

Hites Sándor

A történelem és a metafikció az angolszász regényirodalom közelmúltjában

„Who doesn't prefer art that at least overtly
imitates something other than its own processes?”

John Barth: *Life Story*

„It seems necessary only to establish the poles, the here and the there,
the now and the then – after the words of themselves do the journeying.
I had not guessed it was so easy to be an author.“

J.M. Coetzee: *Foe*

I.

Jóllehet, idehaza a történelmi regény kilencvenes évekbeli újramegjelenésekor felvetődött kérdések ma is elevenek, s nem zárult le az e műfajba sorolható művek megjelenése sem,¹ a *historiographic metafiction* angolszász fejleményei azonban már jó ideje irodalomtörténeti jelenséggé alakultak. Jól példázza az érdeklődés módosulását, hogy miután Linda Hutcheon, a terminus egyik népszerűsítője, az 1980-as években több munkát is szentelt a metafikció elbeszélés lehetőségeinek,² az utóbbi évtizedben – követve a teoretikus érdeklődés általános átrendeződését, amelynek jegyében a szűken vett irodalomtudományi kutatásokat a *cultural studies* különböző formái váltották fel – a film, a képzőművészet, az opera, a muzeológia *politikai* feltételeinek vizsgálata felé fordult.³ Az utóbbi évtized angolszász elméleti fejleményeit szemlélve szembevetendő, hogy a posztstrukturalizmus különböző változatainak helyébe az antiformalizmus és a politikai orientáció lépett, noha továbbra is hatott a dekonstrukció kritikai – különös leírni a szót – „öröksége”. A nyelv kérdéséhez hasonló súllyal jelentkezik a kép, a mozgó kép problematikája.⁴ E kérdésirányok számára ugyanakkor nem csorbult a narratíva jelentősége.⁵ A elbeszélés szervező erejébe vetett hit (illetve e hit kritikai vizsgálatának) továbbélése jelzi, a regény szerepe ma sem elhanyagolható. Lyotard diagnózisa szerint beakonyult az egészszelű, „nagy elbeszéléseknek”. Noha az egyetemes humanitás, az „örök béke”, a haladás eszménye ma valóban kevésbé hihető, a narratíva értelmező ereje voltaképpen nem tűnt el, hiszen a kulturális vagy a politikai élet folyamatait ma is jórészt elbeszélések fölötti, elbeszélések közötti harcként szokás megjeleníteni.

Témánkra nézve előrebocsátandó, voltaképpen kétséges dolog *angolszász* metafikcióról beszélni, mert – noha célközönségét tekintve egyre nehezebb elválasztani az angol és az amerikai irodalmat – az e körbe sorolható regények támasztotta ideológiai kérdések jó része éppen az angolszász identitás széthullásának kérdéseit járják körül. A regény különösen alkalmas arra, hogy valamely eredet rögzítése, a folytonosság képzetének kialakítása és fenntartása, a különbségek valamely organikus egészbe gyűjtése révén hozzájáruljon a nemzet narratív eszményének erősítéséhez. Az etnikai sokszínűséggel szembesülő angolszász országokban a nemzeti hovatartozás kérdése ezért erőteljesen kapcsolódik a történelmi elbeszélés problematikájához, amely a műfaj hagyományában az egyén és a közösség számára egyaránt kínált azonosulási mintákat. Az angolszász metafikció az 1970-es és az 1980-as években örvendett a legnagyobb figyelemnek. Megjelenése olyan gondolkodástörténeti átrendeződésekkel járt együtt, melyek során a tárgyyszerűségbe vetett hitet a metaforizálás kényszerének elismerése váltotta föl. Az érzékelést, a tapasztalat megszerezését illetően hangsúlyossá vált e folyamatok nyelvi meghatározottsága. Úgy tűnt, a filozófia, a történelem, a tudomány az irodalomhoz hasonló fiktív képződmények révén fejtik ki hatását. A metafikció irodalom körébe sorolt művek olyan válsághelyzetben születtek, melyet többek között éppen a műfaj egyik képviselőjének, John Barth-nak 1967-es cikke (*The Literature of Exhaustion*) jelzett. Megjelenésekor úgy tűnt, a metafikció irodalom a francia újregénnyel is kapcsolatba hozható, a „regény halálát”, a műforma kimerülését bejelentő diskurzusokhoz csatlakozik. A metafikció tényerése utóbb ugyan jól érzékelhetően megújulást hozott, életképessége vélhetően mégis összefonódik a regény életképességének kérdésével, hiszen a megjelenésük idején provokatívnak érzett poétikai eljárások mára jórészt kimerültek.

