

BÁRÁNY TIBOR

Realitáson innen és túl

Mi mindent feltételezünk az irodalmi művekről,
amikor „realistaként” osztályozzuk őket?*

1. KRITIKAI REALIZMUS – „REALIZMUS” A KRITIKÁBAN

A „realizmus” a kortárs magyar irodalomkritika egyik kulcskategóriája.¹ Manapság egy professzionális irodalomértelmező, ha szeretne megfelelni a hallgatólagosan elfogadott szakmai protokollnak és a feltételezett kritikaolvasói elvárásoknak, egy-egy új kötetről írván előbb-utóbb rutinszerűen felteszi a kérdést: elhelyezhető-e a tárgyalt mű a realizmus valamelyik hagyományán belül, illetve vannak-e a szövegnek „realista vonásai”. Feltéve, hogy korábban már nem zárta ki ezt a lehetőséget valamilyen más művészeti kategória használatával: például „posztmodern szövegkollázs”, „spekulatív irodalom” stb. (Persze ez sem elégséges feltétel: egy posztmodern poétikával dolgozó szöveg is tartalmazhat „realista betéteket”, egy sci-fi is ábrázolhatja a világát „realisztikusan”. Továbbá se szeri, se száma a hibrid kategóriáknak, gondoljunk csak a magyar kritikai nyilvánosságban oly népszerű „mágikus realizmusra”).

Nem meglepő, hogy a valóságghúség kérdése „hivatalból” foglalkoztatja a kritikusokat. Végtére is a magyar kultúrában nagy hagyománya van azoknak az – igencsak változatos – elképzeléseknek, amelyek szerint a művészet végső soron a valóság megismerését célozza. Ha jól olvassuk őket, az elbeszélő művek hozzásegítenek bennünket a társadalmi környezet, a történelmi folyamatok, a morális dilemmák vagy az emberi természet működésének jobb megértéséhez – és éppen ebben áll a sajátos esztétikai értékük. A hozzáértő recen-

* A tanulmány a Felsőoktatási Intézményi Kiválósági Program „Önvezető autók, automatizáció, normativitás: Logikai és etikai kutatások” című kutatási programjának keretén belül készült.

¹ Tanulmányomban a metanyelvi használatot mindvégig idézőjelekkel jelzem. Amikor tehát egy kifejezés idézőjelek között szerepel, általában nem a megfogalmazás bizonytalanságára vagy „furcsaságára” szeretném felhívni a figyelmet (miként ebben a tagmondatban), hanem arra utalok, hogy a kérdéses mondat részben bizonyos kategóriák használatáról szól. Köszönöm a *Helikon*-szám szerkesztőjének, hogy erre a lehetséges félreértésre felhívta a figyelmemet.

zensnek tehát a dolgok rendje szerint mérlegelni kell, hogy a regény vagy az elbeszélés eleget tesz-e ennek az elvárásnak: meg kell vizsgálnia, hogy a mű mennyire „valószerűen” ábrázolja a figurákat, eseményeket és konfliktusokat, illetve hogy a feltároló fikatív világ mennyiben emlékeztet a mi saját világunkra. Ez viszont sok kortárs kritikus gyakorlatában *egybeesik* a realizmus kérdéssel: ha a hasonlóság vagy a „híhetőség” mértéke megfelel bizonyos sztendeknek, a művet „realistának” nevezik.²

Szembe kell néznünk azonban egy furcsa problémával. Az iménti mondatból hiányzott néhány fontos megszorítás: „*bizonyos szempontból* mennyire va-

² Ennek nem *kellene* feltétlenül így lennie. Ismerünk olyan felfogásokat, amelyek szerint a kritikusnak egyszerűen nincs dolga a műalkotások reprezentációs tulajdonságaival és feltételezett kognitív értékével – a műbírálóknak egészen más a célja és értelme. (Mondjuk az, hogy számba vegye az alkotás formai-szerkezeti tulajdonságait. Vagy hogy termékeny párbeszédbe lépjen a művel, a *nyelvek közti dialógus* révén kiteljesítve az alkotásban rejlő művészi potenciált. Vagy valami más.) De nem kell ilyen messzire mennünk: minden további nélkül elképzelhető olyan kritikai gyakorlat, amelyben fontos szerepet játszik a reprezentációs tulajdonságok és a kognitív érték vizsgálata, mégsem válik kulcskérdéssé, hogy mely művek „realisták” és melyek nem azok.

Nyilvánvaló, hogy ha a kritikus bármilyen értelmeset akar mondani a mű kognitív értékéről, valamilyen módon elemeznie kell a műalkotásban megjelenő világ és a mi világunk viszonyát. Hiszen a művek kognitív értékét definíció szerint az határozza meg, hogy a művészi fikció mennyiben képes bővíteni a világról szóló ismereteinket. (A műalkotások természetesen nem csak propozicionális tudást közvetíthetnek, hanem *know how* jellegű, azaz praktikus tudást vagy fenomenális tudást is – értsd: *ilyen és ilyen* bizonyos tapasztalatokat átélni. Ám ezeknek is komoly közük van a mi világunkhoz: egy ponton mindenképpen felvetődik a kérdés, hogy az esztétikai tapasztalat révén megszerzett praktikus vagy fenomenális tudás hogyan alkalmazható a saját életünkben.) Ha tehát a kognitív érték megállapítását az esztétikai értékelés lényegi részének tekintjük, elkerülhetetlen, hogy a szöveg interpretációja során a kritikus valamilyen formában rákérdezzen: milyen kapcsolatban állnak egymással a fikció tényei és a valóságos tények. Ám ebből nem következik, hogy a hasonlósági skála egyik végpontjához közel eső – vagy az ismereteinket leginkább bővítő – műveket *kiemelt esetekként* kellene kezelnünk, és önálló címkével kellene ellátnunk. Önmagában az a tény, hogy az értelmező közösség tagjai elkötelezték magukat a mellett, hogy az irodalom egyik (vagy akár a legfőbb) funkciója a valóság megismerése, nem alapozza meg a „realizmus” kategóriájának használatát.

A „realista” művek kiemeléséhez további *normatív elvekre* is szükség van. Mondjuk arra az előírásra, hogy az irodalmi alkotásoknak a „*híhetőség*” és a *hasonlóság maximalizálása* révén kell feltárniuk a valóság szerkezetét, tekintet nélkül a művészi megismerés egyéb lehetőségeire és az esztétikai érték eltérő forrásaira – vagy arra az elvárásra, hogy a művészi szövegeknek *demonstrálniuk kell ennek a vállalkozásnak a lehetetlenségét*. (Utóbbi esetben a „realizmus” valamiféle „naiv” és „korszerűtlen” irodalmi gyakorlatot jelöl, azaz a kategória használata negatív értékítéletet von maga után.) A kortárs magyar kritikai nyilvánosságban ezek a normatív elképzelések ilyen vagy olyan formában régóta jelen vannak, gondoljunk csak a közkézen forgó irodalomtörténeti narratívákra, amelyekben a realizmus *elérendő* vagy *meghaladandó* ideálként jelenik meg. A kérdésre fentebb még visszatérek.

lóságúen ábrázolja” és „*bizonyos tekintetben* mennyire emlékeztet”. Hiszen az irodalmi művek mint műfaji, történetmesélési, nyelvi, stilisztikai, retorikai (stb.) konvenciókat követő, *szerkesztett* szövegek szükségképpen csak részlegesen lehetnek „valószerűek”, a művek világa pedig csak korlátozottan hasonlíthat a mi világunkra. Az irodalmi megformálás nyomait nem lehet „eltüntetni” a szövegből: a szereplők még a leginkább realiztikus elbeszélésekben is dramaturgiai kényszereknek megfelelően cselekszenek, a narráció aktusa valamilyen mértékben mindig „mesterkelt” (a személytelen elbeszélés éppúgy nem feleltethető meg valamilyen hétköznapi beszédaktus-sorozatnak, ahogyan a hús-vér beszélők „valós idejű” történetmesélésének imitációja is elkerülhetetlenül magán hordozza az implicit szerző szerkesztési tevékenységének nyomait), és így tovább. Minden azon múlik, hogy az olvasó (illetve a kritikus) mely eltéréseket hajlandó és képes az irodalmi masinéria részének tekinteni, és melyekről gondolja azt, hogy az ábrázolt fiktív világ sajátosságai közé tartoznak.

