? A szoba is borzasztóan összemert, és a penészszagot sem érezte olyan erősen, mint azelőtt” (MONZÓ 2010, 45). A karkai elbeszélés dimenziói ugyanakkor az ellentétükbe fordulnak, az emberi alakra váltással „[m]ilyen aprónak tündek most ezek a tárgyak, amelyeket korábban nem is látott még soha teljes valóságukban” (MONZÓ 2010, 45). A helyváltoztatás kínja is megismétlődik – ellenkező előjellel:

Minden erejét összeszedve megpróbált újra az oldalára fordulni. Ereje volt ugyan, de nem tudta irányítani a testét, a mozdulatai ügyetlenek voltak, és sehogy sem tudta koordinálni őket. Arra gondolt, ha megtanulná használni ezeket a furcsa végtagokat, talán javulna annyit a helyzet, hogy közelebb tudna menni a szeretteihez (MONZÓ 2010, 46sk).

Ugyanúgy, ahogyan Karkánál, ez a testi alakváltozás nem vált ki rettenetet, félelmet, az emberré változott csótány lassan alkalmazkodik új érzékeléséhez, körülményeihez, ahogyan a karkai világban is ez történik. Monzó figurája viszont, bár eleinte még szeretteinek tekinti az anyját, apját, nővérét, és próbál kapcsolatot tartani velük, mert „[f]élt, hogy elveszíti őket” (MONZÓ 2010, 47), az átváltozás következményeként mégis fokozatosan eltávolodik a családjától. Annak megfordítása mindez, ahogyan Karkánál a család távolodik el mindjobban Samsától, aki teherré válik számukra, és végül megszabadulnak tőle, amikor az bogár-létét befejezve eltakarítandó dologgá válik.

Az emberré változott csótány – mintegy a karkai történet ironikus-groteszk átfordításával – itt maga likvidálja korábbi családtagjait, akik emlékeztetik őt korábbi világára:

Fel akarta takarítani, még mielőtt leszidják, ezért a kamrába ment, és ahogy leemelte a felmosórudat a helyéről, meglátott a fal mellett három csótányt, akik egy darabig mozdulatlanul álltak, majd hanyatt-homlok menekülni kezdtek. Meglehetősen undorral típort rájuk a jobb lábával, és egészen addig taposta a hátukat, amíg nem hallotta, hogyan roppan össze a páncéljuk a cipője talpa alatt (MONZÓ 2010, 53).

Következetes megfordító intertextuális vonatkozás jön létre, amely egyúttal megerősíti a neofantasztikus modellt is: Monzó ezáltal játékosan visszautal a neofantasztikum karkai forrásvidékére, amelynek mechanizmusát fenntartva egyúttal saját elbeszélése (és általában a neofantasztikus szövegek) kissé ironikus reflexió-jához is eljut.

Alakváltozások – tovább élő fantasztikum

A négy szöveg jól láthatóan a fantasztikum különböző változatát képviseli: Cholnoky és Perutz a „hagyományos” fantasztikum szerkezetét követi, ugyanakkor viszont annak metaforikus átmenetét jelenti, amelyben az elbeszélte történet túlmutat a fantasztikus történet mivoltán, és saját nyelviségét, retorikusságát is felmutatja. Kafka elbeszélése a neofantasztikum születését dokumentálja, Monzó pedig e neofantasztikus mintát követve fordítja meg a karkai történetet.

Közös mozzanat azonban mind a négy szövegben az intertextuális vonatkozás, amennyiben tágabb értelemben mind a négy szöveg az antik „metamorfózis” mintáját variálja, szövegviláguk emellett más intertextuális mozzanatokot is beépít: Cholnoky elbeszélése a metamorfózist a harag istennőjére történő játékos utalással további antik mintával egészíti ki. Perutz az intertextuális Hoffmann-utalással a klasszikus fantasztikumot hozza játékba: maga is hangsúlyozta ebbéli affinitását, amikor arról beszélt, hogy „E. T. A. Hoffmann világa előtt [...] mindig résnyire nyitotta az ajtót” (vö. COTHAN 1990, 36),³¹ s így olyan szerzővel teremt irodalmi rokonságot, akinek fantasztikus elemekkel átszőtt szövegei szerteágazó intertextuális kapcsolatrendszert, tovább élő mintákat teremtettek (vö. OROSZ 2001, 224skk).³² A Perutz és a Kafka-féle átváltozás véletlen intertextuális összehangzása a kapcsolódáson túlmenően a kétféle fantasztikus szövegépítés közötti alapvető különbséget, s Kafkát mint a klasszikus fantasztikum továbbfejlesztőjét is felmutatja (NIX 2005, 109). A karkai történet látszólag nem követ intertextuális mintát, de címével rögtön az átváltozás, a metamorfózis intertextuális hagyományára utal (vö. ТИИЕР 2018, 108), és „nyilvánvalóan a nyugati irodalom- és szellemtörténet ősi gondolati alakzatát eleveníti fel” (ABRAHAM 2008, 421). Ezt a hagyományt Monzó szövege is követi, egyúttal a Kafka-szövegnek már a címmel jelzett egyértelmű intertextuális továbbírásával is összekapcsolva.