A metafikció teoretikusai, képviselői jórészt az elbeszélő hagyománynak azon vonásaival szemben határozták meg önmagukat, amelyek valamely rendezett valóságnak megfelelni képes formák összességét látszottak képviselni. Ilyen kritika alá vont jellemzőknek számított a jófomált cselekmény, az időrend tiszteletben tartása, a mindenható elbeszélő tekintélye, a szereplők jelleme és megnyilatkozásai közti ésszerű kapcsolat meglétébe vetett hit, oksági viszony feltételezése a lét mélyben fekvő törvényei és az élet felszíni jelenségei, részletei között. A valóság ábrázolására törekvő elbeszélés mód a „rossz lelkiismeret művészetének” (David Lodge) számított, amennyiben elrejteti vagy tagadni igyekezett saját konvencióit. A metafikciót ezzel szemben olyan irodalomnak tekintették, amely szisztematikusan és hivalkodón előtérbe állítja saját irodalmiságát. A terminust főként olyan művekre alkalmazták, amelyek osztova a sokszerű, ellentmondó perspektívák, a legkülönbözőbb grafikai és tipográfiai eljárások kedvelésében, önmön szerkezeti elveiket vizsgálva, nem pusztán a fiktív elbeszélés természetét, de a valóság és a képzelet viszonyát, a szövegen kívüli világ fiktív vonásait is nyíltan fejtegetik. A szerepének tudatában lévő elbeszélő, esetenként tradicionális elbeszélésmódokat megidézve-újraalkotva, leleplezni vagy feltárni igyekszik a bevettnek ítélt irodalmi konvenciókat. E regények előszeretettel élnek azzal az eszközzel, hogy felhasználják, de egyben ki is forgatják valamely jól ismert irodalmi mű tematikus vagy formai eljárásait: ilyen Donald Barthelme *Snow White*-ja (1982). A könyvről szóló könyv, a saját mondandóját utolérni nem képes író sterne-i figurája szintén gyakori. Az olvasó, a szöveg és a szerző viszonya bármely emberi tevékenység paradigmájaként szolgálhat, az olvasás analógiát nyújt a hétköznapi jelentésképzésre: többek közt ezt is allegorizálja Robert Coover *The Universal Baseball Association*-je (1971).

Felmerül viszont a kérdés, miként határozható meg a metafikció önértelmezéséhez elengedhetetlen konvencionális regény- vagy elbeszélőforma. Ha a realista regényt a valósághoz való viszonya révén azonosítjuk, az a pusztán tautológiánál nem mond többet. A metafikció jegyek voltaképpen sohasem hiányoztak az angol irodalom történetéből. Elég felidézni a *Canterbury meséket*, Shakespeare drámáinak öntükröző alakításait, Laurence Sterne-t, Jane Austen *Northanger Abbey*-jét. Az értekezők jó része úgy

különíti el a régít és az újat, hogy megállapítja, az önreflexív elemek utóbb programszerűen jelentkeztek, vagy egyszerűen csak gyakoribbak. Az sem egyértelmű azonban, hogy a metafikció térnyerése mindenképpen a hagyományos szerepek, eljárások elvetésével járt-e együtt. Mivel a szerzőség kérdése és a fikcióalkotó tevékenység színre vitele igencsak előtérbe került a metafiktiiv irodalomban, úgy is tűnhet, voltaképpen védekezésről van szó a szerző halálát bejelentő, a fikció mimetikus képességeit megkérdőjelező kritikai elméletekkel szemben, s nem azok felismeréseinek alkalmazásáról.⁶ Ehelyütt azonban nem foglalkozhatunk azokkal a dilemmákkal, hogy vajon a metafikció időtlen vonása-e a regényírásnak, a szöveg tulajdonsága-e vagy pedig az olvasás terméke, irodalomtörténeti tendencia-e vagy pedig időben körülhatárolható műfaj.