Manuel García-Carpintero elemzése szerint a befogadó az olvasás során kétféle képzeleti aktust hajt végre. A *konstitutív képzeleti aktusok* [*constitutive-imaginings*] révén elképzeli azokat a tényállásokat, amelyek a fiktív világot konstituálják (ennek a tevékenységnek a normái konstituálják a fikció sajátos beszédaktusát), az *alárendelt képzeleti aktusok* [*ancillary-imaginings*] révén pedig azokat, amelyek a történetmesélés körülményeivel és a fiktív beszédaktus sikerességi feltételeivel kapcsolatosak.³ A kétféle „elképzelés” megkülönböztetése azonban – bár ezzel García-Carpintero nem értene egyet – végső soron az olvasó döntésén és a szöveg konvencionális utasításain múlik. Ha bármilyen okunk van rá, hogy az irodalmi művet valószerű, „realisztikus” szöveggént olvassuk (mondjuk ezt ajánlja a kötet fülszövege, vagy ez a magától értetődő választás a mű saját kulturális kontextusában), akkor az elbeszélés „zavaró” mozzanatait majdnem minden esetben leválaszthatjuk a fiktív világ ábrázolásáról, és átsorolhatjuk a történetmesélés jellegzetességeit meghatározó részletek közé, vagy legalábbis elég nagy a mozgásterünk.⁴

³ Manuel GARCÍA-CARPINTERO, „Normative Fiction-Making and the World of the Fiction”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 77, no. 3 (2019): 267–269.

⁴ Természetesen nem *bármekkora*. Egy mágiával és csodás lényekkel teli klasszikus *fantasyt* nem jutna eszünkbe realista regényként olvasni (mondjuk úgy, hogy a fantasztikus részleteket színes metaforáknak tekintjük), mert ehhez olyan feltevésekkel kellene élnünk a narrátor fikciós tevékenységével kapcsolatban, amelyeket a szöveg semmilyen módon nem igazol vissza. És hát értelme sem lenne sok: nem világos, milyen interpretációs hasznót hajtana egy ilyen extrém értelmezési lehetőség kiaknázása.

Ez viszont azt jelenti, hogy a valószerűség értelmében vett „realizmus” normájának *elvileg* számtalan irodalmi módon eleget lehet tenni. Mindaddig, amíg ésszerű feltennünk, hogy a mű valósághű ábrázolásra törekszik, azaz az implicit elbeszélőnek vagy az implikált szerzőnek (mint a történetmondásért felelősséget vállaló ágensnek) az a határozott szándéka, hogy a fiktív világ megfelelő mértékben hasonlítson a mi világunkra, kitarthatunk a feltevésünk mellett – hiszen *szinte* bármilyen prózapoétikai és elbeszéléstechnikai eszköz alkalmazását összhangba tudjuk hozni ezzel az interpretációs döntésünkkel. Persze nem érdemes minden áron ragaszkodni a „realista” értelmezési keret-hez. A fenti feltevés csakis akkor ésszerű, ha van magyarázóereje, például jól illeszkedik a kritikus normatív elkötelezettségeihez és az általa elfogadott irodalomtörténeti narratívához, vagy lehetőséget nyújt a mű tartalmas és átfogó interpretációjára, és így tovább. Továbbá amennyiben nem nagyon valószerűtlen: a szöveg többé-kevésbé hasonlít azokra az alkotásokra, amelyeket „realistának” szoktunk tartani – tehát olyan formai és narrációs tulajdonságok jellemzik, amelyek a kritikai gyakorlatban összekapcsolódtak a realizmussal. (Hacsak az értelmezőnek nem éppen az a célja, hogy szembehelyezkedjék a hallgatólagos kritikai konszenzussal. Benyomásom szerint a magyar irodalomkritikai diskurzusban manapság ez nem túl gyakori jelenség.) Mindennek következtében a művek „realizmusáról” szóló kritikai viták rendre a körül forognak, hogy a választott prózapoétikai eszközök valóban összhangban állnak-e a „valósághű” ábrázolás projektjével, és a szövegek tényleg képesek-e felkelteni az olvasóban a „realizmusigényt” – különös tekintettel arra, amikor olyan narrációs technikákat és retorikai eszközöket használnak, amelyeket hagyományosan a *nem* realista művek ismertetőjegyei közé szoktuk sorolni.

Röviden: úgy gondolom, hogy amikor a kritikusok *pusztán* a „valósághű ábrázolásmód” értelmében használják a „realizmus” kifejezést, a kategória nem elsősorban a művek formai vagy elbeszéléstechnikai sajátosságaira vonatkozik (miként mondjuk a „tudatfolyam-regény” vagy a „heterodiegetikus narrátor”), hanem a befogadói tudatban a szöveg konvencionális utasításai alapján feltáruló világ és a valóság sajátos viszonyára.

A kritikusok azonban egy *másik* értelemben is szoktak „realizmusról” beszélni. Ilyenkor a terminust hozzávetőleg a „posztmodern szövegirodalom” ellentétpárjaként használják, és valamiféle „világszerű ábrázolásmódot” értenek rajta. Ebben az esetben a kategória használatát elsősorban bizonyos formai és elbeszéléstechnikai sajátosságok *hiánya* hívja elő. (Lentebb részletesen elmagyarázom.)

A legtöbbször természetesen a kétféle fogalomhasználat keveredik. Ilyenkor az a döntő, hogy a kritika szövegében a „realizmus” melyik értelmezése válik dominánssá. Az a kritikus, aki a „valósághűséget” kiemelkedően fontos esztétikai értéknek tartja, akár azt is kijelentheti: a „valószerű” ábrázolás igénye *kiköveteli* a „világszerűség” feladását, azaz a realista műveknek a valóság hiteles irodalmi megragadása érdekében el kell távolodniuk az „aggálytalan” történetmesélés gyakorlatától. Aki viszont ragaszkodik hozzá, hogy az „elbeszélés nehézségeinek” tudatosítása lényegileg idegen a realizmustól, minden körülmények között ki fog tartani a mellett, hogy a „világszerű” ábrázolás szükséges feltétele a „valószerűség”.⁵

A következőkben bemutatok néhány példát az imént jellemzett kategória-használati szokásokra. Az idézett szövegrészeket (szinte) taláalomra válogattam ki olyan kritikákból, amelyek a közelmúltban jelentek meg az *Élet és Irodalom* hasábjain. (A dőlt betűs kiemelések minden esetben tőlem származnak.)⁶

Miként említettem, a „realizmus” kifejezés alkalmazásának nem feltétlenül akadály, ha a kritikus úgy ítéli: az elemzett szöveget hangsúlyos elbeszélői jelenlét, bonyolult nézőpontváltásos szerkesztés, vagy épp szentenciózuság jellemzi, illetve a mű tudatosan arra törekszik, hogy erős hangulati hatást váltson ki az olvasóból (humor, atmoszférateremtés).

Az elbeszélő is ugyanolyan éles szemű, mint eddig, érzékeny megfigyelő, rafinált technikákkal lát rá alakjaira, profi módon váltogatja a nézőpontokat, a beszédhelyzeteket. Ugyanazt a *realista*, sőt dokumentarista, szociografikusan is hiteles, gyakran naturalisztikus közelítésmódot ismerhetjük fel most is, amellyel eddig találkozhattunk. *A sötét vízió*, a reménytelen sorshelyzet a megszokott módon egyszerre valóban kétségbeejtő, egyúttal fergeteges *humoros* is, sőt röhejes. [Károlyi Csaba Keresztury Tibor *Hűlt helyem* című regényéről.]⁷

⁵ Vegyük észre: az utóbbi esetben *szükséges feltételről* van szó, nem pedig *azonosságáról*. Az a kritikus, aki úgy gondolja, hogy csak „világszerű” ábrázolás esetén beszélhetünk „valószerűségről” (azaz „realizmusról”), abból indul ki, hogy bizonyos elbeszéléstechnikai és prózapoétikai eszközök előfordulása egyértelműen *kizárja*, hogy a művet „realistaként” osztályozzuk. Azt viszont természetesen nem gondolja, hogy ha egy mű „világszerű”, akkor egyszersmind „valószerű” is lenne.