Az emberi és állati szféra közötti átmenet lehetőségének felmutatása, mely a négy szöveg közös jegye, az ember külső és belső erők általi veszélyeztetettségét,

³¹ Perutz Hoffmann-vonatkozásait említi Jacquelin is (JACQUELIN 2002, 22).

³² Bár Kafka nem hivatkozik közvetlenül E. T. A. Hoffmannra, de a Kafka-szakirodalom több vonatkozásban is kimutatja affinitásukat, amint azt Mihály Csilla összefoglalja (vö. MIHÁLY 2020). A karkai elbeszélés mód sajátosságairól vö. MIHÁLY 2015.

kiszolgáltatottságát, az egyén elbizonytalanodott önérzékelését mutatja fel metaforikus felidéző erővel, egyúttal elbeszélő diskurzusukban az elbeszélés szövegszerűségét is reflektálva; míg Cholnoky és Perutz az illetén metamorfózis rémületét is tematizálja, Kafkánál és a rá utaló Monzónál az átváltozás az elbeszélte világtól értetődő jelensége, az embertelenség (elembertelenedés) metaforája lesz.

Bibliográfia

- ABRAHAM, Ulf (2008), *Die Verwandlung*, in Bettina VON JAGOW – Oliver JAHRAUS (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 421–436.
- ALAZRAKI, Jaime (1983), *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos.
- ALAZRAKI, Jaime (2019), Mi az a neofantasztikum? ford. BAGLYOSI Leona, in BÁDER Petra – MENCZEL Gabriella (szerk.), *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol–Amerikában*, Budapest, ELTE BTK Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 205–219.
- BARBETTA, María Cecilia (2002), *Poetik des Neo-Phantastischen. Patrick Süskinds Roman „Das Parfum“*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- BARBETTA, María Cecilia (2006), Wie die phantastische Hand neo-phantastisch wird. Eine Einführung in die Poetik des Neo-Phantastischen, in Clemens RUTHNER – Ursula REBER – Markus MAY (Hg.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen, Francke, 209–225.
- BAUER, Gerhard – STOCKHAMMER, Robert (Hg.) (2000), *Möglichkeitsinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.
- BEILIN, Katarzyna Olga (2004), *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Woodbridge, Tamesis.
- BERNÁTH Árpád (2004), Über Nietzsches Begriff der Metapher in seinem Essay Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in uő, *Sprachliche Kunstwerke als Repräsentationen von möglichen Welten*, Szeged, Grimm, 41–70.
- CAILLOIS, Roger (1965), *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard.
- CERSOWSKY, Peter (1983), *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, München, Wilhelm Fink.
- CHOLNOKY Viktor (1999), Polixéna kisasszony póre, in uő, *Wurmdrucker Tóbiás és egyéb kísértések*, Budapest, Ister, 32–41.
- COTHRAN, Bettina F. (1990), Der „Einbruch der E. T. A. Hoffmannschen Welt“ in den Werken von Leo Perutz, in *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft* 36, 36–47.
- DURST, Uwe (2001), *Theorie der phantastischen Literatur*, Tübingen–Basel, Francke.
- DURST, Uwe (2012), Begrenzte und entgrenzte wunderbare Systeme. Vom Bürgerlichen zum 'Magischen Realismus', in Lars SCHMEINK – Hans-Harald MÜLLER (Hg.), *Frem-*