Mint hogy egyszerre hoz létre valamely elbeszélést és arról szóló állításokat, a metafikció egybemosni látszik az alkotást és az értelmezést. Julian Barnes *Flaubert's Parrot*-jában (1984) Gustave Flaubert életrajzának a megírása bizonyul lehetetlennek, töredékesnek, részleteiben (melyik volt az a papagáj?) rekonstruálhatatlannak. Talán kapcsolható e műhöz Peter Ackroyd *Chatterton*-ja (1987). Itt az autonóm, teremtő alkotó romantikus eszménye fonák módon annak a Thomas Chatterton-nak (1752-1770) az élettörténetén keresztül kérdőjeleződik meg, akit a középkor iránti vonzalma okán éppen a romantikusok, köztük Wordsworth, fedeztek fel újra. A sok szálon futó regény az eredet eszményét Chatterton alakján keresztül bizonytalanítja el, aki történetesen a középkori költészet hamisítójaként kapott helyet az irodalmi emlékezetben. A közmegegyezés, mely szerint az egyébként Thomas Rowly néven alkotó Chatterton 18 évesen öngyilkosságot követett el, a regényben csupán egy változat Chatterton számos lehetséges élete közül. Miként a regény egyik (sikertelen író) szereplője megjegyzi, e lehetőségek körébe az is beletartozik, hogy „a 18. század költészetének a felét valószínűleg ő írta”.⁽⁹⁴⁾ A hamisítás magával az irodalmi folyamat működésével, logikájával lesz azonos. A teremtés eszményével szemben hasonlóképp a szövegköziség jelent kiutat a regény alkotói válsággal küszködő főszereplője számára.

Mennyiben tulajdonítható a metafikciónak valamilyen esztétikai „radikalitás”? Mivel éppen abból nyeri erejét, amit kiforgatni igyekszik,⁷ voltaképpen nem tekinthető olyasféle „kísérleti” irodalomnak, amely fokozott ellenállást igyekszik kifejteni a hallgatóságos megegyezésekre alapuló olvasási, emlékezési, megértési folyamatokkal szemben. Az „aleatorikus” írás különféle változataival szemben, melyek a véletlen anarchikus működésének különböző mértékű megvalósulására, pontosabban inkább látszatára építettek, a metafikció egyszerre bírt újszerű és ismerős vonásokkal.⁸ Az irodalmi formák újraképzésének és egyidejű aláásásának lehet példája John Fowles regénye, a *The French Lieutenant's Woman* (1969). Fowles műve a Viktoriánus regény konvencióit idézi fel. Egyfelől arra készíti az olvasót, hogy bírálja felül a hagyományt illető szövegtapasztalatait, emlékeit, másfelől az irodalmi- és életformák történetiségére is emlékeztet. Az 1960-as évek nézőpontját képviselő elbeszélő a múltbeli történet kapcsán évszázadnyi távolságban álló gondolkodás- és érzés-módokat helyez egymás mellé. Az anakronizmusok révén egyszerre hangsúlyozza a múlt idegenségét és a folyamatosságot, például mikor megjegyzi, hogy egyik szereplőjének az unokája saját korának ünnepelt színésznője. Annak ellenére azonban, hogy felbomlanak az elbeszélés különböző szintjei (az elbeszélő és a szereplők, a történet és a szerző) közti határvonalak, az olvasó voltaképpen ma is elveszhet abban az illúzióban, hogy Viktoriánus regényt, sőt feledve a szerző előretolakodását, hogy valóságos történetet olvas. A hagyomány imitációja és a metafiktiiv elméletek nem állnak szemben egymással, egyidejűleg beváltják és meghiúsítják az olvasó műfaji vagy regénytörténeti elvárásait.

II.

Mennyiben módosulnak az eddig elmondottak a történelmi tematika fényében? Felismerve, hogy a különböző fiktív alakzatok nem pusztán lenyomatai a történelem mozgásának, de maguk is e mozgás módusai, alakítói, a történelmi reprezentáció kérdése egyaránt felmerült a „tények” újraértékelésének és a különböző poétikai vagy szerkezeti elvek (a cselekmény, az elbeszélő hang) újraértékelésének szintjén. Mivel a metafiktiiv irodalom egyaránt érdekelt a „valóságthatás” felkeltésében és ennek az illúzióknak a „leleplezésében”, ezért erőteljesen kapcsolódik a történelmi fikciónak a múlt megjelenítését és a képzeletbeli szerepét illető hagyományos dilemmáihoz. Nem arról van szó ugyanakkor, hogy a történelem mibenlétével, megértésével kapcsolatos ismeretkritikai kérdések a metafikció megjelenésével váltak volna irodalmi témává. A történelmi reprezentáció konvencióinak vizsgálata viszont tagadhatatlanul hozzájárult a történelemelmélet 1970-es évekbeli fejlődéséhez. Ez utóbbi megkérdőjelezte a történetírás tudományos igényei és a kultúra egyéb területein artikulálódó történelmi diskurzusok elválasztását. A historiográfiai metafikció szintén hangsúlyozza, hogy a történelem és a fikció maguk is történeti fogalmak, meghatározásuk és viszonyuk időben változó, s szintén felveti a történetírás iránti gyanakvásnak az elbeszélői konvenciók használatára, a referencia problémájára, a szerző személyes érintettségére vonatkozó kérdéseit.