⁶ Félreértés ne essék: néhány kiválasztott idézet természetesen nem *bizonyítja*, hogy igazam van. Elképzelhető, hogy a kortárs magyar (professzionális) irodalomkritika teljes szövegtömegének elemzése más eredményeket hozna. Amíg ezek az eredmények nem születnek meg, megállapításaimat tekintésük *sejtéseknek*.

⁷ KÁROLYI Csaba, „»Embernek látszó paraméterek«”, *Élet és Irodalom* 65, 23. sz. (2021): 18.

A regényt erős képiség, *szentenciózus és szép mondatok*, gyors és lassú jelenetek váltakozása, *realizmus*, sűrű *atmoszféra* jellemzi. [Deczki Sarolta Babiczky Tibor *Magas tenger* című regényéről.]⁸

A „valóság-hű ábrázolás” értelmében vett realizmussal tehát összefér, ha a mű elszakad a személytelen narráció konvencióitól. Azaz nem úgy mutatja be a fiktív világ elemeit, „ahogyan azok vannak”, hanem karakteres elbeszélői perspektívát nyit a fikció világára, ráadásul olyan narratív és poétikai eljárásokat alkalmaz, amelyek minduntalan nyilvánvalóvá teszik a szöveg irodalmi megformáltságát. Ezzel szemben más kritikusok szerint a realizmus összeegyeztethetetlen – vagy legalábbis tipikusan nem szokott együtt járni – az olyasféle irodalmi fogásokkal, mint az elbeszélői pozíció elbizonytalanítása, az értelmezői rutinok érvényességének akárcsak részleges felfüggesztése és általában véve mindenféle formai kísérletezés:

Nos, ha összegezni akarjuk, legtöbbször *realista*, áramvonalas, egyvonalú és egy nézőpontú, nyugati nagyvárosi optikát használó történeteket [írnak a kötet szerzői], itt-ott némi humorral, kisebb-nagyobb csattanóval. *Fantasztikus elemek* (ütközés pillanatában kizökkent idő, emlékezetből mesterségesen kitörölt járvány) még csak-csak előfordulnak, *irónia* és *formai kísérletezés* azonban már jóval kevésbé. [Zelei Dávid a *Dekameron projekt* című irodalmi antológiáról.]⁹

Igaz, a hibriditás („hagyományos” realista típusfigurák feltűnése egy nem realista poétikával dolgozó műben) a kritikusok szerint időnként esztétikai sikerhez vezethet:

Ugyanakkor elképesztően jó figurák vannak, viszonylag kevés eszközzel megrajzolva. Nagyon tetszett a haldokló Festő, az idős, demens Tanítónő és az ő lányának a kettőse vagy a Svédországban szerencsét próbáló, Csaba nevű volt osztálytárs. *Realista típusok* ezek, jól vannak egyénítve, jót tesznek az olvasásnak. Miközben nagyon újító és nagyon kísérletező kedvű műről van szó, a *konvencionális esztétikai normáknak* is

⁸ DECZKI Sarolta, „Ex libris”, *Élet és Irodalom* 65, 20. sz. (2021): 19.

⁹ ZELEI Dávid, „Bevezetés a koronovellisztikába”, *Élet és Irodalom* 65, 22. sz. (2021): 18.

jól megfelel. [Szolláth Dávid Tompa Andrea *Haza* című regényéről az *ÉS-kvartettben*.]¹⁰

Máskor viszont az irodalmi kódok keverése kudarccal jár: hiába áll a szürrealista vagy avantgárd szabadvers-formátum valamiféle valóságábrázoló cél szolgálatában (itt egy kómába esett szereplő tudatműködésének imitációjáról van szó), a realizmusigény jegyében olvasó befogadók a kritikus véleménye szerint nem tudnak mit kezdeni a kérdéses szövegrészekkel:

Ezeket [a regényoldalak alján futó félmondatos szövegrészeket] úgy olvastam először, hogy afféle címkeszerűségek, melyek az adott oldalt hangulatilag jellemzik. Ugyanakkor a szerző interjúkban azt mondta, hogy ezt inkább egy ötödik, szerinte *legrealisztikusabb szólamnak* gondolta. De ez is túl *artistikus*, l'art pour l'art. Csinált dolog, ami szétfejszíti a regényt. [...] [A] *realizmusigényt* maga a szöveg keltette föl bennem. És a mű intenciói alapján tűnik Dorka prózavers-szövege [a kómában fekvő szereplő tudatműködését imitáló regényszólam] elrugaszkodottnak. Teljesen más poétika, ontológia, ismeretelmélet szerint működik ez a szólam, ezt éreztem motivátlannak, indokolatlannak. [...] Ha a többi szöveg kiköveteli az olvasótól a realizmusigényt, akkor ne vessünk be egy olyan szövegrészt, amely egy az egyben törli ennek az olvasatnak a lehetőségét. [Deczki Sarolta Kiss Tibor Noé *Beláthatatlan táj* című regényéről az *ÉS-kvartettben*.]¹¹

Megint más kritikusok viszont úgy gondolják, hogy a „komolyan vett” pszichológiai realizmus szinte megköveteli a posztmodern (és a neoavantgárd?) szövegtechnikák alkalmazását:

A történetmondás kritikája, a *pszichológiai realizmus* igénye sokszor komoly következménnyel jár a narrátori pozíció számára is: tudásuk forrása, perspektívájuk, előítéleteik, hazugságaik tudatosítása szervesen kapcsolódik az elbonyolódáshoz, a *posztmodern elbeszélői perspektívák* kiépüléséhez. A *Cox*, a *Baudolino* és *A firenzei varázslónő* elbeszélői régi vágású narrátorok, pozíciójuk problémáit mégsem kerülik ki, csak a *szövegbe*

¹⁰ „ÉS-kvartett Tompa Andrea *Haza* című regényéről”, *Élet és Irodalom* 64, 45. sz. (2020): 20–21, 20.

¹¹ „ÉS-kvartett Kiss Tibor Noé *Beláthatatlan táj* című regényéről”, *Élet és Irodalom* 65, 9. sz. (2021): 20–21, 21.

delegálják. [...] A komolyan vett realizmus mélyén munkáló *formalebon-tás, sémaellenesség, a valóság látszólag szerkesztetlen megjelenítése* nem az egyetlen [de az egyik lehetséges] opció arra, hogy kortárs tétjei legyenek a szövegalkotásnak. [Vonnák Diána Christoph Ransmayr *Cox vagy az idő múlása* című regényéről.]¹²

Jól látható: a valóság megragadásának értelmében vett realizmus kritériumai nem egyeznek meg a narrációs értelemben vett („világszerű”) realizmuséval. Ez utóbbi kategória hozzávetőleg azokat a műveket fedi, amelyek szemlátomást „kritikátlanul” hisznek a történetek elmondhatóságában, és ennek megfelelő elbeszéléstechnikai eszközöket választanak. Azaz: áttekinthető narrációs viszonyok és stabil, egységes elbeszélői perspektíva, követhető cselekmény, valódi személyiségként vagy sajátos típusfiguraként megformált karakterek, világszerűség, a jelentésszóródás kiaknázásának hiánya jellemzik, és így tovább. Miként megfigyelhettük, vannak kritikusok, akik úgy gondolják, hogy „világszerűség” nélkül nem nagyon beszélhetünk „valószerűségről”, mások viszont hallgatólagosan elfogadják, hogy a „valószerűség” összeférhet a korlátozott „világszerűséggel” – vagy éppen azt állítják, hogy a „valószerűség” feltétele a „világszerűség” legalább részleges feladása.

