alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ÁFRA JÁNOS
HALASI ZOLTÁN
TÓTH ERZSÉBET
VERSEI

BEREMÉNYI GÉZA
DARVASI LÁSZLÓ
PRÓZÁJA

„MERRE TART
A VILÁGIRODALOM?”
A DEBRECENI IRODALMI NAPOK
SZERKESZTETT SZÖVEGEI
BÁDER PETRA
BARNA IMRE
BÉNYEI TAMÁS
GORETITY JÓZSEF
GYIMESI TIMEA
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN
NÁDASDY ÁDÁM
SALÁT GERGELY
SZKÁROSI ENDRE
ÍRÁSAI

ARANY ZSUZSANNA
„KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ÉLETE”

HATVANHATODIK ÉVFOLYAM 2015/3

alföld

HATVANHATODIK ÉVFOLYAM — 2015. MÁRCIUS

3 HALASI ZOLTÁN verse: Nápoly
6 BEREMÉNYI GÉZA: Önéletírás (regényrészlet)
18 TATÁR SÁNDOR verse: A misfit piece
19 ORCSIK ROLAND versei: Zsilip; Csodakürt
21 DARVASI LÁSZLÓ: Amit észre kell venni és amit nem szabad (novella)
24 ÁFRA JÁNOS verse: A vének vénei
25 TÓTH ERZSÉBET versei: Társas gőz; Első nap az iskolában; A régi doktor

irodalmi napok

28 NÁDASDY ÁDÁM: A világirodalom tengelyében (Dante Commediájának fordításai)
33 BARNA IMRE: Eco, Salinger és a többiek (Pont fordítva)
38 BÉNYEI TAMÁS: A kortárs angol regény mint világirodalom
55 KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: A mai német irodalom (Néhány szempont)
66 GYIMESI TIMEA: A kortárs francia irodalom topográfiai vázlatához
78 BÁDER PETRA: Le a mágikus realizmussal! (Szemelvények a mai spanyol-amerikai elbeszélő irodalomból)
87 GORETITY JÓZSEF: Kortárs orosz irodalom (Posztmodern vagy „új realizmus”?)
95 SZKÁROSI ENDRE: Itáliai és magyar horizont (Az újabb olasz irodalom fogadtatásának kérdései)
102 SALÁT GERGELY: A világirodalom és a kínai világ irodalma

műhely

115 ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete („No Kornél barátom, úgy-e gyönyörű Pest?” – 14. rész)

képek

KISS ILONA grafikái

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

GÖMÖRI GYÖRGY, KÁNTOR PÉTER, MARNO JÁNOS versei
EGRESSY ZOLTÁN, ORAVECZ IMRE prózája
ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete
FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ esszéje
Tanulmányok Balázs Béla, Esterházy Péter, Nádas Péter prózájáról
Kritikák Havasréti József, Háy János, Márai Sándor köteteiről

---

Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

---

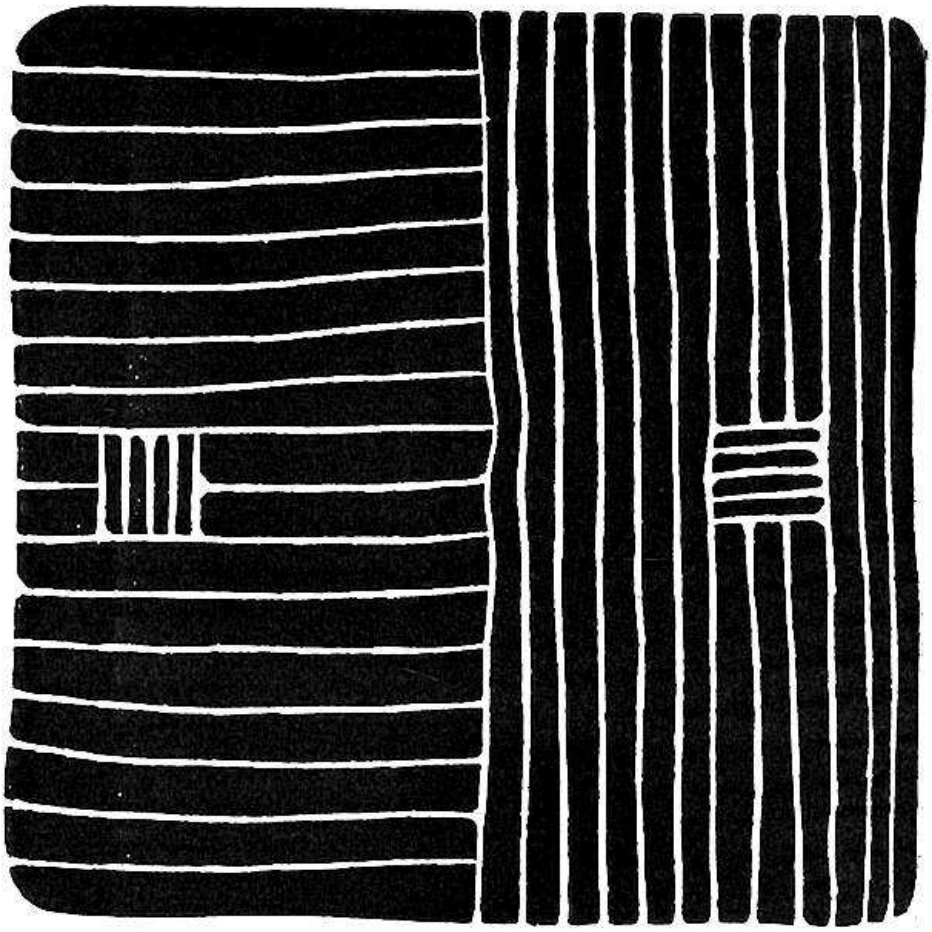
http://www.alfoldfolyoirat.hu
alfold@mail.debrecen.com

alföld
IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
SZIRÁK PÉTER szerkesztők
ANGYALOSI GERGELY főmunkatárs

alföld

600 FORINT



Nemzeti Kulturális Alap

9 770401 317007 15003

HALASI ZOLTÁN

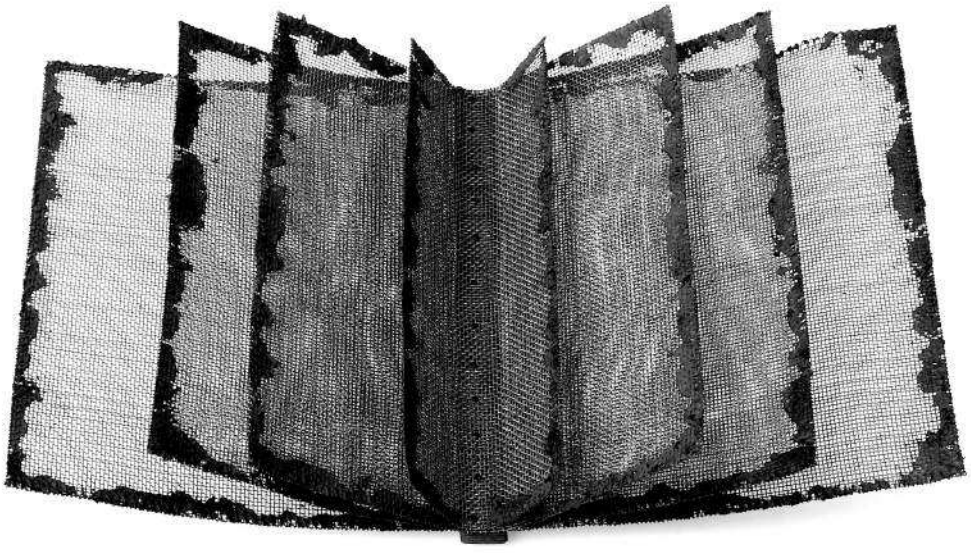
Nápoly

Nápoly, ahol a jobb vállam bedurrant,
már jelezte az elkövetkezőket;
a robogón ülő majdhogynem tőből
tépte ki karomat, mikor a pántba
kapaszkodva megpróbált elszelelni
a válltáskámmal. Mi magunk kerestük
a bajt: gondoltuk, elég a turistákból,
megnézzük, milyen egy még romlatlan,
idegenforgalomtól nem lezüllött
városnegyed, milyen az ősi Nápoly.
Keskeny út vitt a dombra, árus árust
követett, aztán lehúzott redőnyök,
kosz, povertà *mindenütt; egy sikátor*
kereszteződéséhez érve rántást
éreztem, a karom hogy kiszakadna,
egy méterrel odébb is penderített
a fülrepesztő, darázshangú jármű;
ha bejön nekik a szokott mutatvány,
abból egy hónapig él a családjuk,
mi pedig nézhetünk segély után, mert
ugrott az összes pénz, papír, vonatjegy.
Míg szédelegtem, sokan körénk gyűltek,
fenyegetően, minket hibáztatva:
mit keresünk itt, dov' andate, pazzi!,
a motoros brigantik visszajönnek,
rendőrt pedig soha nem látni erre.