- de Welten. *Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*, Berlin–Boston, de Gruyter, 57–74.
- GÉCZI János (1999), A két szemű Cholnokyak, in CHOLNOKY Viktor, *Wurmdrucker Tóbiás és egyéb kísértések*, Budapest, Ister, 209–218.
- GLINSKI, Sophie von (2004), *Imaginationsprozesse. Verfahren phantastischen Erzählens in Franz Kafkas Frühwerk*, Berlin – New York, de Gruyter, 7–14.
- GREGORI SOLDEVILLA, Carme (2010), Estratègies discursives iròniques en la narrativa catalana actual: l'autoconsciència textual, *Revista de Filologia Romànica* 27, 59–76.
- HILLEBRANDT, Claudia (2011), *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*, Berlin, Akademie Verlag.
- HIRSCH, Erik (2014), 'Realismo mágico', 'lo real maravilloso' und 'lo neofantástico': Ein undurchdringlicher Urwald lateinamerikanischer Begrifflichkeiten?, *Zeitschrift für Fantastikforschung* 4: 2, 73–97.
- INNERHOFER, Roland (1996), *Deutsche Science Fiction 1870–1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*, Wien–Köln–Weimar, Böhlau.
- JACQUELIN, Evelyne (2002), Théories et lectures du fantastique d'un bord à l'autre du Rhin: L'exemple de Leo Perutz, in Bernard BANOUN – Delphine BECHTEL (éd.), *Merveilleux et fantastique dans les littératures centre-européennes*, Paris, Centre Interdisciplinaire de Recherches Centre-Européennes – Université de Paris-Sorbonne, 21–38.
- KAFKA, Franz (2004), Az átváltozás, ford. GYÖRFFY Miklós, in UŐ, *Az átváltozás. Válogatott elbeszélések*, Budapest, Európa, 17–74.
- KINDT, Tom – MEISTER, Jan-Christoph (Hg.) (2007), *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*, Tübingen, Niemeyer.
- KINDT, Tom (2011), „Das Unmögliche, das dennoch geschieht“. Zum Begriff der literarischen Phantastik am Beispiel von Werken Thomas Manns, in *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 24, 43–56.
- LEINE, Torsten W. (2018), *Magischer Realismus als Verfahren der späten Moderne: Paradoxien einer Poetik der Mitte*, Berlin–Boston, de Gruyter.
- LUNATI, Montserrat (1999), Quim Monzó i el cànon occidental: una lectura de „Pigmalió“, *Journal of Catalan Studies* 2, <https://www.uoc.edu/jocs/2/articles/lunati/> (2020. 05. 27.)
- LÜTH, Reinhard (1990), Leo Perutz und das Fin-de-Siècle. Zu den literarischen Anfängen des Romanautors Leo Perutz und ihren Wurzeln in der Wiener Literatur um 1900, *Modern Austrian Literature* 23: 1, 35–53.
- MARRUGAT, Jordi (2014), *La narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- MARTÍNEZ, Matías – SCHEFFEL, Michael (1999), *Einführung in die Erzähltheorie*, München, C. H. Beck.
- MARTÍNEZ, Matías (2002), Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz, in Brigitte FORSTER – Hans-Harald MÜLLER (Hg.), *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*, Wien, Sonderzahl, 107–129.
- MIHÁLY, Csilla (2015), *Figuren und Figurenkonstellationen in Kafkas Erzähltheater. Zur Erklärungsfunktion der Wiederholungsstrukturen im mittleren Werk* (= Österreich-Studien Szeged 9), Wien, Praesens Verlag.