Hogyan modellezhetjük a kortárs (professzionális) irodalomkritika kategóriaahasználati gyakorlatát – már ami a „realizmus” osztályozó kifejezés alkalmazását illeti? Korábbi tanulmányomban¹³ azt állítottam, hogy a „realizmus” fogalmát úgy használjuk az irodalmi művek értelmezéséről és értékeléséről szóló nyilvános diskurzusokban, ahogyan Kendall Walton elemzése¹⁴ szerint általában véve a művészeti kategóriákat (műfajneveket, stílusmegnevezéseket stb.) szoktuk. A művészeti osztályozó kifejezések extenzióját (terjedelmét) a legtöbb esetben nem szigorú, egyenként szükséges és együttesen elegendő feltételek határozzák meg, hanem változatos érvényességi körű kritériumok laza hálózata. Ezek a kritériumok részben a műalkotások *belső*, formai és reprezentációs tulajdonságaira vonatkoznak, részben pedig a kérdéses kategória aktuális használatának *külső* intézményes tényeire: a szerző feltételezett osztályozási szándékára és a kortárs kategóriaahasználati gyakorlatra, amelyet

¹² VONNÁK Diána, „Aztán elbonyolódott: A kortárs irodalom és a mese”, *Élet és Irodalom* 63, 48. sz. (2019): 13.

¹³ BÁRÁNY Tibor, „Sztenderd, kontrasztenderd, variálható: A »realizmus« alakváltozatai három *Körkép*-antológiában”, megjelenés alatt [2021].

¹⁴ KENDALL WALTON, „Categories of Art”, in Kendall WALTON, *Marvelous Images: On Values and the Arts*, 195–219 (Oxford: University Press, 2008). Eredeti megjelenés: *Philosophical Review* 79 (1970): 334–367.

az alkotások értelmezésének és értékelésének gyakorlatában részt vevő személyek művészeti, politikai, morális stb. meggyőződései határoznak meg.¹⁵ A külső, intézményes tények *visszabátnak* a művek formai és reprezentációs tulajdonságainak észlelésére: amikor „realistaként” osztályozunk egy elbeszélő szöveget, a kategória alkalmazásával egyszerre mind azt is meghatározzuk, hogy a műalkotás mely tulajdonságait kell fontosnak, kiugrónak [*salient*] tekintenünk – valamint hogy ezek közül melyek tartoznak a realizmus tekintetében *sztenderd*, *kontrasztenderd* és *szabadon variálható* jellegzetességek közé. Néhány kontrasztenderd formai és reprezentációs tulajdonság jelenléte önmagában még nem zárja ki, hogy a művet mondjuk „realistának” nevezzük, ha az alkotás más kiugró jellegzetességei révén megfelel a kategóriahasználatot megalapozó intuitív meggyőződéseinknek. Hiszen pontosan így változnak az irodalmi konvenciórendszerek – továbbá ezt jelenti az, hogy a leíró és értékelő művészeti fogalmak használatát laza kritériumok vezérlik.

Korábban amellett érveltem, hogy (legalább) kétféle általános meggyőződés áll „a realizmus visszatéréséről” szóló kortárs irodalomkritikai diskurzus – és így a „realizmus” mint osztályozó kategória mai használatának – hátterében.¹⁶ Egyfelől az a normatív elképzelés, amelynek értelmében a legújabb magyar prózairodalom egyik legfőbb feladata a maga sajátos művészi eszközeivel feltárni a rendszerváltás utáni (vagy azt közvetlenül megelőző) társadalmi valóság szerkezetét. Ami egyszerre (legalább) kétféle dolgot jelenthet: különböző *társadalmi csoportok* ismerős-ismeretlen életvilágának leképezését (különös tekintettel a hatalmi dinamikák működésére az eltérő szociokulturális kontextusokban), illetve társadalmilag-történetileg szituált *sajátos individuumok* világérzékelésének és tapasztalatainak „hiteles”, „valóság-hű” megragadását.¹⁷

Mint az az eddigiek alapján világossá válhatott, a „valószerű ábrázolásként” értett realizmushoz nagyon általános sztenderd tulajdonságok tartoznak hozzá. Korábbi elemzésem szerint¹⁸ a „társadalmi” realizmus esetén hozzávetőleg a következő formai és reprezentációs tulajdonságokról van szó: (a) a mű cse-

¹⁵ Lásd: Stacie FRIEND, „Fiction as a Genre”, *Proceedings of the Aristotelian Society* 112 (2012): 179–209.

¹⁶ BÁRÁNY, „Sztenderd...”.

¹⁷ A „leképezés” és a „valóság-hű megragadás” természetesen nem azt jelenti, hogy a professzionális (vagy akár a laikus) kritikai diskurzus résztvevői szerint a realistaként osztályozott művek *közvetlenül* a valóságot ábrázolnák. Hanem arról van szó, hogy a realista fikció konvencionális utasításai szerint a fiktív világot a mi világunk mintájára kell *elképzelni* – és ennek révén érdemi következtetéseket vonhatunk le a mi valóságunk tényeivel kapcsolatban. Ezzel kapcsolatban lásd tanulmányom 2. fejezetét.

¹⁸ BÁRÁNY, „Sztenderd...”.

lekménye mai (vagy 20. századi) magyar társadalmi közegben játszódik; (b) a szöveg a szereplőket (de legalább a főhőst) hangsúlyosan a társadalmi viszonyaik hálózatában ábrázolja; (c) a szociális környezet bemutatása tematikusan vagy perspektívájában relatíve újszerű (kirekesztett/elnyomott csoportok lét-helyzete, kulturálisan ismerős társadalmi viszonyok újrakonceptualizálása stb.). Minél inkább megjelennek ezek a sajátosságok a szövegekben, a kritikusok annál inkább hajlamosak „realistaként” osztályozni az alkotásokat – függetlenül attól, hogy pontosan milyen narrációs és elbeszéléstechnikai eljárások fordulnak elő a művekben (már amennyiben ezek nem hatnak látványosan a „világszerűség” ellenében vagy nem kiemelkedően kontrasztosak).

Az utóbbi esetben („realista szubjektumábrázolás”) pedig a következő sztenderd tulajdonságokkal számolhatunk: (a) a mű cselekménye társadalomtörténetileg jól azonosítható közegben játszódik; (b) a szöveg hangsúlyos kísérletet tesz a szereplők (de legalább a főhős) belső világának egyénítő ábrázolására; (c) a szereplők belső világának bemutatása tematikusan vagy perspektívájában relatíve újszerű (korábban irodalmi eszközökkel fel nem tárt traumatikus és másféle hétköznapi tapasztalatok ábrázolása, az idegenségélmény és a Másikhoz való viszony újrakonceptualizálása stb.).

Mint látható, a kritériumok részben átfedik egymást – pontosabban szólva: nem elég precízek ahhoz, hogy a segítségükkel éles különbséget tegyünk „társadalmi realizmus” és „pszichológiai realizmus” között. (Talán ezért is nem igazán honosodott meg ez a két terminus a kortárs magyar irodalomkritikában.) Hiszen a kétféle irodalmi vállalkozás rokon természetű: a „pszichológiai realizmus” lényegéhez tartozik, hogy a művek a *társadalmilag és történetileg szituált* szubjektum tapasztalatának megragadására törekszenek, nem pedig valamiféle „örök emberi tulajdonságok” után kutatnak az elbeszélőművészet sajátos eszközeivel. És fordítva: a „társadalmi realizmus” eredeti célkitűzését komolyan veszélyezteti, ha a művek teljes mértékben eltekintenek az individuumok sajátosságától – a klisé ábrázolás ugyanis megfosztja a figurákat az egyediségüktől, ezzel mind a művészi megformálás, mind az olvasói reakciók szintjén felszámolva a valódi empátia lehetőségét. Mégsem ugyanak az éremnek a két oldaláról van szó: a sajátos szociokulturális csoportok tagjaiként elgondolt egyének társadalmi viszonyainak ábrázolása részben *másféle* elbeszéléstechnikai eszközök használatát engedi meg és teszi szükségessé, mint e viszonyok egyéni érzelmi-tudati reflexióinak ábrázolása. A narratív koherencia felbontása, a nyelvi asszociációk működését kiaknázó szövegépítkezés, az elbeszélés fikciós szintjeinek „egymásra nyitása” jó szolgálatot tehet, ha a mű az egyéni tapasztalat töredezettségének vagy az identitás „meg-

alkothatatlanságának” irodalmi megformálására törekszik – márpedig ezek a „társadalmi realizmus” kritériumai szerint sokkal inkább kontrasztenderd poétikai sajátosságoknak számítanak. (Ezzel kapcsolatban lásd a fenti idézetet Vonnák Diána esszéjéből: a narráció „elbonyolódása”, a „világszerűség” feladása egyenesen következik a pszichológiai realizmus programjából.)