Amennyiben a metanyelv egy másik nyelv jelölője, úgy e másik nyelv lehet valamely műfaj nyelve is. A történelmi regény műfaji kódját előszeretettel forgatták ki e törekvések. Bajosan lehetne a magyar műfaji hagyomány alapján történelmi regényként tárgyalni Thomas Pynchon *Gravity's Rainbow*-ját (1973), vagy Robert Coover *The Public Burning*-jét (1977), az „elhasznált műfaj” felélesztését az angolszász irodalomértés azonban e művekhez kötötte.⁹ E regények, annak ellenére, hogy távolságtartóak a tárgyyszerű kutatás eszményével szemben, jókora empirikus kutatást igényeltek. John Fowles *A Maggot*-ja (1985) szintén tekintélyes erudíciót feltételez. A *The Public Burning* a historiográfiai metafikció egyik legtöbbet méltatott darabja. Az amerikai szerző évtizedig készült munkája – hatalmas adatmennyiséget felvonultatva – az 1950-es évek „apokaliptikus és paranoiás” szellemének emlékezetét rendezzi a nyelv manipulatív képességét bemutató új mintákba. A hidegháború egyik alapvető eseménye, a Rosenberg-per körüli politikai intrika bemutatásával, a populáris kultúra eseményeinek bevonásával, (ál)idézetek, dalszövegek, tárgyalási jegyzőkönyvek, filmcselekmények felsorakoztatásával azt a benyomást kelti, mintha a kor minden manifesztuma e tárgyalás kerete, háttere volna. S megfordítva: a per maga is a kor nyelvére érzékeny allegória.

Nagy-Britanniában a historiographic metafiction kapcsolódott ahhoz a vélhetően keserű felismeréshez, hogy a világtörténelem immár nem esik egybe a királyság történetével. Graham Swift *Waterland*-je (1983) egy elbocsátott történelemtanár utolsó előadásának formáját ölti. A „történelem végének” beköszöntével a történelem tantárgyként, a hagyományt közvetítő kulturális eszközként is feleslegessé válik. A regényben egy földrajzi egység természetstörténete szolgál keretül, amelyben az ipari forradalom prosperáló Angliája nem világtörténeti összefüggésekben, hanem az előadó családtörténetének színhelyeként idéződik meg, a régmúlta való személyes emlékezés mellett történetfilozófiai okfejtésekre is bőszeggel alkalmat szolgáltatva.

A történelmi regény posztmodern innovációiban elkülöníthető kétirányú érdeklődés mind a feljegyzés, az emlékezet tartalmát, mind a történelmi megjelenítés konvencióit, formáit revízió alá veszi. Egyfelől a történelem mibenlétének és megértésének kérdéseit viszi közvetlenül színre, másfelől alternatív történelmi víziókat jelenít meg.¹⁰ Ez utóbbiak elsősorban a történetírás nyugati formáiból kizárt csoportok képviselőit kívánják elvégezni, illetve a fantasztikum bevonásával a megvalósulatlan politikai lehetőségeket beváltani, a „vesztések történetét” megírni. A műfaj angolszász újírása tehát nem pusztán a ténytyszerűnek hitt képzeletbeliségére mutatott rá, hanem politizálta is a történelem és a fikció viszonyát.¹¹

III.

Meglehetősen eltérő következtetésekre juthatunk, ha a művészetet önmagára vonatkozó rendszerként tüntetjük fel. Miközben a metafikció magyarországi alakultái sok esetben azt az irodalomszemléleti fordulatot erősítették, amely a műértést igyekezett elodani a naiv valóságvonatkozás igényétől, s elvetette azt a szemléletet, amely szerint az irodalmi művek leírhatóak bizonyos társadalmi folyamatok, eszmék kifejeződéseként, addig a metafikció angolszász gyakorlata – a formalista olvasatok mellett – voltaképpen nem nélkülözte, sőt szándékosan felerősítette a didaxis különböző megnyilvánulási formáit, köztük elsősorban a politikai érzékenységet. Ez az irodalmi vonulat tehát távolról sem a nyelv kiüresítéséhez vezetett, hanem bizonyos tekintetben nagyon is didaktikus kommunikációt folytatott. A hagyomány őrizte nyelvhasználatok iránti érdeklődés nem a nyelv erejébe vetett hit megrendülésével járt együtt, hanem abban a tekintetben bizonyult szkeptikusnak, hogy e szerkezeti vagy tematikus konvenciók mindenkor magától értetődőek lennének.¹² A nyelvet előtérbe állítva, az egyúttal áttetszővé is válhat, amennyiben arról tanít, hogy miként olvasunk. E példázatosság tette lehetővé, hogy a metafikció kultúrakritikai megfontolásokat is közvetíthesen, kiemelve, hogy a meggyőzésre (retorikára) alapuló társadalomban a fikció és a valóság sajátos viszonyban áll.