Amekkora ellenséges tömegben
álltunk ott ketten, olyan néptelen volt,
mire fölértünk, a Capodimonte.
Alig múlt dél, a múzeum becsukva,
ebédszünet, a mediterrán napfény
elbágyasztott tűsugárzuhanyával,
árnyékra vágytunk, mint híves patakra,
de nem arra, amit a vézna pálma
hiányos bozontja terít a barna
gyep égett foltjaira, s nem is arra,
amit a csenevész bokrok vetettek;
míg aztán ráébredtünk, hogy csak ez van,
azazhogy ez se, mert a fák tövében,

a bőrlevelű bokrok árnyas alján,
ahol, reméltük, jól elüldögélünk
egy órácskát a múzeumnyitásig;
N. mondta, ott bent római bronz tükrök,
gravírozottak várnak ránk ezerszám,
meg persze a Vakok parabolája,
tulajdonképp egyedül ezért jöttünk,
hogy megnézzük a vak emberiséget,
amint egymást tartva és ráncigálva
mind beleesnek a híves patakba,
nézzük a sok fehér posztó harisnyát,
sok változatos színű füles sapkát,
a tornaszerként és stafétabotként
egyként felfogható hántott dorongot,
amivel nemzedék a nemzedékre
támaszkodik, egy lépés helyet hagyva
előtte és utána haladónak
a foltos, barna, titokzatos földön,
mint valami tehén- vagy ökörbőrön,
míg össze nem torlódnak és az árok
áttetsző vízében el nem terülnek,
legelöl egy nyenyereszerű hangszer;
tulajdonképp egyedül ezért jöttünk,
de nem voltunk egyedül tulajdonképp,
bár rajtunk kívül egy ember se volt ott,
csak akkor derült ki, hogy társaságunk
milyen népes, mikor végre leültünk
volna tikkadtan egy árnyat ígérő
(talán tamariszkusz) bokor tövébe,
és az egységes árny hirtelen apró,
mozgó árnyak sokaságára bomlott,
szürke és barna árnyak iramodtak széjjel,
megzavartuk a déli szieszt ájuk,
betörtünk hűvös árnyat, menedéket
ígérő átmeneti lakhelyükre,
ahol tán veszélyt sejtve összebújtak,
tulajdonképpen egyedül miattunk;
az is lehet, hogy ők meg minket néztek,
ebben a plein air *embermúzeumban,*
egy lótusz mintás szárit viselő nőt,
aki mintha őket másolta volna,
staccató*ban rövideket visított,*
meg egy fehér trikós, farmeros fickót,
ki felragadva egy pinea ágat,
ütve próbálta detektálni őket

(nem úgy, mint rég hamelni kollégája),
amire ők visítva válaszoltak,
ide-oda cikázva, felzavarva,
egyik bokortól másikig futottak,
mintha a dombtető fakóra égett
fűirhája mozgott volna puzzle*-ként,*
döbbent szemünk előtt iszkoló foltok
szaladgáltak, maga a föld cikázott
alattunk úgy, hogy nem volt hova lépni,
a leüléstől hát elment a kedvünk,
nem vártuk meg a múzeumnyitást sem,
különben is a barokk Palazzóban
a törzsanyagot mind raktárba vitték,
aktuális téma volt napirenden,
a nápolyi Bourbonok *kétszáz éve,*
udvari festészet, na, több se kellett,
vakon botorkáltunk a barna dombról
lefelé, két kiállítási tárgy a
riadt gombszemek, tükröcskék ezrében
visszaverődve és megsokszorozva.



BEREMÉNYI GÉZA

Önéletírás

Önéletírásba fogok. Méghozzá azért, mert már vagyok annyira koros, hogy megtudjam, mire jutottam én. Kicsoda vagyok. Lám, lett egy ember, aki azt sem tudja: szerencsés vagy szerencsétlen. Jó vagy rossz. Valótlan vagy valódi. Emlékszik-e bármire is vagy nem. Kérdez vagy állít. Nincs-e benne elég ellentmondás ahhoz, hogy néha más is lehessen, mint önmaga.

A legteljesebb őszinteség könyvének kell lennie, azzal sem törődve, hogy az összes ítéletünk a következmények függvénye. Naponta kell írnom őt javítás és ha lehet, visszaolvasás nélkül. Semmi, ami fikció nem kerülhet bele. Szégyenkezés nélkül, akár az első magömlés, ha eszembe jut. Az se baj, hogy a memóriám nem valami fényes, és csak az maradt meg benne, amit a szó szoros értelmében a magaménak vallhatok. Hogy hézagos a memóriám, mert csak azt rögzítette, ami heves érzéseket okozott bennem.

Én is, mint gondolom valamennyien, mindent másoktól kaptam, az elődeimtől és a kortársaimtól.

Most én a múltnak adok szavakat, feltételezve kutatok. Találomra veszem elő, ami megmaradt. Évek tűntek el az emlékezetemből, azt hiszem, végleg. Ami megmaradt, csupa fordulópontja életemnek, mert hozzá élmény tapadt.

Most, amikor belekezdek ebbe a könyvbe, jobban tudom azt, hogy kiknek írok, mint azt, hogy kiről. Magamat szeretném végre megismerni. Nem a korszak érdekel, amiben éltem (1946-ban születtem, a második nagy háború után, a Jaltai Döntés által sújtott országok egyikében), úgysem derül ki róla semmi más, mint hogy történelmi lábjegyzet volt.

A kilétem érdekel halálosan, képes vagyok-e folyamatosan, naponta, visszanyúlás, helyesbítés nélkül csakis az igazat írni – ebben vagyok érdekelt, amikor megírom azt, amit meg akarok írni.

Tollal írok egy kockás, nagyalakú füzetbe, melynek lapjai zavaróan felpöndörödnek egyre, de ez sem fog zavarni. Spirálos füzet, aláhajtom a rám várakozó üres lapot, bal karommal kiegyenesítem azt az oldalt, amit tollammal szántok, a tollamra írva: Stabilo liner 308, úgy haladok. Közben azt az egyszerű írásmódot keresem, amely az ábrázolás mögött mintegy eltűnik.

Valahogy így kezdem:

Életemben az első két ember egy házaspár volt, Sándor és Róza, az anyai nagyszüleim. Kezdetben teljességgel odaadtam magamat nekik a szobakonyhás lakásban, ahol cseperedtem. Ezt a bizalmat Sándor törte meg, állíthatom, hogy szántszándékkal. Ő kereskedő volt, és a maga módján akart az életre nevelni. Az első tanításával akkor állt elő, amikor kettesben kanalaztuk a kompótot egy közös lábas fölé hajolva.

Ő akkor fölemelte nagy fejét, rám nézett fényes, korhely szemével, és azt állította, hogy a lábosban lévő lé: a tenger.

De ez egy későbbi fejlemény, amikor már én a szavak többségét értettem, ezért erre még visszatérek. Előbb arról írok, hogyan tanultam meg bizonyos szavakat.

A tíz szobakonyhás lakással körbevett földszintes udvar, ahol laktunk, lelkesítő birodalmam volt nekem. Mindegyik ajtó nyitva állt előttem. Még beszélni sem tudtam, csak valamelyest járni, amikor találomra kiválasztottam bármelyik ajtót, öklömmel döngettem követelő nyögések közepette, ha csukva találtam, és az meg is nyílt rögtön, és Rózsika, Maczákné, Karolinka vagy Zsiga bácsi ujjongva fogadott, mert már alig vártak. Mindenki énhozzám beszélt. Bizonyos első szavak megtanulására határozottan emlékszem: Kilincs, Sárga Veszedelem, Szükség. Aztán jött az a szó, hogy Kampány.

Egyszer Karolinka – az udvarban sok nyomorék lakott – vasalt bal lábát kinyújtva tartott az ölében, úgy mesélte a *Piroska és a farkas*t, és amikor ott tartott, hogy az ágyban fekvő szörnyeteg kiszólt: csak nyomd le a kilincset, én megkérdeztem Karolinkától, mi az a kilincs, ő pedig az ajtajában lévő sárga valamire mutatva elmagyarázta. Gyönyörűre tisztogatott kilincse volt, mint egy tükör, ennek a méltóságos, hosszúkás vénlánynak, most is fel tudom idézni azt az aranysárga színt. És amikor nyilván röviddel ezután nagyanyám – úgy hiszem, egy másik házbeli asszonnyal baljós jövendőről sopánkodva – kimondta azt, hogy Sárga Veszedelem, és az én érdeklődésemre némi tétovázás után azt állította: a Sárga Veszedelem az, amikor a kilincsek megolvadnak, én ezt a folyamatot, a kilincs olvadását, élénken, az időben lelassítva el tudtam képzelni. Hogy az fenyeget mindannyiunkat. A jövő.

A harmadik új szó pedig szintén bevéső dött. A *Szükség*.

Anyám, az Évi ritkán látogatott, és többnyire morcos, rossz emléket hagyott. Pedig szép volt, nagyon fiatal. Ezért van az, hogy én a szép nőktől máig zavarba jövök? Évi megvetette az udvarbeli világot, amelyben önfeledten fészkeltem és ő maga is nevelkedett. Mocskos kezemet a konyhában a falicsapnál mosta, ahová a nagyapám, az ő apja bele szokott pisálni, hogy ne kelljen az udvar végébe a közös vécéig elfáradnia. Közben szidott az anyám és nagy erővel ütötte a vízsugár alatt a kezeimet, én meg ugrándoztam, ő pedig illatos volt, kirúzsozva a szája, és távol tartotta testét a csaptól, mivel szép és könnyű volt a ruhája is.