A másik általános elgondolás, amely a „realizmus” mint osztályozó kategória használatának hátterében áll, egy nagyszabású irodalomtörténeti narratívára támaszkodik. E szerint a nyelven kívüli valóság művészeti megragadásának programja időről időre „lelepleződik”. Naivitás úgy tenni, mintha a kerek és jól formált történetek bármit elárulhatnának az ember és a világ tényleges viszonyáról vagy a létezés „alapszerkezetéről”, mintha értelmesen beszélhetnénk önmagával azonos szubjektumról, amely képes az irodalmi alkotásokban önmagát megfogalmazni, mintha a művek szerzője vagy a szöveget szervező elbeszélői tudat saját kénye-kedve szerint „uralhatná” a nyelv működését. (A kortárs magyar irodalomban a közkeletű elképzelések szerint legutóbb az úgynevezett „prózaforradalom” idején rendült meg „az elbeszélhetőségbe vetett hit”. Ám ez immár csupán a történet megelőző fejezete, az elmúlt két évtizedben újból a „realista tendenciák” megerősödésének lehetünk szemtanúi.) Ebben a felfogásban a „realizmus” azoknak az irodalmi törekvéseknek az összefoglaló neve, amelyek továbbra sem vesznek tudomást „az elbeszélés nehézségeiről”, hanem a valóság hiteles, részletgazdag (tehát például nem absztrakt-allegorikus) narratív megragadását célozzák – azaz valamiféle „világszerűségre” törekszenek.

Ezért nem meglepő, hogy a kortárs kritika gyakorlatában az így értett „realizmushoz” elsősorban *kontrasztenderd* tulajdonságok tartoznak hozzá. Hozzávetőleg a következők: (a) az elbeszélés valamilyen módon nyilvánvalóvá teszi, érezteti vagy hangsúlyozza a saját fiktivitását (a valóság és fikció szövegbeli viszonyának elbizonytalanításától a narrációs paradoxonokig és az explicit metanarratív kommentárokig); (b) a szöveg a szubjektumot vagy az ént pusztán nyelvi konstrukcióként viszi színre; (c) a műbeli jelentés stabilizálhatatlan, a kialakuló értelem folytonosan felülíródik az interpretáció folyamatában (vagy a szöveg tudatosan épít a disszemináció jelenségére).¹⁹ Minél inkább jelen vannak ezek a tulajdonságok egy szövegben, annál inkább hajlamosak a kritikusok kijelenteni, hogy egyértelműen nem realista alkotásról van szó. (Természetesen az is kontrasztenderd tulajdonságnak számít, ha a mű misztikus vagy természetfeletti cselekményelemeket tartalmaz – ám ez elsősorban

¹⁹ Uo.

inkább a fent említett másik elgondolás fényében tekinthető kontrasztenderd tulajdonságnak.)

A kép bonyolult, ideje összefoglalni. Amikor egy kritikus „realistaként” osztályoz egy művet, kategóriahasználata vagy a „valószerű ábrázolás” koncepciójára támaszkodik (amit az irodalom valóságfeltáró szerepére vonatkozó normatív elképzelés alapoz meg), vagy a „világszerű megformálásmód” koncepciójára (ami mögött az „elbeszélhetőségbe vetett kételyek megerősödésének és elhalványulásának” nagy történeti narratívája áll) – vagy általában egyszerre mindkettőre. A „valószerű ábrázolás” értelmében vett realizmushoz csupán néhány nagyon általános sztenderd tulajdonság tartozik hozzá, és még kevesebb kontrasztenderd tulajdonságot említhetünk – az ilyen művek legtöbb elbeszéléstechnikai és poétikai sajátossága szabadon variálható. A „világszerű megformálásmódként” értett „realizmus” használatát elsősorban kontrasztenderd tulajdonságok vezérlik: amennyiben a művekben megjelennek az „elbeszélhetőséggel kapcsolatos kételyekre” utaló elbeszéléstechnikai és formai sajátosságok, ezek a szövegek nem nagyon tartozhatnak a (sztenderd) realista alkotások közé.

Ha a kritikus *egyszerre* mindkét kategóriahasználati gyakorlathoz alkalmazkodni szeretne (hiszen a szakmai protokoll értelmében nem lehet *nem* tudomást venni az irodalom valóságfeltáró szerepére vonatkozó kortárs elvárásokról és a „posztmodern”, „neoavantgárd” stb. művészet nyelv- és szubjektumszemléleti örökségéről szóló történeti narratívákról, értelmezésekről), akkor valahogyan meg kell oldania azt a problémát, hogy a kétféle laza kritériumhálózat nem egykönnyen egyesíthető. A gyakorlatban általában úgy oldódik meg a probléma, hogy a kritikus *vagy* elfogadja, hogy azok a művek is lehetnek „valószerűek”, amelyek a „világszerűséget” gyengítő elbeszéléstechnikai eszközöket alkalmaznak (különös tekintettel a „valószerű individuumbábrázolásra” törekvő szövegekre), esetleg deklarálja, hogy a realista alkotásoknak éppen ezt kell tenniük a „hiteles” művészi megformálás érdekében; *vagy* úgy tekinti, hogy a „világszerűség” gyengítése a legtöbb esetben összeférhetetlen a „valószerűséget” célzó realizmus irodalmi projektjével (lásd fentebb: „teljesen más poétika, ontológia, ismeretelmélet”), azaz szigorúbbra veszi a „realizmus” kifejezés alkalmazási kritériumait. Mindez a fenti terminológiánkban megfogalmazva: az előbbi esetben a kritikus a „világszerűség” kontrasztenderd tulajdonságait beilleszti a „valószerűség” értelmében vett „realizmus” *szabadon variálható* vagy *sztenderd* tulajdonságai közé, az utóbbi esetben pedig a szóban forgó tulajdonságokat felveszi a „realizmus” *kontrasztenderd* tulajdonságai közé. Ettől a döntéstől függ, hogy a kritikus mennyire

hajlandó elfogadni és esztétikailag sikeresnek ítélni a „hibrid” poétikájú szövegeket. Hiszen az előbbi esetben az történik, hogy a kritikus a „kísérletező” és a „hagyományos realista” szövegrészek együttállását (a realizmus szempontjából) szabadon variálható tulajdonságok megjelenéseként észleli, az utóbbi esetben viszont sztenderd és kontrasztstenderd tulajdonságok összeütközését tapasztalja.

Mint láttuk, a „realizmus” meglehetősen *durva felbontású* fogalom – akár csak a legtöbb művészeti kategória. Talán az egzakt definícióval bevezetett, formai tulajdonságokat jelölő, technikai jellegű osztályozó kifejezések nem ilyenek; kérdés, hogy ezek egyáltalán művészi kategóriák-e az általam használt értelemben. Mindebből persze nem következik, hogy a kritikai diskurzussal bármi probléma volna: a művek nyilvános értékelésének és értelmezésének gyakorlata, amelyet mindközönségesen műkritikának szoktunk hívni, alighanem szükségképpen ilyesféle durva felbontású fogalmakat használ. A művek értelmezését és értékelését irányító normatív elköteleződéseink, intuitív meggyőződéseink és szakmai ismereteink nem az osztályozó kifejezések jelentésébe épülnek bele, hanem a *használatukba* – az volna a meglepő, ha nem így lenne.