Abból a belátásból kiindulva, hogy csak a világról szóló nyelvek reprezentálhatóak, sokan amellel érveltek, e diszkurzivitás „szemléltetése” az olvasó mindennapjaira tekintettel is szolgálhat megfontolásokkal. Felismertetheti, hogy mindannyiunk hétköznapi világa – hasonlóan a fikcióhoz – szintén képzeletbeli konstrukciók együttese. A realista regény eljárásait egy kárhóztató világgép manifesztációiként kritika alá vonó mozzanatokban ezért valamiféle „felvilágosító” szándék is körvonalazódott, amely nemcsak az irodalom mibenlétének feltételezettségével, de saját világának fiktív, ideologikus vonásaival is szembesíteni kívánta az olvasót. Többek között, ha egyértelművé válik, hogy a regényszereplők nem ábrázolt tudatok, hanem nyelvi funkciók, akkor az egységes személyiség eszméjének elbizonytalanítása jobban megértetheti az olvasóval saját világbeli szubjektivitásának alakváltásait is. A fikcióalkotás vizsgálata olyan lehetőségként értelmeződött, amely enyhít a metafiktiiv regényhősök révén modellált önmeghatározási nehézségeken.¹³ Úgy tűnt, a pusztán nyelvi létező világok tapasztalatára, a tudás nyelvi közvetítettségére rámutató példázatok hasonlóképp „hasznos modellként” szolgálhatnak az olvasó számára a maga hétköznapi „valóságának” mechanizmusaira nézve is.¹⁴ Annyiban tehát magabiztosnak is tekinthető ez az irodalmi vonulat, amennyiben azt sugallja, nem pusztán az elbeszélés alapvető szerkezetének, de az összefüggő jelrendszerek hálózataként érzékelt világnak adekvátabb megértéséhez is elvezethet. Nem véletlen, hogy Robert Scholes azt emelte ki, a *The Public Burning* éppen olyan valóságot jelenít meg, „amelyet az amerikai kultúra megérdemel”.¹⁵

Közhely, hogy a posztmodern kultúra a sokszerűség iránt fogékony mind a piac hatásaival, mind a magas kultúra eszményével szemben. Az utóbbi évtizedek társadalmi változásai úgy növelték a magas kultúrához való hozzáférés lehetőségét, hogy voltaképpen részre bontották e magas kultúrát. Az egyetemi hallgatók az 1960-as évektől kezdve ugyanis már éppen annak a tömegkultúrának a neveltjei voltak, amelytől éppen az egyetemeknek lett volna feladata megóvni a magas kultúrát. Jól példázza e feszültséget az 1980-as évek végén az Egyesült Államokban kibontakozó vita, melynek során az első éves hallgatók számára kötelező, a nyugati kultúra alapszövegeit tartalmazó olvassmánylistát előbb módosították, majd részlegesen törölték. A kultúra-ipar térnyerése talán sehol sem annyira látványos, mint az angolszász országokban. A regényirodalomra szintén hatottak a kommunikáció és az információáramlás új technológiai, a nyomtatott és a képi kultúra konfliktusa.¹⁶ Ez mégsem jelenti azt, hogy eltörlődne a különbség a képi kultúra és a regény sajtószerűsége között. A leírt fikciónak vannak olyan lehetőségei, amelyek nem elérhetőek a film számára. A világ elbeszélhetővé tételének igénye még akkor is fennmaradni látszik, ha a regény szándékában, hatásában éppen az elbeszélés magabiztoságának aláásására, elhagyására törekszik, ha a világok és a nyelvhasználati formák össze nem egyeztetetőségét jeleníti is meg.¹⁷