Valamikor egy nővel jött be anyám a lakásba, megint csak látogatóba, és azt mondta, feküdjek le a díványra és forduljak a fal felé, mert ők egy ruhát fel akarnak próbálni. Megtettem nekik. Ők matattak, szavakat mondtak egymásnak, különféle szagokat árasztottak hozzám, én a falat néztem, amelyben három világosbarna kikapart lyuk volt. Az egyikben öntudatlanul megforgattam a mutatóujjamat, majd szemcséket nyaltam le róla. Anyám pedig a hátam mögül rám szólt: Géza, ne edd ki a falat! Majd a nőnek panaszkodott, hogy eszem a falat folyton. Erre a nő azt mondta, dehát a gyereknek *szüksége* van rá.

A *szükség* szót mindaddig nem értettem. Ráadásul a nő hozzátette: a faltól épülnek a csontjaim, ezért van szükségem rá. Én pedig ráébredtem, hogy előzőleg én csináltam oda azt a három lyukat, és én ettem ki az anyagot a falból. Ismételten

belekapartam hát, és most már tudatosan lenyaltam. Az ízét, szagát visszaidézve igazat kellett adnom az anyáménál érettebb női hangnak: *szükségem* volt rá. Olyannyira, hogy akaratlanul, mint egy álomban cselekedtem mindaddig. Szükségből, kényszeresen. Hát akkoriban mindig ilyen háromszögben tapasztaltam ezt a világot, tanultam meg a szavakat. Azáltal, hogy a felnőtteknek hittem. A kétely bennük csak aztán következett, és jött helyükbe Isten. Őhozzá nagyanyám, Róza vezetett el.

A kételyt Sándor, a nagyapám ültette belém. Egyik este a konyhában azt állította a kompótléről, melyből kettesben egy nagy lábosból kanalaztunk, hogy az a tenger. És a benne úszkáló almagerezdek bálnák, a szilvák, melyeknek magját gondosan kiköpködtük, azok a cápák. Minden szavát értettem Sándornak, azt is, hogy a bálnák nagyobbak, mint a cápák, és azt is, hogy most játszunk. Hanem aztán, hogy a kettős ágyba befeküdtünk – szombat este lehetett, másnap nem volt piac – megkérdeztem, miért nem kapják be a hajókat a bálnák meg a cápák. Égett a villany, Sándor éppen egy füzetes regényt olvasott. Letette és azt mondta: mert a hajók fenekén hosszú kések vannak, és amikor a bálnák meg a cápák kitátják a szájukat, megvágják magukat. Nem tudtam elképzelni a levegőbe nézve, hogyan rögzítik a késeket a hajófenékhez. Sándor rám nézett a szemüvege fölött: nem hiszed el?

– Akarod, hogy megnézzük? Megnézhetjük.

Hallgattam. Azt hittem, csak zrikál.

– Menjünk el a tengerhez. Nem hiszed? Most. Most rögtön menjünk a tengerhez.

Letette a szemüvegét. Eddig tartott a játék, azt mutatta. Makacsul hallgattam. Nem hittem neki. Ő kiült az ágy szélére. Róza beszólt a konyhából, a kettétárt ajtón túlról, hogy ne higgyem el, nagyapám csak zrikál engem. Sándor hosszú, fehér jégeralsóban, csíkos pizsamakabátban volt. Felugrott, kezdte húzni magára a nadrágot. Kíváncsi voltam, meddig megy el az általtásban.

– Nem jössz?

– Hogy kell odamenni? A tengerhez.

– Innen, a pályaudvarról. Mindjárt indul a vonat. Odamegyünk vele, a kikötőben hajóra szállunk.

A Keleti pályaudvar valóban a közelben volt, ezt én akkor már tudtam. Sándor sürgetett, hogy öltözzek, Róza a konyhából cáfolta, csak hülyít téged, életem.

– Mért csinálod ezt a Gyerekkel?

– Hadd tudja meg, mi az élet – kiáltotta ki a konyhába Sándor, és cipőt, zakót rángatott magára, egyre mondta, hogy megyünk a tengerhez. Ha én nem megyek vele, akkor ő egyedül is elindul. Ez valahogy engem is megmozdított, én is kiszálltam az ágyból, de igazából akkor csatlakoztam, amikor ő a párnája alá nyúlt már felöltözve, kalapban, és onnan egy nagy köteg pénzt vett magához. Azzal a méltósággal, ami neki minden anyagias természetű dolgában éles tisztasággal megjelent. És még a szekrényből is pénzt vett elő a ruhák alól, hogy mindent elvisz, nagyanyámnak elég arra az időre az áru, ami a standban van, abból megél arra a pár napra, amit mi a tengernél töltünk Cattaronál, ahol valami tengerészlázadás is volt, amiről még ő tudott. Ekkor a padlóra ugrottam, és én is felöltöztem. Kapkodva magasszárú cipőt, ellenzős sapkát választottam az útra. Még ki is mentünk

az esti udvarra, aztán a kapu elé kézen fogva, csak onnan fordultunk vissza. A folytatásra nem emlékszem, csak a tengermély csalódásomra, de arra máig.

Sándor kereskedő volt, „hadd tanulja meg a gyerek, mi az élet", mondta valahányszor a felesége miattam rászólt, és talán ezért álltam bosszút rajta, ezért árultam el őt hat- vagy hétéves koromban? Idegenkedni kezdtem tőle?

Később anyám értem jött a Teleki tér 9-be, nagyanyám összecsomagolta a holmimat, és elvittek onnan egy polgári lakásba, ahol pianínó is volt, és egy magas, szőke férfi, Évi új férje, és másnap iskolába kezdtem járni, és új nevet is kaptam. Azután Sándor egyik este későn berontott hozzánk, arra ébredtem. Egy darabig dulakodtak, ordítoztak nevelőapámmal, majd ő, Sándor odaállt az ágyam mellé és szólítgatott, hogy kisunokám, gyere velem vissza a piacra. Be volt rúgva. Én pedig összezárt szemmel meg se mozdultam, alvónak tettettem magamat. Nem foglaltam állást. Pedig legszívesebben vele tartottam volna. Miért? Miért tartottam volna vele? És akkor miért maradtam? Ma már azt írom, hogy azért, mert Évitől, a nevelőapámtól a pianínójával együtt és őtőle, Sándortól is szabadulni akartam. Akkor meg hova? Ide, ahol most ülök és írom ezt? Nem hinném. Akkor meg?

Későn lettem szobatiszta. Azokban az időkben, mikor még egymásnak éltünk mi ketten, nagyanyám meg én, és semmi sem állt közénk, tán még beszélni sem tudtam, csak járni, Róza vizet forralt a konyhában a sparhelten. Lehet, hogy tévedek, de mintha sót is szórt volna bele, aztán egy zománcozott bilibe öntött belőle, és arra nekem rá kellett ülnöm, hogy így talán megtanulok tisztességesen kakálni.

Hogyan mondjam el mindenkinek, hogy Róza volt a mindenem akkor, amikor még a kezemről és a lábamról sem tudtam biztosan, enyém-e? Magasan ülve hajolt oda, bámultam a szemét. Ő volt az első nő az életemben. Nagy volt és széles. Csönd volt. Bent a szoba falán lógott egy bekeretezett kép róla, az is ő volt, elmagyarázta nekem. Vékony volt az arca a képen és úgy nézett egyenesen a világba kemény bizalmatlansággal. Ámde szemközt velem, egymásba mélyedve, olyan tág lett az ő sötét pillantása, hogy teljességgel, mindenemmel beléje kerülhettem. Látszódtam is, visszatükröződtem a szeme bogarában, mert odaengedett, ahogy ott kuporogtam a bilin, és együtt reménykedtünk, véghez visszük, amit elhatároztunk. Ő volt az én igazi anyám. A hivatalos, az ő lánya, az ugrabugra, karcsú, mintha csak a nővérem lett volna, megbízhatatlan volt és tolakodóan szeszélyes. Még össze is verekedtünk egyszer, egyik látogatása alkalmával Évivel, ami csak félig volt játék.

Ültem a gőzön, nagyanyám meg fölém hajolva a hokedlin, amin viaszosvászon volt, úgy várakoztunk türelemmel, szó nélkül. Nem emlékszem, hogy akár egyszer is sikerült volna bilibe kakálnom. Viszont azontúl nem adtak rám pelenkát, ami kínos korszak kezdetét jelentette. Kinőtt napozót kellett viselnem, két gombbal záródott legalul. Azt hiszem, az az első emlékem életemben, hogy lelépek a nagyon magas küszöbünkről az udvar egyenetlen köveire, közben begombolkozni próbálok a fütyülőm tájékán, mert fájdalmasan zavar, hogy csupasz vagyok odalent. És fáj a zacskóm bőre, mert folyton becsípődik, mindegyik sikertelen kísérletnél. Meg aztán a forró gőz a fenekemen, amikor hasztalan ücsörgök a bilin Róza szeme alatt. És ha nem akkor kakáltam, hanem máskor, nagyanyám fakanállal jel-

képesen elfenekelt. Nem fájt igazából, mégis ordítottam, menekülni akartam, ő meg fogta az egyik karomat a szelíd ütlegelés közben, és így forogtunk körbe, amin a szomszédok jókat mulattak.