Ha szeretnénk megérteni, hogy ténylegesen mit vár el egy „realista” műtől egy kritikus, illetve hogyan értelmezzük az irodalmi szövegeket, amikor a „realizmusigény” jegyében olvassuk őket, akkor természetesen nem elég a kategória-használati szokásainkat megvizsgálni. Tovább kell lépniük: finomfelbontású fogalmak segítségével le kell írni, hogyan zajlik a *realista fikció* interpretációja. Tanulmányom második felében erre teszek kísérletet. A kortárs analitikus művészetfilozófia fikcióelméleti vitáinak rövid elemzése után azt fogom állítani, hogy az úgynevezett „realitásfeltevés” fogalmára támaszkodva relatíve pontosan körülírhatjuk, mi történik, amikor az olvasó a „valószerű ábrázolás” elvárásával közelít egy elbeszélő szöveghez.

2. REALITÁSELV, IMAGINÁCIÓ ÉS A FIKCIÓ IGAZSÁGAI

A kortárs analitikus művészetfilozófiában a realizmus problémája nem játszik központi szerepet. E hagyomány szerzői úgy gondolják, hogy a „valószerű” ábrázolás kérdései nem vetnek fel sajátos *filozófiai* problémákat – azaz olyan problémákat, amelyeket konceptuális elemzés, a hétköznapi intuícióink viszonyának vizsgálata vagy más filozófiai eszköz segítségével kellene megoldanunk. Másféle problémákat természetesen felvethetnek, ám ezek kezelése

nem a filozófus kompetenciájába tartozik (hanem mondjuk az irodalomtörténészébe), számára egyszerűen nem érdekes kérdés, hogy a művek világa *nagyon* vagy csak *egy kicsit* hasonlít a mi világunkra. Jóllehet a sajátos művészi perspektívából ábrázolt világok valóban különböző mértékben emlékeztetnek a hétköznapi tapasztalatainkból ismerős világra, ez a fokozati különbség nem hoz magával filozófiai szempontból izgalmas minőségi különbséget.²⁰

Röviden: a művészetfilozófusok feltevése szerint az elbeszélő művek *alapértelmezésben* mindig fiktív világokat jelenítenek meg, azaz az ábrázolás valamilyen mértékben mindig „világszerű” – még akkor is, amikor maguk a művek éppen ezt a világszerűséget problematizálják (mondjuk narrációs paradoxonok alkalmazásával vagy más módon).²¹ Továbbá az ábrázolás *alapértelmezésben* mindig valamilyen mértékben „valószerű”, hiszen a fikció világa többé vagy kevésbé mindig hasonlít a mi világunkra – a nagyfokú „valószerűséget” pedig nincs okunk kiemelt esetként kezelni.²² A művészetfilozófusokat ennek megfelelően elsősorban olyasféle kérdések foglalkoztatják, mint hogy miképpen határozhatjuk meg a fikció, ezen belül is a művészi fikció fogalmát, hogyan kell modelleznünk a történetmesélés mint meghatározott (színlelő [*pretense*], „elhitető” [*make-believe*] vagy másféle) beszédaktusok végrehajtásának és megértésének folyamatát. Ami pedig a legfontosabb: hogyan értik meg az olvasók a fikció tartalmát – azaz hogyan vezetik le a mű fiktív világára vonatkozó *igazságokat*.

Ez utóbbi kérdés számunkra is fontos. Ha elfogadjuk a kortárs magyar irodalomkritikusok hallgatólagos előfeltevését, miszerint a „realista” műveket

²⁰ Ezzel kapcsolatban lásd a 2. számú jegyzetet.

²¹ Természetesen ebből nem következik, hogy minden filozófus úgy gondolná: ezeket a világokat össze kell vetnünk a mi valóságos világunkkal. Peter Lamarque szerint az irodalom intézményes gyakorlata hagyományosan előírja az olvasóknak, hogy a művekhez *irodalmi hozzáállással* közelítsenek – ami azt jelenti, hogy a fiktív világ törvényszerűségeit nem a mi világunkra jellemző törvények mintájára kell elképzelniük, hanem a műalkotások belső szervező elveinek kell tekinteniük, a figurákra és eseményekre pedig nem úgy kell gondolniuk, mint egy elképzelt világ lakosaira, hanem mint perspektivikus létezőkre, amelyek kizárólag az ábrázolás révén és az ábrázolt alakjukban léteznek. Lásd: Peter LAMARQUE, *The opacity of narrative* (London–New York: Rowman & Littlefield, 2014). Tegyük hozzá: a szerző álláspontja a kortárs művészetfilozófiai mezőnyben egyértelműen kisebbségi álláspont.

²² Érdekes módon a képi reprezentációk esetében igenis felmerül a realizmus kérdése: a „*transzparens*” *fotográfiai ábrázolás* lehetősége a kortárs analitikus művészetfilozófia egyik leggyakrabban tárgyalt témája. (Ez feltehetőleg a nyelvi és a képi reprezentáció természetének különbségére vezethető vissza: a leképezés [*depiction*] magyarázatában a legtöbb filozófiai elmélet szerint valamilyen módon szerepet kell kapnia a *vizuális hasonlóságnak* – a nyelvi elemek viszont teljes mértékben konvencionális jelek, azaz nem a hasonlóság révén jelölik a tárgyukat.)

az olvasóknak részben másféle módon kell értelmezniük, mint a nem „realista” alkotásokat (másra kell figyelniük olvasás közben, más tulajdonságaik révén kell értékelniük a műveket, és így tovább),²³ akkor ezt a különbséget abban is tetten érhetjük, ahogyan az olvasók a kétféle esetben a műalkotás világát a képzeletükben felépítik. Bármilyen legyen is az a „realizmuselvárás” és a „valóság-illúzió”, egészen biztos, hogy az imaginatív aktivitás területén jelentkeznek.

Tanulmányom hátralévő részében a fikció igazságainak [*truth in fiction*], ezen belül is a fiktív igazságok olvasói „generálásának” problémájával fogok foglalkozni.²⁴ Induljunk a kályhától!

A „fiktív világ” hasznos *metafora*. Természetesen a kifejezés használatával nem akarjuk azt sugallni, hogy az elbeszélő művek teljes világokat ábrázolnának. A regények és elbeszélések közel sem ragadják meg egy adott lehetséges világ összes tényállását, a szöveg mondatai sem explicit, sem implicit módon nem fejeznek ki minden olyan proposíciót, amely a fikció világában igaz (azaz az irodalmi alkotások nem *maximális* reprezentációk). Az irodalmi narratíva olykor „üres helyeket” tartalmaz, amelyeket az olvasónak a mű konvencionális utasításait betartva nem szabad kitöltenie (tehát bizonyos fiktív tényállások igazságértéke *meghatározatlan*), valamint a kifejezett/implikált proposíciók olykor ellentmondhatnak egymásnak (azaz a proposícióhalmaz nem feltétlenül *konzisztens*).²⁵ Mégis érdemes a „fiktív világ” fogalmára támaszkodnunk, ha számot szeretnénk adni arról az intuitív meggyőződésünkről, hogy az elbeszélő művek jellemzően *történeteket* mesélnek el, amelyeket olvasás közben *el kell képzelniük* – és a történetmesélés folyamatát, valamint az elmesélt történetek megértését meghatározott konvenciók irányítják.

²³ Emlékszünk: egy művészeti kategóriát használni – azaz mondjuk „realistaként” osztályozni egy fikciót – annyit tesz, mint sajátos olvasási stratégiát választani a szöveghez. Lásd: FRIEND, „Fiction as a Genre”, 202.

²⁴ Amikor a fikció *igazságairól* beszélünk, amelyeket a befogadóknak az olvasás során el kell képzelniük (lásd: konstitutív képzeleti aktusok), akkor mind a szövegszintű, tehát a cselekmény elemeivel kapcsolatos, mind a tematikus, azaz az ábrázolt világ törvényszerűségeire vonatkozó proposíciókat is e kategória alá soroljuk. A szövegszintű (például: „Ebben a pillanatban jött be Agafja Mihajlovna a befőttel”) és a tematikus proposíciók (például: „A boldog családok mind hasonlók egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az”) megkülönböztetéséhez lásd: LAMARQUE, *The Opacity...*, 128–130.