- MIHÁLY Csilla (2020), E. T. A. Hoffmann és Franz Kafka: Strukturális rokonság a romantika jegyében? *Filológiai Közöny* 66: 4,87-99.
- MONZÓ, Quim (2010), Gregor, ford. BAKUCZ Dóra, in uő, *Guadalajara*, Budapest, Európa, 45–53.
- MUSIL, Robert (1977), *A tulajdonságok nélküli ember*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Európa, 1. kötet.
- MÜLLER, Hans-Harald (2007), *Leo Perutz. Biographie*, Wien, Zsolnay.
- MÜLLER, Hans-Harald (2020), Literarische Fantastik. Themen und Strategien. Mit einer Interpretationsskizze von David Mitchells Roman *Slade House*, in Tobias LAMBRECHT – Ralph MÜLLER (Hg.), *Mischwesen und Mischwelten. Hybridität und Verfahrenstechnik in der Fantastik*, *Special Issue # 4 of Textpraxis Digital Journal for Philology*, <http://www.textpraxis.net/en/hans-harald-mueller-literarische-fantastik> (2020. 07. 17.)
- NIX, Daniel (2005), *Kafka als phantastischer Erzähler? (Neo-)Phantastische Elemente und Realitätssysteme in den Texten Franz Kafkas*, Wetzlar, Förderkreis Phantastik in Wetzlar.
- OROSZ Magdolna (2001), *Identitát, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann*, Frankfurt/M., Peter Lang.
- OROSZ Magdolna (2006), Utazás kultúrák között. Interkulturális mozzanatok Cholnoky Viktor Trivulzió-novelláiban, in BEDNANICS Gábor – EISEMANN György (szerk.), *Induló modernség – kezdődő avantgárd*, Budapest, Ráció Kiadó, 102–122.
- OROSZ Magdolna (2007), *Identitát, Identitátskonstruktion und Phantastik bei Leo Perutz*, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/MORosz2.pdf> (2020. 05. 10.)
- OROSZ Magdolna (2019), *Nyelv – emlékezet – elbeszélés. A századforduló bécsi és budapesti modernsége az irodalomban*, Budapest, Gondolat Kiadó.
- PERUTZ, Leo (1995), Das Gasthaus zur Kartätsche, in uő, *Herr, erbarme dich meiner*, Wien, Zsolnay, 120–162.
- POLLET, Jean-Jacques (1991), Les fatalités ordinaires de Leo Perutz, in Antoine FAIVRE – uő (éd.), *La littérature fantastique*, Paris, Albin Michel, 157–169.
- POPPE, Sandra (2010), Die Verwandlung, in Manfred ENGEL – Bernd AUEROCHS (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 164–174.
- RILKE, Rainer Maria (2002), Malte Laurids Brigge feljegyzései, ford. GÖRGEY Gábor, in uő, *Malte Laurids Brigge feljegyzései és más szépprózai írások*, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 364–425.
- RUTHNER, Clemens (1995), Jenseits der Moderne. Abriß und Problemgeschichte der deutschsprachigen Phantastik 1890–1930, in Thomas LE BLANC – Bettina TWRSNICK (Hg.), *Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*, Wetzlar, Förderkreis Phantastik, 65–85.
- RUTHNER, Clemens – REBER, Ursula – MAY, Markus (Hg.) (2006), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen, Francke.
- SÁNTA Gábor (1993), Cholnoky Viktor Amanchich-novellái, in GÉCZI János (szerk.), *Cholnoky Viktor, A „Vár Ucca Tizenhét” tematikus füzete*. Veszprém, 91–99.
- SCHEFFEL, Michael (1990), *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffs und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen, Stauffenburg Verlag.
- SCHEFFEL, Michael (2020), Magischer Realismus in Malerei und Literatur. Ein Konzept und seine Geschichte, in *Wirklichkeit als Legende. Malerei zwischen den Kriegen. Ein*

- Symposium zum Magischen Realismus*, 23. November 2018 (előadás-szöveg, online publikálva 2020. január 22.), https://www.museum-folkwang.de/fileadmin/_BE_Gruppe_Folkwang/Bilder/Forschung/Research_Forum_Blog/Wirklichkeit_als_Legende/MF_WirklichkeizAlsLegende_Vortrag-Scheffel_RZ_2020-01-22.pdf (2020. 05. 10.)
- SPIEGEL, Simon (2015), Wovon wir sprechen, wenn wir von Phantastik sprechen, *Zeitschrift für Fantastikforschung* 5.1 (9), 3–25.
- THIHER, Allen (2018), *Understanding Franz Kafka*, Columbia SC, University of South Carolina Press.
- THOMKA Beáta (2001), *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*, Budapest, Kijarat Kiadó.
- TITZMANN, Michael (1989), Das Konzept der 'Person' und ihrer 'Identität' in der deutschen Literatur um 1900, in Manfred PFISTER (Hg.), *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Passau, Wissenschaftsverlag Richard Rothe, 36–52.
- TITZMANN, Michael (2002), Das „Unsichtbare“ und die Phantasie der „Macht“. Verknüpfungen von Okkultismus und Wissenschaft in der Frühen Moderne, in Christine MAILLARD (éd.), *Sciences, sciences occultes et littérature (1890–1935), Recherches Germaniques. Revue annuelle, Hors série No. 1*, 173–202.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (2002), *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó.
- VAX, Louis (1960), *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France.
- VAX, Louis (1992), Thèses sur le fantastique, in Jean-Marie PAUL (éd.), *E. T. A. Hoffmann et le fantastique*, Nancy, Centre de Recherches Germaniques et Scandinaves de l'Université de Nancy, 7–42.
- WÜNSCH, Marianne (1989), Wege der „Person“ und ihrer „Selbstfindung“ in der fantastischen Literatur nach 1900, in Manfred PFISTER (Hg.), *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Passau, Rothe, 168–179.
- WÜNSCH, Marianne (1991), *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne*, München, Fink.
- WÜNSCH, Marianne (2000), Phantastik in der Literatur der frühen Moderne, in York-Gotthart MIX (Hg.), *Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus 1890–1918*, München, Hanser, 175–191.