Történetek jártak rólam körbe az udvaron, amiket nekem is fölemlegettek később, hogy micsoda egy ravasz vagyok. Hogy a bilire szoktatásom idején kezdtek nálunk a kredencfiókból eltünedezni a fakanalak. Nagyanyám nem is értette a dolgot. Mígnem egyszer valaki benézett a nyitott ajtón az udvarról, és látta, hogy én éppen az utolsó fakanalat dugom be a sparhelt tüzébe, az illető rám kiáltott, nagyanyám berontott, kikapta és a csap alá tartotta a fakanalat, erre én hátraszaladtam az udvar végébe, ahol a lábatlan Sas bácsi szokott zsugázni a többi férfival a kézihajtányából előre hajolva, és mindig odaszólt nekem: Géza, kapsz egy forintot, szarjál be, és akkor is azt mondta, én pedig álnokul sírni kezdtem, hogy te mindig ezt mondod nekem, és látod, most miattad be is szartam, de nagyanyám már ott is volt az eloltott fakanállal és fenekelni kezdett vele, mint mindig, ha becsináltam, azért is égettem el sorra a fakanalakat a sparheltben, mert haragudtam rájuk.

Rózát akkor is rendületlenül szerettem, hiszen egymás bizonyosságai voltunk.

Hátra van még a *Kampány* szónak a belém ültetése. Ezt már Sándor, a nagyapám mondta ki először, és olyannyira emlékezetesen, hogy egy másik, a „belekeveredni" is múlhatatlanul hozzája tapadt. *Kampány*ba keveredni. A *kampány* idegen eredetű, nekem mégis egyike lett a legmagyarabbaknak. Sándor, a nagyapám révén jutott el hozzám, mint kitüntetett egyike családi és történeti örökségeimnek.

Egyetlenegy ülésben akasztotta a nyakamba egyszobás lakásunk konyhájában, miközben én a lábánál kuporogtam egy kis sámlin, ő pedig karosszékében ülve, egy kancsónak támasztott tükörbe nézve húzogatta le arcáról a habot egy „V" alakban tartott, vékonyra csorbult beretvával, amit még katona korából hozott haza az olasz frontról, az Első Háborúból.

Hogy neki, Sándornak sok fivére volt, szinte mindegyik más-más anyától, mert a kemény életben az apja, Bereményi András mellől sorra haltak ki a feleségek, és ő, Sándor volt a kései legkisebbik, és egyébiránt is elkülönült a családtól, és olyan hosszúra hagyták nőni a haját, hogy a tanító úr Sámsonnak nevezte, amíg a loboncát a kezére csavarva pálcával ütötte-verte őt Nagykáta közelében, a tanyasi iskolában. András dédapám állítólag alacsony kis ember volt nagy bajusszal – hogy kerülök én ebbe a sorba? – kubikuskénti keresményéből lovakat vett, majd ménesei lettek, őbelőle meg első adófizető, egy virilista, baptista imaházak építtetője, és hadiszállító, és mint ilyennek eleinte nem kellett a családjából senkinek sem bevonulnia katonának, az volt a kampány egészen a 14-es háború utolsó évéig. Ámde ő, Sándor pont 1900-ban született, és 18 éves lett, amikor újabb kampány jött, egyvalakit oda kellett már adni, és az apja őt jelölte ki annak. Szinte kölyökként vitték hát el az olasz frontra.

Ott állt Sándor, a háborús kampányba keveredett suhanc a lövészárokban, és zuhogott rá az olasz eső.

Akkor már veszve volt a régi forsriftos katonavilág, éheztek a rongyos bakák, és fejetlenség volt a fronton, mire Sándor odakeveredett, senki semmit nem vett komolyan, még a halált se, ha az a másé volt.

Odakúszott egy felettese, öreg őrmester, és ki akarta küldeni földerítőnek Sándort, akinek föl volt tűrve a gallérja és borostás volt nagyon az arca, de annyira, hogy nem látszott a kora.

– Ne csinálja ezt velem, őrmester úr, hat gyerek vár otthon – mondta neki Sándor, erre kiküldtek egy másikat, és az halt meg akkor, pedig annak ténylegesen sok gyereke volt, hiába ordított nekik vissza, akkor már senki se törődött semmivel.

Akit földerítőnek küldtek előre a lövészárokból, az mind meghalt, mert kiadták ugyan földerítés idejére a tűzszüneti parancsot, de mikor az előre kúszott, valaki egyszer csak lőni kezdett valahol, erre az összes többi is rákezdett, először szórványosan, aztán mint az őrült, az olaszok meg ráduplázták, az meg hiába kiabált vissza az övéinek, előbb-utóbb mindörökre elhallgatott, de egytől egyig. Mert olyan magasról küldtek parancsot, hogy az is csak kampány volt, hogy mégis legyen valami, egy földerítés, ha más nem. És akiket előre küldtek, lekaszálták mindet. És Sándort is előbb vagy utóbb kinyírták volna, ha nem jön Klojber főhadnagy.

De jött az árokba Klojber főhadnagy, veregette a csizmaszárát, amit mindig veregetett, mokány volt, olyan jó torkú vagány ember, és kérdezte, mi van, te melák, be vagy rúgva? Azért kérdezte, mert Sándor tántorgott, mert bevett valami kotyvalékot, hogy hátravigyék, és nem volt magánál. És mondta: főhadnagy úr, alázatosan jelentem, éhes vagyok.

Fess legény volt Klojber főhadnagy, jó torkú puccert keresni jött. Kérdezte, pedig Sándor úgy nézett ki, mint a halál, hogy szeret-e dalolni, ő meg igent mondott neki. Igen, szeretek danolni, de csak annak, aki ad nekem enni. Így lett a főhadnagynak a puccerja, pedig előtte a családból senki sem engedte dalolni, ő maga sem tudta, milyen hangja van. És mikor ez a gyakorlatlansága a későbbiekben kiderült, Klojber főhadnagy türelemmel volt, kinevette Sándort, és megtanította énekelni, meg a hallására, és együtt énekeltek a kiégett malomban, ahol el voltak szállásolva.

És a türelem aztán is megvolt, mintha a fiának fogadta volna a főhadnagy. Jó, kikötötte a puskatisztító szalaggal a keresztgerendára, mikor rájött a Klojber főhadnagy, hogy az ő tiszti konzervját megzabálta – lett is tőle olyan hasmenése, mint a víz –, de aztán a saját kezével vágta le onnét, mikor Sándor azt mondta, lőjön le főhadnagy úr, én ezt nem bírom tovább, és elájult, pedig csak tettette az ájulást, mert akkor már tudta a főhadnagyról, hogy arra le fogja vágni onnan.

Jött a visszavonulás, mindenki rohant, taposták egymást. Sándor épp a híd alatt guggolva kulázott, akkora hasmenése volt akkor is, mikor Klojber főhadnagy lóháton a kardját csóválva fönt átrobogott, és kiabálta: visszavonulás, fiúk, visszavonulás. Sándor meg szaros nadrágban felugrott egy szekérre, állva ütötte a lovat, és valaki – itt egy nevet mondott, valaki földije nevét – odarohant: Sándor, ne hagyj itt, Sándor, megfogta hátul a köpenyét, elszorította a gigáját vele, ő meg odakapott, kioldozta, verte tovább a lovat, az lezuhant, és a hátulsó lovak meg emberek lába alá került, de – én úgy éljek – akkor is az ő nevét kiabálta, hogy Sándor, Sándor. Azóta Sándorra, ha hátulról rákiáltják a nevét, néha még a nyakához kap.

Bécsben le kellett szállni a vonatról, és a váróban a fegyvereket a kőpadlóra dobálni mind, akkor mehettek a határon át haza. Itthon az apja, András tán már másnap zabért küldte Pestre, a Teleki téri piacra. András jól ismerte a helyet, kubi-

kos korában ott, a Kerepesi temető falánál várt a talicskájával a megbízókra a többiek sorában mindig, ellenben Sándor megőrzött életében először járt arrafelé, és egyáltalán Pesten.

Beszólt az egyik standba, bricsesznadrág volt rajta, hozzá bilgericsizma, amit pálcával veregetett: „A zabot mennyiért adja?" Fess nő volt az árus, pont annyi idős, 1900-as, mint Sándor. Megmondta, mennyi a zabja. „És az, aki árulja, az mennyi?" Mire a nő: „hahahaha-hahahaha". Akárcsak a standja, nyitva volt ő is. Sándor meg: „Eljön velem a hölgy zárás után mozgóba?" Elmentek-e, nem mentek el, nem fontos. Tizenkilenc évesek voltak. A fess nő Róza volt, a későbbeni nagyanyám, Nagybányáról került oda, övé volt a stand. Sándor vissza se ment az apjáékhoz, ott maradt a piacon, beköltözött a szobakonyhába, a Teleki tér 9-be, összeházasodtak, ketten vitték tovább a standot a háború végeztével.

Sok volt a vevő, mint háború meg forradalmak után mindig szokott lenni, hullámzott a tömeg a Telekin. Belőle egyszer csak kivált Klojber főhadnagy, odajött a standhoz: „Szervusz Sándor". Még mindig tiszti egyenruhát viselt, kitüntetés a mellén. Kezet rázott Rózával, amikor Sándor bemutatta őket egymásnak. Rózácska így, asszonyom úgy. Nézd, Sándor. Nekem most Pálmai Ilka művésznő a szeretőm, Balatonbogláron élünk őnagysága villájában. Holnap megyek hozzája vissza, te velem jössz, szükségünk van ott egy legényre, Bogláron.