Az utóbbi évtized, leginkább a szövegek termelésének, fogyasztásának, társadalmi körforgásának anyagi feltételeit vizsgáló kritikai recepcióját némileg leegyszerűsítve, az angolszász regényirodalom azzal a kihívással szembesült, hogy az esztétikailag radikális mennyiben radikális politikai tekintetben is.¹⁸ A nyelv szféráján belül újrafogalmazott politikum legtöbbször különböző emancipációs törekvésekben nyilvánul meg, de sokszor összefonódik az idegen kultúrák iránti nyugati előítéletek lebontásának igényével (Edward W. Said). Miként adhatóak azonban érvényes politikai válaszok olyan kultúrában, amelynek a jelentés rögzíthetlenségét illetően már nincsenek illúziói? Miként lehetséges politikai cselekvés, midőn már nincs olyan történelmi vízió, amelyet a társadalom minden tagja osztana, s a kívánatos jövőre nézve sem körvonalazódik egyetértés? A *The Public Burning* jól példázza, milyen esztétikai egyenletlenségek adódnak abból, hogy a politikai kritika talán szükségszerűen nem képes mindig megfelelni az önmaga alapjaként megjelölt reflexivitásnak. Esetenként éppen a valóság megítélésének biztonsága látszik helyreállni. Minél nyitabb a szöveg politikai nyomtatéka, annál nehezebb ezt relativizáló módon megjeleníteni. A politikum esetenként nagyon is jól felmérhető, rögzített érték kategóriák mentén kerül megítélésre. S önmagában nem mond sokat, ha a politikailag helyénvalót a „nyitott” szöveggel azonosítjuk.

IV.

Egyes érvelések szerint, az angol regény a 18. század elején egy olyan gyorsan avuló érdekességeket, híreket közlő zsurnalisztikai formából jött létre („news/novels discourse”), amelyet a nyomtatás fejlődése tett lehetővé.¹⁹ A korai regények ennek a dokumentarikus írásmódnak a szabályaihoz idomultak, amikor az olvasók elvárásaival számolva fikcióikat tényszerű beszámolókként állították be. E feltételezés szerint a korabeli olvasó számára nem állt rendelkezésre olyan „kulcs”, amelynek segítségével eldönthette volna, hogy a *Pamela* vagy a *Robinson Crusoe* megtörtént eseményekről tudósít-e, vagy pedig merő kitaláció. Az esztétikai és tapasztalati érvényességre egyaránt igény tartó olvasói beállítódás e történetileg is kimutatható feszültségét használja ki, és teszi poétikai szervezőelvűvé J.M. Coetzee nagyszerű regénye, a *Foe* (1986).²⁰

Említtük, hogy a metafiktiiv irodalmi vonulat valamely történet „igazságának” megkérdőjelezését gyakran társította a nyilvános beszéd lehetőségéből kizárt csoportok előtérbe helyezésével. Véltetően bármely történet elbeszélője (s ennek politikai nyomtatéka talán a történetíró esetében a legjelentősebb) akár szándékoltan, akár az események közötti, a történet megkomponálásával szükségképpen együtt járó válogatás révén elhallgattat bizonyos „hangokat”. E hangok (színes bőrűek, nők, homoszexuálisok stb.) utólagos szóhoz juttatására nem pusztán szépirodalmi kísérletek történtek, de irodalomelméleti iskolák s egyetemi tanszékek is alapultak. Coetzee regénye felidézti azt a maga Defoe kreálta fikciót, mely szerint hiteles beszámoló alapján írta meg a Robinson-történetet.²¹ E figura ugyanakkor Coetzee regényében egy nő, Susan Barton, aki Cruso (sic!) és Péntek mellett a karib-tengeri sziget harmadik lakója. A szöveget olvasván Defoe regényének ismerői a részletek tekintetében sokszor észlelhetnek áttűnést a két mű között (például a Barton név éppúgy eltorzított változata a nem angol eredetűnek, mint a Robinson név), de az apró eltérések (például Cruso e történetben nem kecske, hanem majombőrből varrt öltözetet visel stb.) éppúgy szembetűnők. A *Foe*-ból hiányzik a Cruso-