²⁵ A „fiktív világ” fogalmát ezért nem feleltethetjük meg a modellelméleti szemantika „lehetséges világ” fogalmának. Természetesen a lehetségesvilág-szemantikát *felhasználhatjuk* a fiktív mondatok jelentésének modellezésére; lásd David LEWIS klasszikus elemzését (amely egyben a kortárs fikcióelméleti diskurzus máig idézett alapszövege): „Truth in Fiction”, in David LEWIS, *Philosophical Papers, Vol. 1.*, 261–280 (New York–Oxford: Oxford University Press, 1983). Eredeti megjelenés: *American Philosophical Quarterly* 15 (1978): 37–46.

Kiindulópontunk a következő: a művészi fikció gyakorlata arra épül, hogy a történetmesélésért felelős ágens (hogy kicsoda ő, az a választott elemzési keretunktől függ: az elbeszélő, az implicit elbeszélő, az implikált szerző, a valóságos szerző) a történet előadása révén felhívja az olvasót, hogy képzelje el, a szövegben leírtak *valóban megtörténtek a szereplőkkel egy fiktív világban*. Az olvasónak pedig megéri eleget tenni ennek a felhívásnak, mert ezáltal tartalmas esztétikai élményben lehet része, vagy ismereteket szerezhet önmagáról és az őt körülvevő valóságról, vagy elmélyítheti a morális tudását (és így tovább, attól függően, milyen elméletünk van a művészet sajátos értékéről). Hogy pontosan hogyan kell modelleznünk a történetmondás folyamatát, azal kapcsolatban nincs konszenzus a kortárs művészetfilozófusok között. Vannak, akik a művészi fikciót valamiféle „elhitetésre” [*make-believe*] alapuló aktivitásként elemzik, és tisztán intézményes terminusokban adnak számot e tevékenység „játékszabályairól” (a *locus classicus* Kendall L. Walton 1990-es könyve).²⁶ Mások szerint a fikció tartalmának megértését és a képzeleti aktivitás kiváltását a beszélői szándékok felismerésének Grice által leírt mechanizmusa mozgatja (Gregory Currie, Kathleen Stock).²⁷ Akik elfogadják, hogy a művészi célú történetmondást sajátos illokúciós aktusként kell leírunk, nem feltétlenül ismerik el, hogy a beszélő pszichológiai állapotainak felismerése központi szerepet játszana a fikció megértésben, ezzel szemben inkább a társadalmi konvenciók és a beszédaktus (konstitutív) normáinak ismeretét hangsúlyozzák (Manuel García-Carpintero).²⁸

Akárhogy elemezzük is a fiktív történetek elmondásának folyamatát, egy biztos: közel sem magától értetődő, hogy az olvasónak a mű megértése során pontosan *mit is kell elképzelnie*.²⁹ Nyilvánvalónak tűnik, hogy olvasás közben el kell képzelnünk a szöveg *explicit tartalmát*, tehát azt, amit a narrátor a szó

²⁶ Lásd: Kendall L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).

²⁷ Lásd: Gregory CURRIE, *The nature of fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990); Kathleen STOCK, *Only Imagine: Fiction, Interpretation, and Imagination* (Oxford: Oxford University Press, 2017). Grice klasszikus elemzése: Herbert Paul GRICE, „Jelentés”, ford. BÁRÁNY Tibor, in Hebert Paul GRICE, *Tanulmányok a szavak életéből*, 194–204 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2011).

²⁸ GARCÍA-CARPINTERO, „Normative Fiction-Making...”.

²⁹ Már maga az „elképzelés” fogalma is felvet egy komoly problémát. Amikor a narrátor közlése alapján elképzeljük, hogy valami a mű fiktív világában így és így van, egyszersmind el is kell hinnünk neki, hogy ténylegesen így és így van? (Gondoljunk csak a megbízhatatlan elbeszélőkre!) Kathleen Stock szerint nem. A fikció tartalmának megértéséhez csak arra van szükség, hogy felismerjük: a beszélőnek az a (reflexív) szándéka, hogy elképzeljük az adott tényállást – ám ezek után természetesen megtehetjük, hogy ellenállunk a készítésnek, és

szoros értelmében, a mondatok szó szerinti jelentésére támaszkodva mond nekünk, illetve mindazt, amit *implicit módon* – társalgási implikatúrák, pragmatikai előfeltevések révén – *közöl* velünk.³⁰ De mindezeket csupán akkor tekinthetjük a fikció elsődleges igazságainak, ha nem megbízhatatlan elbeszélővel van dolgunk, vagy nincs okunk feltételezni, hogy a narrátor valamilyen okból nem fér hozzá „hitelesen” a fiktív világ releváns tényeihez. És persze a legtöbb esetben *van* okunk ilyesmit feltételezni: az irodalmi szövegek mindig sajátos elbeszélői perspektívából reprezentálják a fikció világát (különös tekintettel az én-elbeszélésekre), tehát elkerülhetetlenül felmerül a kérdés, hogy az ábrázolt valóság mennyiben vág egybe a fiktív világ valóságával (amihez definíció szerint nincsen független hozzáférésünk). Az elemzésünket tehát ki kell egészítenünk: meg kellene határoznunk legalább néhány általános elvet, amelyre támaszkodva az olvasók levezetik a narrátor közléseiből a fikció *elsődleges igazságait* – és ez közel sem magától értetődő feladat. (Sokak szerint éppen ez a nehézség szól az implicit vagy fiktív szerzői perspektíva bevezetése mellett.³¹ Kérdés, hogy a megoldás mennyiben általánosítható a korlátozott kompetenciájú elbeszélés összes esetére.) Ezzel a problémával most nem foglalkozom, mert számunkra a második kérdés sokkal fontosabb: hogyan képzelik el az olvasók a fikció *implikált igazságait* – tehát a fiktív világnak azokat a tényeit, amelyekről a narrátor sem explicit, sem implicit formában nem számol be, mégis hozzátartoznak a történet „háttéréhez”?³²

Számos filozófus úgy gondolja (függetlenül attól, hogy pontosan milyen elmélete van a fikcióról): hétköznapi intuíciónk szerint a fiktív mű implikált igazságainak elképzelését az úgynevezett *realitáselv* vezérli. A realitáselv szerint a fiktív világokat a mi világunk mintájára kell elképzelnünk, azaz minden propozíciót, amely a valóságban igaz, a fiktív világban is igaznak kell tekinte-

nem képzeljük el az adott propozíciót mint a fikció igazságát, mert mondjuk jó okunk van kételkedni a narrátor szavahihetőségében. Lásd: STOCK, *Only Imagine...*, 36.

³⁰ Meglepő módon a filozófusok egészen a legutóbbi időig nem sokat foglalkoztak az implicit kommunikációs jelentésmozzanatok szerepével a fikció igazságainak levezetése során. Lásd Andreas Stokke elemzését: „Fiction and importation”, *Linguistics and Philosophy* (2021), hozzáférés: 2021.07.26, doi: 10.1007/s10988-020-09321-8.

³¹ Tudniillik így a fiktív világ elsődleges igazságait azoknak az igazságoknak feleltethetnénk meg, amelyek az implicit narrátor vagy a fiktív szerző perspektívájából tárnak fel.

³² A magyar terminológia kicsit félrevezető. A fikció implikált [*implied*] igazságai nem azok a propozíciók, amelyeket a narrátor implikatúrák [*implicatures*] vagy más implicit kommunikációs eszközök révén közvetít, hanem azok, amelyeket nem közvetít sehogyan sem, mégis a fiktív világ igazságai közé tartoznak.

nünk – hacsak nem mondanak ellent a fikció elsődleges igazságainak.³³ Könnyen belátható, hogy az elv ebben a formájában tarthatatlan: a mi világunk számos ténye szükségképpen tökéletesen irreleváns az adott regény vagy elbeszélés szempontjából. Ráadásul ha valóban minden igaz proposíciót a fikció igazságának tekintenénk, amennyiben az nem mond ellent az elbeszélő közléseinek, akkor ezzel azt feltételeznénk, hogy a fikció számos igazságáról sem a szerzőnek, sem a mű egykori és aktuális olvasóinak nincs és nem is lehet tudomása.