Hogy Róza, a friss asszony mit szólt akkor a dologhoz, beretválkozva arról Sándor nem tett említést. A borotvapengéről a habot időközönként egy újság szélére húzta le, sámlimról felnézve láttam szaporodni a fehér kis kupacokat. Gondolom, ez olyan háború utáni katonadolog lehetett, hogy jött Sándorért a főhadnagya, hívta, menni kellett, nagyanyám nyilván belátta ezt. Mivel ők piaci házaspár lettek, az adok-veszek legrégibb és legeredetibb ősvilágában forogtak, vevő és eladó, hitelező és adós kölcsönviszonyai között, ahol a legrégibb emberi éleselméjűség vakságában méri össze magát személy a személlyel, s ha valaki megmentette Sándor életét, hát annak előrangja volt, annak engedelmeskedni kellett.

És ha valamikor, akkor itt szükséges visszautalnom a nagyanyámra: Róza is rengeteg testvér közé született Nagybányán, és egyik nővére Pestre ment férjhez a Teleki tér közelébe, Rózát pedig süldőlányként utána küldték az Első Világháború legelején. Csepelre járt dolgozni a lőszergyárba a leányzó, de előtte azt gondolta, minden nap árul egy kicsit a piac szélénél, a Lujza utca sarkán. Kezdetben egy zsebkendőről adott el valamit. Később egy lepedőről többet. Aztán lett belőle egy standja, megvette a szobakonyhát a 9-ben, kifesttette egy szobafestővel és beléje költözött. A szobafestő teherbe ejtette, lett belőle egy fia, a Jancsi, akinek az apja névtelenül eltűnt, nyilván nős ember lehetett. Ebben a helyzetben ismerkedett össze Róza a zabot vásárolni jött Sándorral. Volt hát egy nem közös kisfiuk, és Róza éppen állapotos volt a nagyapámtól, amikor az elment Balatonboglárra a főhadnagyával. Mindezt később tudtam meg a nagyanyámtól, erről Sándor hallgatott, mintha ez az ügy szégyene lett volna neki, ugyanis birtokló ösztönében ő igenis nagyon vad ember tudott lenni. Nevére vette Jancsit, mégis levegőnek nézte, ha éppen kegyetlenül nem fenyítette. Elejtett szavakból tudom, hogy olykor brutálisan bánt vele, mint egy bűnössel, mintha Jancsi bármiről is tehetett volna.

És amíg nagyapám elvolt Bogláron Klojber főhadnaggyal, Róza elvetélt, állítása szerint a sok munkától. Későbbiekben ismét elvetélt, aztán újból és újból.

Majdnem felnőtt koromban egyszer benyitottam az udvarról a konyhába, ahol nem égett lámpa. Látogatóban voltam nála, talán pénzt kérni jöttem, mi másért, Róza meg az asztal végében ült, ahol nagyapám beretválkozni szokott. Előtte számos kicsi gyertya – hét vagy kilenc? – égett, azokat bámulta különös arccal, Isten döntésébe merülve, fel se nézett, úgyhogy én suttogva kérdeztem, hogy mit csinálsz, nagymama. Mondta, hogy ezek a gyertyák az ő meghalt gyerekei, akik elmentek. Csak Évit tudta világra hozni, az anyámat Jancsi után, de azt már a nagyapámtól. Nem is zavartam, majd jövök, mondtam, és visszaléptem az udvarra.

Nagyapám pedig beretválkozott tovább és mesélte nekem, hogy Pálmai Ilka művésznő hívatta Balatonbogláron a villájában, ahol pár nap óta puccerkodott, hogy menjen ki a vasútállomásra, ott lesz a Klojber főhadnagy úr éppen a többi urakkal, és közölje, hogy jöhetnek, készen van az ebéd. Így hallottam megint a szót: Kampány. Ugyanis Klojber főhadnagy valami kampányban volt a tiszttársaival, azért pezsgőztek Bogláron az állomáson.

Éppen beállt egy vonat, amikor Sándor odaérkezett az ebéd hírével és meglátta, hogy körös-körül a póznákon fölakasztott emberek lógnak, Klojber főhadnagy pedig a többi tisztekkel pezsgőzik a resti külső részén, a vágány mellett. Ment hozzájuk, jelentette, hogy a művésznő üzeni, kész az ebéd, majd hozzátette, hogy ő most minden további nélkül elmegy vissza, a Teleki térre, haza. Azt már nem mondta a főhadnagynak, de kialakult neki az a véleménye, hogy a háborúnak igenis vége lett, és ami most folyik, az már egy másik kampány, és lehet, hogy eltart sokáig, még most is benne vagyunk, te is benne vagy és még leszel is – mutatott rám a borotvával –, de részemről én leszereltem, és nem akarok belekeveredni. Sose keveredjél, vigyázz, kampányba! Hallod? Mindig azt akarják majd, de te sose keveredj.

Klojber főhadnagy kijelentette az állomáson, Bogláron: nem mész te sehova, Sándor, mikor épp indult a vonat elfele, nagyapám fölugrott rá, Róza meg fogadta vacsorával a szobakonyhában, és másnap együtt nyitották ki a standot. Folytatták, amit akartak.

Jött megint Klojber főhadnagy a standhoz, vagy egy év múlva, ezúttal civilben, ami alig volt hihető rajta. A reverjén azért hordott egy jelvényt, egy aranyos hárfát vagy lantot, vagy mit. Hogy őt leszerelték ezek, közölte Sándorral a piacon, ezek, akikért a vérét ontotta és a becsületét odaadta, és most éppen a dalárdát vezeti a laktanyában. Úgy beszélt nagyapámmal, előtte kileste a vevők tömegéből, hogy nagyanyám ne legyen ott, ne is hallja, de este megvitatta Klojber főhadnagy dolgát az ágyban a házaspár. „Belevisz valamibe, Sanyi – mondta Róza –, ne menj el énekelni se neki, nem tudsz neki ellentmondani? Még hogy neki köszönheted a hangodat, mire mentél vele, azt mondd meg, csak pénzkidobás a kocsmában, az a dalolás, semmi más, uccu neki, és mész neki fejjel a falnak, ez valamit akar tőled, a szeme se áll jól, ez bosszút akar állni. Hogy kin? Hát rajtad. Rajtad is. Nem láttad, a múltkor hogy nézett rám, mikor először jött oda a standhoz? Ez olyan mulatós, ez arra volt kiképezve, hogy parádézzon, ez pénzt akar tőled, még egy éjjel feltöri a standot vagy kirabol minket, ez nem tudom, mit akar, de olyan a szeme, Iste-

nem, olyan, mint a tiedé, olyan korhelyfényesek a szemei, hogy egy végből vagytok ti szabva, az Isten irgalmazzon az ilyeneknek. Ne legyél te ilyen, Sanyi."

Végső soron Róza némán volt engedelmes, mint egy indián asszony, mutatta, hogy mindig a férfinak van igaza, közben meg ott volt a saját külön bejáratú véleménye, amit Sándornak érdemes volt kipuhatolnia, mert a felesége olykor meglepően tiszta megsejtésekkel tudott tájékozódni abban a hatalmas, összefüggéstelen és ellenséges rendszerben, ami az ő világuk volt. Klojber főhadnagyról viszont meglepő határozottsággal mondott ítéletet: az egy kinevelt rablógyilkos. És hogy Sándor hasonszőrű vele. Aztán végleg elhallgatott, a továbbiakban nem nyilvánított véleményt. Sándor pedig valahányszor a laktanyába ment énekpróbára, valami más elfoglaltságra hivatkozott, pedig a felesége az sosem kérte, hogy beszámoljon.

Nagyapám befejezte a beretválkozást, arcot mosott a falicsapnál. Volt ott egy tükör a falon, abban megnézte magát, visszaült a karosszékbe. Én nem kérdeztem, kussoltam csak, ő meg azt mondta, valahogy úgy akarta lezárni a dolgot, hogy egyik vasárnap délelőttre lett behívva a laktanyába, pontosan tizenegyre, és akkor végzett Klojber főhadnaggyal, részéről felmondott, befejezte. Úgy mondott fel, hogy Klojber főhadnagy elvitte őt a Hadik laktanya egyik folyosójára és ott meghúzódva azt mondta, mindjárt jön a pénzszállító a dalárda kasszájával, Sándor, aztán az amikor jött, Klojber főhadnagy elébe állt és lelőtte, és azt mondta: lőj bele te is, aztán felezzük a kasszát, Sándor, ő meg mondta: igenis, átvette a revolvert és kivégezte a főhadnagyot, aztán eldobta a revolvert, otthagyott kasszát, két hullát a folyosón, hazajött, vasárnapi ebéd már kész volt, ette a húslevest és mondta Rózának, hogy részéről a főhadnaggyal befejezte.

És ez már több mint harminc éve volt az ő életében, aztán jött egyik kampány a másik után, és ő mindig úgy intézte, hogy bele ne keveredjen, pedig hányan akarták őt.