ban a *Robinson Crusoe* lapjain felébredő vallásos hevület, ahogy e történetben szabadulása után sem vágyódik. A horizontot kémlelve nem hajókra les, a tenger és az ég elmélyült szemlézése sokkal inkább az identitás elvesztésének folyamatába illeszkedik. Poétikai szempontból a legfontosabbnak a szigetlakók közötti kommunikációs nehézségek bizonyulnak. Susan, aki harmadikként vetődik a szigetre, lassan kifogy a kérdésekből, hiszen nincs, aki megválaszolja őket. Péntek ugyanis e történet szerint néma, nyelvét kivágták, Cruso pedig meglehetősen kelletlenül mesél korábbi életéről. Susan szavaival: „Úgy tűnt, mintha azt szerette volna, hogy az ő története a szigetre érkezésével kezdődjék, ahogy az enyém is, s mindkettőnk közös története itt is érjen véget a szigeten”.(34) Cruso esetenként apját gazdag kereskedőként emlegeti, máskor már fogságból szabadult árva gyermekként beszél magáról. Hol úgy nyilatkozik, hogy Péntekkel, a rabszolgafiúval együtt menekültek a szigetre, hol pedig úgy, hogy Péntek egy környékbeli sziget kannibáljainak egyike, akit ő mentett meg. Susan szavaival: „szívesen beszámolnék Cruso igaz történetéről, ahogy azt tőle magától hallottam. De a történetek, miket elmesélt, oly különbözőek voltak s egymással oly kevéssé összeegyeztethetőek, hogy egyre inkább arra a megállapításra jutottam, hogy a kor és az elzártság rátelepedett emlékezetére, s nem tudta többé bizonyosan, mi az igazság, s mi a képezet”.(11-12) Susant viszont szigetre érkezésétől fogva helyzeténél, sorsánál is inkább foglalkoztatja a velük történtek majdani elmesélésének, széles körben ismertté tételének lehetőségei. Az egyhangú napok során egyre égetőbbé válik a kérdés, mi adhatja élettörténete egyediségét: „minden hajótörés ugyanazon hajótöréssé válik, minden hajótörött ugyanazon hajótörött”.(18) A lényegtelennek ható részletek tehetik történetünket sajátossá és majdan hihetővé a hallgatók szemében – győzködi Susan Crusót, hogy készítsen jegyzeteket mindennapjaikról. Noha a *Robinson Crusoe* jórészt éppen hasonló leírásokból áll, Coetzee regényében Cruso más kommunikációs eszményt vall: „semmi, amit elfelejtettem, nem érdemes az emlékezetre”.(18) A társalgás minden formája elvész a szigeten: „sükketté lettem, ahogy Péntek néma volt; de mit számított ez egy szigeten, ahol senki sem beszélt?”.(35)

A könyv harmadánál egy arra vetődő angol hajó a fedélzetére veszi mindhármat. A hajó kapitánya javasolja Susan-nek, írja meg történetét, hiszen még senki sem hallott női hajótörőről. Poétikai fejtegetéseik során Susan úgy nyilatkozik, híján van a művészi erőnek, amelynek segítségével a papírra vetett történet nem veszítené el élettéliségét. A kapitány felveti, a kiadó majd talál olyan író, aki megfelelően kiszínezi beszámolóját. Susan ellentetésére, miszerint nem kíván valótlan dolgokat látni saját történetében, a kapitány így válaszol: „az íróknak a könyv az üzlet, nem az igazság”.(40) A hazaút során a szigetre visszavágyó, nagybeteg Cruso nem éli meg, hogy partot érjenek. Susan Barton mint Mrs. Cruso érkezik Angliába. A neves író, Foe vállalja Susan beszámolójának írásba foglalását, de hitelezői elől menekülnie kell. Házába Susan és Péntek költözik be. A dolgozószoba szekrényei között kitalált hajótörött-történetekre akadnak. Susan ekkor Foe írószközeivel, az ő íróasztalánál fog bele történetének megírásába (*The Female Castaway*). A regény második részét a Foe-nak írt elküldetlen levelek teszik ki. Mivel úgy érzi, élete függőben van, míg az írás el nem készül, Susan számára a történet megírásának, közzétételének súlya abban áll, hogy így véli visszanyerni elveszített valóságosságát. Ahogy egyik levelében írja: „A szigeten végig a menekülésre vártam. Itt pedig az ön megjelenésére, vagy a könyv megírására, amely megszabadít végre Crusótól és Péntektől”.(66)

A regény harmadik részében létrejön a találkozó Foe és Susan között. Az elbeszélés irányelveiről folytatott vitáik során kiténik, a történet kulcsa Péntek. Az ő története valójában nem is történet, hanem „egy rejtvény, vagy inkább egy lyuk az elbeszélésben”.(121) E narratív hézag figuratív megfelelője Pénteknek a szó mindkét értelmében nyelv nélkül, üresen tátongó szája. Susan megállapítja, hogy mivel „amit az életben elfogadunk, azt a történetben nem”(67), ezért míg a szigeten közömbösnek bizonyult, hogy Péntek miként vesztette el a nyelvét, az írás során ez válik a legényegesebb kérdéssé: „ha úgy mondanám el a történetet, hogy hallgatnék Péntek nyelvéről, az olyasmis lenne, mintha egy üres lapokból álló könyvet bocsátanék áruba. De az egyetlen nyelv, amely képes volna elmondani Péntek titkát, az éppen az a nyelv, amit elveszített”.(67) Foe viszont az írás, a betű elsőbbségét vallja a beszéd, a hang ellenében. Mikor azonban Pénteket képek segítségével próbálják betűvetésre tanítani, kiténik, hogy a rajzok és a szavak nem feleltethetőek meg egymásnak. Eldönthetetlen marad, Péntek mit írt, illetve írt-e valójában, mikor gépiesen szavakat másolt egymás alá.