A problémát kiküszöbölendő átfogalmazhatjuk az elvet. A *közös meggyőződések elve* szerint a fiktív mű olvasása során minden olyan proposíciót a fiktív világ igazságának kell tekintenünk, amelyet a regény vagy az elbeszélés megszületésének idején, a mű saját kontextusában a kérdéses kulturális közösség tagjai nyilvánvalóan és közel egyöntetűen igaznak tartottak (azaz azt feltételezték mindenkiről, hogy azok azt feltételezik mindenkiről, hogy igaznak tartják a proposíciót) – hacsak nem mond ellent a fikció elsődleges igazságainak.³⁴ Természetesen ezzel sem sokat nyerünk: az implikált igazságok többsége továbbra is irreleváns lesz a fikció szempontjából, ráadásul kénytelenek leszünk a korszak előítéleteit és tévedéseit a fiktív világ igazságainak tekinteni – akkor is, ha azok egyébként meg sem jelennek a műben. Továbbá az elv mindkét változatának szembe kell néznie egy még súlyosabb problémával: számos esetben a fikció implikált igazságait egyszerűen a *műfaji konvenciók* rögzítik. Hiába nem említik az Agatha Christie-dramaturgiával dolgozó regényben, hogy általában véve a gyanúsítottak nem szoktak elmenekülni a tetthelyről, hanem inkább a gyilkosság helyszínén maradnak, hogy megcsodálják, ahogyan a nyomozó briliáns elmével megfejti a bűntényt, és hiába nem gondolja egyikünk sem, hogy a valóságban az emberek ténylegesen így viselkednének, ez az általánosítás mégis az analitikus detektívregény világának (levezetett tematikus) igazságai közé tartozik.

Ezért a filozófusok többsége Kendall Walton nyomán³⁵ azt a megoldást választja, hogy kijelenti: nem létezik egyetlen általános elv, amely az implikált fiktív igazságok elképzelését irányítaná a művek értelmezésének és értékelésének gyakorlatában. Az olvasók hol a realitáselv, hol a közös meggyőződések elve szerint járnak el, hol pedig egészen másfajta interpretációs technikákat választanak. Valamiféle általános elv keresése helyett inkább azzal érdemes

³³ Lásd például Richard Woodward áttekintő tanulmányát: „Truth in Fiction”, *Philosophy Compass* 6, no. 3 (2011): 158–167. A realitáselv már David Lewis klasszikus tanulmányában is előkerül: „Truth in Fiction”, 270.

³⁴ Ez az elv szintén megjelenik: *uo.*, 273.

³⁵ WALTON, *Mimesis...*, 4. fejezet (138–187).

foglalkozunk, hogy hogyan tudjuk megkülönböztetni azokat az eseteket, amikor (a) *el kell képzelniünk* egy propozíciót, mivel az a mű fiktív világának implikált igazságai közé tartozik; amikor (b) *valahogyan el kell képzelniünk* egy tényállást, de csakis a mű által felkínált lehetőségek közül választhatunk („tudatos többértelműség”); amikor (c) *nem szabad elképzelniünk* egy propozíciót, mert a narrátor szándékosan „üresen” hagyta ezt a helyet a mű szerkezetében (például tilos feloldanunk azt a meghatározatlanságot, hogy ki ölte meg Laura Palmert a *Twin Peaks* világában); illetve amikor (d) *szabadon elképzelhetünk* egy propozíciót, amely nem tartozik hozzá a fikció világához, de kényelmi szempontból szükségünk lehet rá (például zöldszeműként gondoljuk el a főhóst, mert nagyon nehéz színes szemek nélkül elképzelni egy személy arcát).³⁶

Nem minden filozófus adta fel azonban azt az elképzelést, hogy a valóságról szóló ismereteinknek mégiscsak fontos szerepe lenne a cselekmény fiktív hátterének rekonstruálásában. Stacie Friend úgy gondolja: bár a realitáselv a fenti érvek fényében valóban téves elgondolás, azaz tényleg nem mondhatjuk, hogy az olvasók főszabályként, minden esetben a mi világunk mintájára képzelnek el a fikció világát, az úgynevezett *realitásfeltevésre* azonban mégis lényegi szerep hárul a művek értelmezésében.³⁷ Mielőtt az interpretáció megkezdődne, és szép sorban elképzelnénk a fikció elsődleges és implikált igazságait, *automatikusan úgy tekintjük*, hogy az elmesélt történethez a mi világunk biztosít háttérrel – amely feltevéstől később, ha a szöveg okot ad erre, természetesen fokozatosan elszakadunk. A realitásfeltevés nem valamiféle általános elv, amely meghatározná, hogyan képzeljük el a fikció implikált igazságait, hanem annak a gyakorlati attitűdnek a neve, amely az ilyen „levezetési elvek” működéséhez háttérrel biztosít.³⁸ És hogy mennyire stabil attitűdről van szó, azt Friend szerint mi sem bizonyítja jobban, mint hogy még a műfaji konvenciók révén erősen szabályozott szövegek interpretációja során is erre támaszkodunk, amikor ki kell töltenünk a konvenciók által „üresen hagyott” helyeket (például a fantasztikus lények viselkedését automatikusan a népi pszichológiai fogalmainkkal magyarázzuk, ha ennek nincs akadálya).³⁹ Az implikált fiktív igazságok túlgenerálásától pedig nincs okunk tartani: ha a modellben – a fenti módon – különbséget teszünk kötelezően elképzelendő és szabadon

³⁶ Lásd például J. Robert G. Williams és Richard Woodward elemzését: „The Cognitive Role of Fictionality”, *Philosophy and Phenomenological Research* (2019), hozzáférés: 2021.06.26, doi: 10.1111/phpr.12660.

³⁷ Stacie FRIEND, „The Real Foundation of Fictional Worlds”, *Australasian Journal of Philosophy* 95, no. 1 (2012): 29–42.

³⁸ Uo., 34.

³⁹ Uo., 37.

elképzelhető proposíciók között, nem fogjuk irreleváns igazságokkal telezsűfolni a művek világát.⁴⁰

Stacie Friend gondolatmenete számomra nem meggyőző. Elképzelhető, hogy a realitásfeltevés valóban fontos szerepet játszik a hétköznapi narratív szövegek megértése során, ahogyan erre az általa hivatkozott pszichológiai kísérletek eredményei is utalnak – de nem vagyok benne biztos, hogy ez a leírás minden további nélkül alkalmazható a *művészi fikció* eseteire. Hiszen olvasóként mindig valamilyen művészi kategória jegyében gondoljuk el az alkotást, és a kategória használatának háttérében álló intuitív meggyőződések már a *kezdetek kezdetén* felülírhatják a realitásfeltevés érvényességét.

A „valószerű ábrázolás” értelmében vett „realizmus” használatát viszont valóban jól jellemezhetjük a realitásfeltevés segítségével. Azt állítom: amikor a kritikus – részben formai és reprezentációs kritériumokra, részben a műalkotás intézményes kontextusának ismeretére támaszkodva – „realistaként” osztályoz egy prózai művet, azaz úgy tekinti, hogy a szöveg a fiktív világ „valószerű ábrázolására” törekszik, akkor ezzel a következőket feltételezi:

- (a) minden olyan proposíciót, amely a kritikai gyakorlatot fenntartó kulturális közösség tagjainak közel egyöntetű véleménye szerint igaz, *alapértelmezésben* a mű fiktív világában is igaznak kell tartanunk – amennyiben ezek nem mondanak ellent a fikció elsődleges igazságainak, vagy elképzelésüket bármilyen más okból nem tiltja a műalkotás;
- (b) az implikált fiktív igazságok levezetésére a realitásfeltevésen túl relatíve kevés megszorítás vonatkozik (azaz a fiktív világ *részletgazdag* elképzelése konvencionális elvárás); és
- (c) a fikció elsődleges igazságai részleges feszültségben állnak az implikált igazságokkal (az olvasás folyamatában fel kell adnunk néhány közkeletű elgondolást, amelyet eredetileg a fiktív világ igazságának tekintettünk) vagy újrarendezik a fikció implikált igazságaira vonatkozó tudásunk rendszerét.⁴¹

⁴⁰ Uo., 38–39.

⁴¹ A harmadik feltétel normatív természetű: azt ragadja meg, miben áll a „valószerű ábrázolás” értelmében vett „realista” művek *kognitív értéke*.