Hát hogy tudjam, hogy mi az élet.

Sándor sosem használta azt a szót, az emberi gondolkodás legalapvetőbb fogalmainak egyikét, hogy *történelem,* az én későbbi értelmezésemben mégis a történelemre tanított engem, hogy milyen is az. A fegyveres erőszak összevisszaságára, ami szakadatlanul új meg új kampányokba öltözik, ezért a túléléshez gyors eligazodás, állandó rögtönzés szükséges az élet labirintusában. Tapasztalatból beszélt, a harctér és a piac praxisából tanulta meg, hogy a történelem egyetlen lényege az erő, amit hadsereggel lehet a legeredményesebben kifejteni. A benne élő emberekről pedig az volt az ő megrögzött véleménye, hogy azok feltétlenül le akarják nézni egymást. Ha az egy szál személy nem törekszik fölényre, az embertársai szolgaként vetik meg, és meghal, aki nem babrált ki a másikkal, ezért szemfülesnek kell lenni. Mert mi lenne, ha nem volna hadsereg, ha kivonnánk a történetből az erőt, és megszűnne, tegyük fel, az egész véres kavalkád? Én úgy éljek, ez egy marhaság, de feltételezzük ezt az egész baldóverséget. Hát akkor jönne helyette a mennyei glória, amit a kiszolgáltatottak találtak ki maguknak. Akkor maradna csak az Isten meg a vallás, a szolgák kitalációja, az alázatosaké. Mint például Róza, akinek az a legnagyobb szerencséje, hogy a férje vezeti a boltot.

Sándor minden lenézése ellenére némi babonás tiszteletet érzett Róza iránt. Nagyanyám álomfejtései például kifejezetten érdekelték. „Sanyi, most nagyon vigyázz, mert álmomban éjjel égett a ház és te sírtál." „Most vásároljál, mert álmomban egész éjszaka lencsét válogattam." „Figyelj, mikor a piacfelügyelethez mész, mert oroszokkal álmodtam, hogy vásárláskor nem akartak fizetni." Én azóta sem találkoztam két ennyire különböző emberrel, mint a nagyszüleim.

Róza hatására kezdtem értékelni a szenteket. Amikor halálos beteg voltam egyetlenegyszer eddigi életemben, mellettem feküdt a házaspári dupla ágyon, és nem tudom, milyen szövegkörnyezetben, de azt mondta – majdnem összeért az orrunk –, hogy a világban háromféle ember létezik. Az egyik fajta szerint van Isten, hiszen születésétől érzi és tudja is az ő jelenlétét, minden, de minden bizonyíték neki arra. Azonnal tudtam, hogy önmagáról beszél. És azt is, hogy nagyapámra utal, amikor azt állítja, a másik fajta ember természeténél fogva istentelenül jön a világra. Ragaszkodik ehhez a földhöz, meg sem fordul a fejében egy másik világ. Ezek rettegnek mindentől, ami végleges, mivel bizalmatlanok, saját megélhetésük a hitük, mert valamiben azért mindenkinek hinnie kell. Mindenkinek, kivéve a harmadik fajta embert, a Keresőt. Ezek, mivel még a saját tagadásaikkal szemben is bizalmatlanok – márpedig belőlük csak azok léteznek –, homályos rettegésükben keresnek, kutatnak Isten után. Okoskodnak, csapodárkodnak, politizálnak, könyveket írnak, csak nehogy belevesszenek saját magukba. Mert nagy súly nyomja önnön magukba bele őket. Illetve kettő az a súly, hol az örökkévalóság, hol a történelem. Ezek most nem Róza szavai, azokat nem tudom ideidézni pontosan, de a hármas felosztásra nagyon tisztán emlékszem, és gyakran használom ismerkedéskor ma is, ha Róza pillantásával mérem föl az embereket. Máskor meg a neveltetésüket kutatom rajtuk, a véleményüket az aktuális helyzetben, ha Sándor szemével mérlegelem őket.

És most valami azt súgja nekem, már megint ne tartsam be az időrendet, pedig feltett szándékom volt, hogy lépésről lépésre haladok az írással. Mégis azzal érzem szükségét folytatni – talán mert kifogyott a tollam és újat kellett előkapnom –, mit mondott Róza, miután bementünk az urához a kórházba, amikor én már felnőtt voltam.

Hármasban mentünk a kórházba, velünk volt Eszti néni is. Felutazott Pestre Dömsödről, mert a legrosszabbtól kellett tartani. Mondtuk, Bereményi Sándor ügyében járunk, erre odajött egy vele megbízott nővér. Ha jól számolom, 28 éves voltam akkor. Rányitották Sándorra a különszoba ajtaját. A hátán feküdt, fehér gyerekbőre az arccsontjaira ráfeszülve, egyenletesen sípolva lélegzett, és a nővér kijelentette, hogy ezt már nem lehet visszafordítani, nagyjából félórája van hátra. Menjünk haza – javasolta ápolói rutinnal –, majd telefonáljunk. Felírtam a számot, amit diktált.

Ezután a kórház vasrácsos kerítése mentén lépkedtünk. Eszti néni balról karolt belém, nagyanyám jobbról. Furcsán éreztük magunkat, ismerkedve a Sándor nélküli világgal. Egy darabig némaság volt, amikor azt mondja Róza egyszer csak jobb felől, de szóról szóra: „Gonosz, rossz ember volt világéletében, Isten nyugosztalja." Néhány lépés múltán hozzáteszi: „Éretlen lélek." Rábíztuk az ő véleményét, Eszti néni is tiszteletben tartotta, én is. Mentünk vele tovább, kora este volt.

Megérkezünk a Teleki tér 9-be, életem otthonos szobakonyhájába. Ott a két asszony ruhástól hanyatt dől a kettős ágyon, felettük egy hatalmas festett kép, Jézus ülve magához hívja a virággal érkező kisdedeket. Igen, most jövök rá, Eszti nénivel volt teljes a létszám, nélküle nem ugyanaz történt volna, ami később történt, pedig annak – állítom – Róza volt az okozója.

Mondom az asszonyoknak, megyek telefonálni, van nálam tantusz. Ők nem szólnak semmit, csak a plafont nézik. Kimegyek a földszintes ház kapuján, a piac standjai bezárva, átmegyek a villamossínen, a játszótéren keresztül a fülkéhez az estében. Tantuszt használok. Mondják a telefonban, hogy épp most halt meg. Női hang, ápolónői rutin. Megyek vissza, távolról látom, a 9 kapuja fölött bádogtányéros lámpa ég, tavasz van, ropognak a kavicsok a cipőm alatt. Egy tapasztalt orvostól tudom, hogy a kórházakban statisztikailag is kimutathatóan a két átmeneti évszakban, vagyis tavasszal és ősszel ugrik meg az elhalálozások száma. Mert a változás jobban megviseli a szervezetet.

Benyitok az udvarról a konyhába. Ott nem ég a villany, mégis látom a kétfelé nyitott szobaajtón kijövő fényben szemközt a jól ismert kredencet, benne szájukon fekvő poharak sorakoznak egymástól némi távolságra, rendben és elmosva. Jobbra fordulok, megállok a szoba küszöbén. Beszólok a homályból a két fekvő asszonynak, hogy épp most halt meg.

Három másodpercig semmi sem mozdul. Majd a bal vállam, a homályban létező kredenc felől az összes pohár nagy hangon egyszerre csörömpölni kezd. Mintha ráznák azt a kredencet. És ennek a majdnem, épphogy csak majdnem fülsiketítő zörgésnek, csörömpölésnek ugyanúgy egy csapásra szakad vége, ahogy elkezdődött. Most írást megszakítva elszámoltam magamban húszig lassan. Igen, nagyjából ennyi ideig tartott az a lárma.

Utána újra csönd, ami sokkal mélyebb, mint az előző.

Eszti nénémnek több se kellett, a padlóra ugrott és karját kitárva a fivéréhez kiáltozott, hogy nyugodjon meg az éretlen lélek, én meg úgy szedtem össze magam, hogy nagyanyámat néztem, mert nyilván őbelőle áradt ki az a pszichikai energia. Elvégre őneki volt kapcsolata az ilyesféle erőkkel. Róza pedig fektében felemelte a fejét, nyugodtan nézett a szemembe az ágyról.

Ki nem állhattam azt a pillantását, már ismertem jól, amivel engem tudott hosszan bámulni, szó nélkül mélyedve belém. Sosem tudtam, mit talál ki rólam már megint, végül is azt hiszem, csalódása voltam neki, azt olvastam ki a gondolataiból. Oly sok reményt fűzött hozzám gyerekkoromban, aztán rá kellett ébrednie, olyan vagyok, mint a többi ember. Ezt most nem én állítom, hanem az ő hosszú nézése, a benne lévő számonkérés és a vád, hogy nem olyan vagyok, amilyennek lennem kéne.

Néma volt a mi vitatkozásunk, most mégis hadd írjam le a magam verzióját, mit mondhatott nekem az ő szeme akkor, a poharak lármája után. Gyakorlatiasan kezdte a néma beszédet. Nyilván átgondolta, hogy mi lesz most ővele.