A regény abba a dilemmába torkollik, hogy melyik szereplő képvisel valóságosságot (substance), s melyikük pusztán történet, fikció. Foe azt a kétséges választ adja: „mindannyian élünk, mind valóságosak vagyunk, és mind ugyanabban a világban”.(152). Péntek azonban elhelyezhetetlen e felfogáson belül. Susan úgy véli: „lehetséges, vannak közöttünk, akik nem írásként léteznek, hanem pusztán vannak; illetve – s itt lényegében Péntekre gondolok – valamely idegen, sötétebb szerző írja őket”.(143) A megcsonkított bennszülött allegóriájává válik a regény dilemmáinak. Ahogy Susan megfogalmazza, Péntek „annak a vágyamnak a foglya, hogy elmondassam a történetemet”. Coetzee regénye azt példázza, éppen e vágy nem teljesülhet be soha.

Jegyzetek

- 1 Elegendő utalnunk Márton László és Láng Zsolt regénysorozataira.
- 2 HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative*, Methuen 1984. illetve *A Poetics of Postmodernism*, Routledge 1988.
- 3 HUTCHEON, Linda, *Irony's edge. The theory and politics of irony*, Routledge 1994.
- 4 E változás lemérhető olyan nagy tekintélynek örvendő történelem-teoretikusok pályájának módosulásain is, mint Hayden White vagy Frank Ankersmit.
- 5 Elegendő utalnunk a narratológusként nevet szerző Mieke Bal 1990-es évekbeli munkáira. A *Reading Rembrandt* és a *Quoting Caravaggio* egyaránt a képzőművészet elbeszélő erejét, lehetőségeit vizsgálja.
- 6 LODGE, David, *The Novel now*, in *Metafiction* ed. by Mark Currie, Longman 1995. 154.
- 7 HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism*, 120.
- 8 WAUGH, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984. 12.
- 9 A honi műfajrevízió fősodra a Jókai és Gárdonyi nevéhez köthető regényhagyományhoz nyúlt vissza. Még leginkább – Kleist okán – Márton László *Wunschwitz*-a társítható az itt tárgyalt jelenségekhez. Másfelől, ha a *The Public Burning* a Rosenberg-házaspár pere kapcsán az 1950-es évek McCarthy-féle Amerikájának, e kor nyelvének ideológiai leleplezését hajtja végre, akkor nálunk talán Mikszáth *Új Zrínyiászat* sem értelmetlen felidézni. Újabb példát keresve Csaplár Vilmos *Igazságos Kádár János*-a (2001) említhető, noha ez utóbbinak nyilván nem voltak Cooveréhez hasonló ambíciói.
- 10 Az önreflexív és a „uchronian” regénymodellekről: WESSELING, Elisabeth, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Johns Benjamins 1991.; Az apokrif történelem, a kreatív anakronizmus, és a historical fantasy különbségeiről: McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Methuen 1987. 90-98
- 11 HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism*, 121.
- 12 IMHOF, Rüdiger, *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*, Heidelberg 1986. 11.
- 13 McCAFFERY, Larry, *The Metafictional Muse*, University of Pittsburgh Press 1982. 4.
- 14 WAUGH, *Metafiction*, 2.

15 SCHOLLES Robert, *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press 1980. 209.

16 Robert Coover regénye, *A Night at the Movies: Or, You Must Remember This* (1991), jól ismert filmalkotások és műfajok paródiáit nyújtja.

17 CONNOR, Steven, *The English Novel in History 1950-1995*, Routledge: London New York 1996. 42-43.

18 Szélsőséges esetben a politikai szempont olyan merev szembeállításokhoz vezethet, amelyek elválasztják a posztmodern irodalom „ellenzéki”, a társadalmi hatalom minden formáját kritikával fogadó, az írást az ideológiai harc „taktikai fegyvereként” forgató műveit az „introvertált”, a jelentés, a szöveg összefüggésire figyelő, passzív irodalomtól. MALTBY, Paul, *Dissident Postmodernists*, University of Pennsylvania Press, 1991.

19 DAVIS, Lennard J., *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, New York 1983. 42.

20 J.M. Coetzee, *Foe*, Secker & Warburg, London 1986. (az idézetek saját fordításaim – H.S.)

21 Defoe többször tett közzé regényhőse nevében nyílt levelet, amelyben a leírtak valóságához ragaszkodott.