„Nagyapád meghalt. Én, már tudom, magamra maradtam, mert terád nem lehet számítani, te gyerek. Megölték őt a kórházban, ahová a kezükre adtad. Te maradtál nekem csak ezen a világon, így hát engem ide már nem köt semmi. Élj boldogul, merülj csak bele a káprázatba, nem leszel te a támaszom a jövőben, jól van.

Nem is kell. Megleszek. Megleszek ott, abban, amiről te nem tudsz semmit. Hiába nézel rám, érdeklődsz, én neked már nem tudok a másik világról mondani semmit. Próbáltam, de neked hiába beszélek. Teneked hiába beszél bárki. Hát akkor? Akkor én mit tudnék erről mondani neked?"

Az utolsó mondatot onnan veszem, hogy ezt hangosan is kimondta később nekem. Mikor már ő feküdt hat év múlva a kórházi ágyon, és én föléje hajoltam, akkor felnézve volt ez az utolsó mondata: „Mit tudnék én erről mondani neked?"

TATÁR SÁNDOR

A misfit piece

A gyártósor megbicsaklott,
amikor éngem kisajtolt
erre a redves világra –
nem sikeredtem vidámra;
bensőm fölkorbács', viharzik,
nem nyalából föl igaz hit;
nem zarándokolok Mekkába,
nem leszek én a cég reklámja;
főnyereményt nem ütök meg –
örvendjek kiflicsücsöknek!
Nem tömöm bendőm degeszre;
hódítás, ihlet de messze –
megyegetett, ám lefulladt,
vállrándítással letudnak:
„Üres héj lettél, tatácska;
feküdj kórházi vaságyba –
lesd (hoz-e kacsát már?) a nővért;
nem nyúlsz te már golfütőért…"
Nem jön sztrók weöreseS druszámtól,*
sőt össze… rezzenek, úgy rám szól:
„Már megint miféle klapanc'ja?!"
– – Mért is nem mentem át malacba;
turkálnék, híznék, szuszognék
(ebből mi az, mit tudok még?)
pocsolya várna s a vályú,
nem látnám tükrömb': A bárgyú!
Végül meg lennék szalámi;
nem kén' megoldást találni –
gennyes lelkem nem sajogna,
hortyognék csak a sarokba',
nem vóna e sok halandzsa…
Mért csöppentem e kalandba?!
– Reménytelen, de derűs is:
öniróniámban erősít;
nincs cég, hogy lennék reklámja,
HACSAK… – a balfasz megjárta!

*stroke: (*itt*) a tranzakcióanalízisben használatos *simogatás, elismerés (emberszámba-vétel)* értelmében

ORCSIK ROLAND

Zsilip

Bomlott betonerőd
a folyó fölé magasodó,
kopár kilátó.

Háta mögött, a folyó torkolatánál,
a letaposott évszázadból
kimered a szilárd hajózsilip.

Finom vasszerkezet
az épület feje,
rozsdás korona rajta a gőzgép.
Mintha egy istenség
ülne a kőtrónján,
a Tisza idomított őshüllőként
kúszik a lábai előtt.

Sűrű zajjal zúgnak
a vizet hajtó, láthatatlan kezek:
falakat feszítő turbinák.

A zsilip két kapujából kihabzó,
két zöld víznyelv nyalogatja
a felhevült folyót.

Kölyökkorban a falakról
vetődtünk fejest a holtágba.

Egyszer ugrás előtt megfordultam,
ám nem mertem felmászni
az acélcsúcsra,
pedig akkor még nem
féltem a magasságtól.

Csodakürt

játék alatt szivárgott a zene
a hangfalakból kürtös dalok
szólamaira szorongattad
a zöld teniszlabdát eltévedtünk

mondtad hirtelen fel sem fogtam
eltévedtünk ismételted hol kérdeztem
kis kezed lepke-
hálóvá változott a hang irányába
kapott láthatatlan erdővé
sűrűsödött a nappalink
eltévedt a zene erősítetted meg
kapjuk el mondtam a szárny-
verdesés fokozódott füledben a hang
kapcsold ki kapcsold
ki kapcsold
ki kap-
csold
ki
hallod
peregnek a dobok
tral-la-lí
tral-la-lejj
közeleg a csontsereg
tral-la-lí
tral-la-lejj
lepke után menetel
matt éjjeli herceg
merre száll a lepke
merre csalja katonáit
tral-la-lí
tral-la-lejj
kilép a sorból az egyik
kezedbe adja a kürtjét
megfújod hosszan
hosszan holdfényesen
hullámzott a hang
elpárolgott a csontsereg
kirajzolódott a nappalink
egyedül a matt éjjeli herceg
cikázott még a csillár körül
haza akar menni mondtad
engedjük szabadon
odaléptem az ablakhoz
kinyitottam
és betöltötte a szobát a csend

DARVASI LÁSZLÓ

Amit észre kell venni és amit nem szabad

Ő hívta ki a mentőket, akik aztán a rendőröket, és végül a tűzoltóknak is szólni kellett. De azok már későn érkeztek. A belülről riglizett ajtó mögött addigra csönd lett. Az egyik szomszéd, egy fiatal férfi egy pillanatra kidugta a fejét, de már húzta is vissza, nem jött ki. Ilyenek ezek, beszarnak, amikor igazi baj van. A pofájuk persze nagy. Osztják az észt, mindent jobban tudnak, magabiztosak, nyuggereznek. Irma közvetlenül mellette lakott. Vagy húsz éve voltak szomszédok. Naponta találkoztak, köszöntek, beszéltek. És mind a ketten egyedül éltek. Mondhatni, magukra maradtak. Ritkán politizáltak, főképpen az időjárásról volt szó. Irma általában nem volt elégedett az időjárással, sőt, igen kevés dologgal volt elégedett. Mondjuk, ha valakit baj ért, akkor gyakran mondta, hogy megérdemelte. Mert hogy az illető nem figyelt. Hogy maga ellen hívta a sorsát. De az időjárás aktuális állapota igazán dühítette. Igen, az időjárás nagyon Irma bögyében volt. Ő meg azt gondolta, hogy az időjárás van, mint ahogy van a világ, a szél, az eső, a hó, a hőség vagy a vihar, az ember alkalmazkodjon, és ne fordítva legyen. Amikor Irma jajgatását meghallotta, éjszaka volt, és esett. De úgy esett, hogy kopogott. Magára kapta a köntösét, és már szaladt is, nem lehetett kinyitni az ajtót. Bent meg jajgattak. Irma, mondogatta, Irma, nyissa ki. Így kezdődött, és igazán gyorsan megérkezett a két mentős. Meg aztán a többiek is megérkeztek. És mégis elkéstek, hiába rúgta be az egyik óriási tűzoltó az ajtót. Ő meg elgondolkodott az erkélyen cigarettázva, miután úgy két óra tájékában elcsöndesült a ház, mert már elment mindenki, hogy most mi lesz. Jön egy új szomszéd. Biztosan fiatalok jönnek. Azokkal mennyi baj lesz. Újra rágyújtott. Irma néha mondta neki a liftben, hogy látta cigarettázni. És hogy nem kéne. Hát persze. De ha már ezt sem lehet, akkor mit lehet. Lassan kifújta a füstöt. Az meg az esőbe gomolygott, ami kopogott a parkoló autók tetején.

Irma lányával két nap múlva találkozott. A nő járt ide korábban is, de nem tudta a nevét. Néha hallotta, hogy veszekednek. Hogy a lánya kiabál az anyjával. Irma ilyenkor hosszabban ült a ház előtti padon, pedig azon gyakran hajléktalanok is megtelepednek. A lánya éppen kilépett a lakásból, a kulcsokkal vacakolt, pedig ismerhette őket, a fordulásokat meg az illesztéseket. Ja, persze. Rá kellett törni Irmára az ajtót. Ezek már új kulcsok. Még nincsenek bejáratva. Miután bezárt, a nő ránézett, köszönt. Ő visszaköszönt. A nő még mindig nézett rá, együtt szálltak be a liftbe. És ahogy a fülke jókora rándulással ereszkedni kezdett, megszólalt.

– Ha észreveszi, az anyám még él.

Hirtelenjében nem tudott mit mondani. Mit kellett volna észrevenni?! Hogy Irma beteg? De hát ki nem beteg? Kinek nincs baj a szívével, a cukrával, a vérnyomásával? Ki nem húzza ennyi idősen a lábát?! Irma az utolsó éjszaka előtt nem panaszkodott különösebben. Csak annyit mondott, hogy borzasztó ez a hőség. Úgyhogy erre a megjegyzésre ő nem tud mit mondani. Elköszönt.

Irma lánya az a vékony, migrénes, szőke típus volt. Akitől nyomban félni kezd az ember. De nem is az, hogy fél, hanem hogy arra gondol, minek ujjat húzni vele. Mert nem érdemes. Hogy nincs esélye. Amikor legközelebb, már másnap, megint találkoztak, a nő köszönt, már elé is állt. Milyen vakító szőke volt. Nem mesterséges, hanem természetes szőke. Ott állt előtte, szőkén, migrénesen, fekete harisnyában. Milyen vékony, tökéletes volt a lába, és a fekete szoknyája ráfeszült a fenekére. Szinte fenyegetve kérdezte.

– Tényleg nem akar mondani semmit?

Ez megint meglepte. Hogy neki mondania kellene valamit. Éjszaka, amikor történt a baj, amikor Irma rosszul lett, és nem más, nem a fiatal nyikhaj, az alsó lakók, a fölső lakók, hanem ő intézkedett. Hamarabb cselekedni ennél nem lehetett. De ő gyors volt. Nem tétovázott. Mit kellene akkor mondania?

– Eltűnt valami a lakásból? – kérdezte. Végül is voltak bent vagy heten. Igaz, mind egyenruhás, de azért azok se szentek. Hallott ő már olyat, hogy a mentősök magukkal vittek egy zsolnai macskát.

– Nem tűnt el semmi – mondta a nő.

– Az jó – bólintott ő. – Akkor megvan minden. Hála Istennek.

Mire a nő idegesen rázni kezdte a szép, szőke fejét.

– Hála Istennek?

– Bocsánat, nem úgy gondoltam – szabadkozott. – És nagyon sajnálom. Részvétem – kicsit meghajolt. – Tudja, jóban voltunk – érezte, hogy magyarázkodik. – Sokat beszélgettünk az időjárásról.

A nő félrehajtotta a fejét.

– Ennyi?

– Kérem?

– Ennyi, hogy jóban voltak?!

Ez már olyan volt, mint egy kihallgatás. Mintha el kellene számolnia valamivel.

– Igaz is – mondta aztán, a nő szemébe nézett –, maradt nálam egy lábas. Egy olyan… tudja, kislábas, a csarnokból való, az emeleten lehet kapni. Ott vannak ilyen kislábasok. Meg persze nagyobb lábasok, jó kis kukták – köhögött. – Töltött káposztát csinált valamelyik szombaton Irma… az anyukája. És… ugye a kóstoló. Hozott kóstolót. Abban a lábasban. Természetesen visszaadom.

– Nem kell – mondta a nő. – Megtarthatja.

Mintha tolvajt csípnének fülön, s némi mérlegelés után azt mondanák neki, na, csillagom, elviheted. A fasznak kell az az izé. Vidd már, fuss.

– Lehet már tudni valamit arról, hogy… – köhögött.

– Miről?

– A temetésről.

A nő kék szeme összeszűkült. A szája is penge vékonnyá lett.

– Csak nem azt akarja mondani, hogy eljönne?!

– Természetesen elmennék. Jó szomszédok voltunk.

– Hát persze. Eljönne. Az embernek megáll az esze.

Már nem is lepődött meg. Úgy érezte, bármit mond, az mindegy, bármelyik mondatára rátámadhatnak. Mert hogy támadják, hogy váddal illetik, az nem volt kétséges. Gondolkodott, megbánthatta-e valamivel a másikat. És mégis ezt kérdezte.

– Úgy gondolja, nincs keresni valóm a temetésen?

– Szóval ez érdekli?!

– Bocsásson meg, nem értem magát – halkan beszélt, nem akart magára venni még több vádat.

– A temetés persze érdekli – bólogatott idegesen a nő, és folyamatosan a szőke hajához nyúlkált. Milyen finom keze volt. – Jól van, majd kap értesítést. Ha annyira ragaszkodik.

– Én csak udvariasságból… – és nem tudta folytatni, mert a nő magára hagyta, leviharzott. Most már szinte fájt neki a tanácstalanság. Nem értette, mi ez. Nem értette, mi történik. Miért zúdul rá ennyi fojtott, már-már gyűlölködő szemrehányás. Miről tehet ő?

Amikor legközelebb, néhány nap múlva találkoztak, a nő nem is köszönt. Csak ennyit mondott, miközben bement a lakásba.

– Maga nem vette észre. De ha észreveszi, akkor még él az anyám – és magára húzta az ajtót. Már jól bánt a kulcsokkal.

Tett és vett, megöntözte a virágokat, beszélt hozzájuk, ahogy mindig, a műsorújságban kinézte, mi lesz az esti film. A konyhaszekrényből kivette a lábast. Nézegette. Kis piros, belül cirmos lábas. Egy üres lábas. Jól elmosta, hogy majd úgy adja vissza. Persze neki is jó lesz. Ha megmarad valami, ebbe félre lehet tenni. Kinyitotta az ablakot. Egyik napról a másikra lett ősz, illetve nem is, hogy ősz, hanem hogy a világ kitartott, sokáig ünnepeltette magát a vénasszonyok nyara, és aztán egy éjszaka alatt bukott el. A rozsda szinte kivérzett a lombok közül. Jött vele a hidegség, az a nem múló, fémes hidegség. Ilyen lett az időjárás, az ősz valóban ősz lett. Biztosan nem tetszene Irmának. Bólintott. Rágyújthatna, már nem fognak rászólni. Hiányzik? Lehet, hogy ez jó volt. Hogy rászólnak. Megjegyzik, hogy nem kellene. Ha ebből, mármint a dohányzásból lesz valami, márpedig szokott lenni, akkor csakis magára vessen. Mert megérdemli. És akkor arra gondolt, hogy átmegy. Mert ezt a dolgot rendezni kell. Ez az egész így nem maradhat. Csak egyszer csöngetett. Az ajtó már nyílt is, mintha a nő épp mögötte lett volna. Gyönyörű volt. Mintha egy magazinból lépett volna elé.

– Ha észreveszem – mondta neki –, hogy szeret engem az anyja, én már nem élnék.

Köhécselt, kifújta az orrát, ment. De még visszaszólt.

– Én pedig nagyon szeretek élni, kedvesem.

ÁFRA JÁNOS

A vének vénei

Valahol biztos várnak még valamit a vének
véneitől, hogyha sehogy sem sikerül elengedniük
a vászonba csomagolt csontok súlyát. Évtizedek óta
nem szépítik a legnagyobb gondjukat, hisz levetni
készülnek mellkassal nyakat, arccal a kiszáradt ajkakat,
amin keresztül pedig valaki közülük préselte ki
magából az emberiség leghosszabb mondatát.
Egy tizenkilencedik század végén kezdődő ordítástól
a jól formált szavakon át az utolsó nyöszörgésig,
ami ha eljön, nyugtató pont lesz egy mondat végén.
De mindez súlytalan a maga bizonyosságával is,
ha tényleg éltek isteni testben a bibliai matuzsálemek.
Így másolják hangok és oltják ki jegyzetek az evolúciót.
Ki mondja meg, mi tartja egybe aráncok közé
szorult érzelmeket azokban a száztizenéves nőkben,
akik lefeküdtek négyezerszer és felkeltek négyezerszer,
közben kezeik közt három generáció elpereg,
és végignézni az unokák haldoklását vajon milyen lehet?

Ha nincs bizonyíték a születésedről, kortalan vagy.
A mexikói Leandra Becerra nem tudja alátámasztani
a százhuszonnyolcadik évét, és a vele korú brazil
Jose Aguinelo dos Santos sem hiteles önmaga, ha a szén-
izotópos kormeghatározás eredménye a sötét ajkak
szavait nem igazolja, pedig két hónappal azután született,
hogy a dél-amerikai országban, a világon utolsóként,
eltörölték a rabszolgaságot. Jose még egy munkástáborban
látta meg a napvilágot, a szabadulás hírhozójaként lett
a megváltás szimbóluma. Nem hivatalosan ő a legöregebb
férfi, sohasem nősült meg és nem születtek utódai.
A japán Misao Okawa viszont még csak száztizenhat éves,
de papírokkal is alá tudja támasztani, szerencsés,
hisz két gyermeke is él még, akik közelednek a százhoz,
de a férjét már nyolcvanhárom éve eltemették.
Ő a legözvegyebb asszony, és oltatlan vágyai mellet
eltörpülni látszik az érintetlen apácafőnökök terhe,
vagy inkább tehernélkülisége. Az arkansasi Gertrude
Weaver néhány hónappal fiatalabb, s az Istenben
való hitnek tulajdonítja megélt esztendőit, alighanem
a legigazabbak közé sorolja magát, másképp

miért nyilatkozta volna ezt a riporternek?
A család, a kerekesszékes tánc és a manikűr
a mindene. Talán mégsem igaz, hogy elhagyjuk
magunkat, amikor itt volna az ideje.

Parancsszóra érkezünk és parancsszóra távozunk,
vagy ami meglepőbb, magunk választjuk és húzzuk
el az aktuális életet, hogy tanúivá váljunk a folytatásnak,
s a túlig maradva legyünk eleven tanúságtételek.
Az okmányok hiánya mítoszi szintre magasztalja föl tört-
énetünk jelentőségét, s mi eljátszunk a gondolattal,
Ádám nyolcadik utódja, Matuzsálem hogyan lélegezhetett
át majd egy teljes évezredet az ószövetségi korban?
Vagy a közelmúlt indiai aggastyánja, Devraha Baba jógi,
aki állítólag a habokból született és fénnyel táplálkozott,
úgy tartják, a Föld vagy kétszázötvenszer kerülte meg
élete folyamán a bolygórendszerünk közepén égő Napot.
Azt hihetnénk, ennyi idő alatt ijesztő távolságra került
a megszületés előttitől, pedig végig benne maradt
az igazságban, amiről csak tévedni képes, aki szólni mer.
Nem véletlen vagyunk mozgásban, mint a remény,
de eltűnik az is, amint minden hibánk előnyünkre vált.

TÓTH ERZSÉBET

Társas gőz

itt ők vonulnak
cammogva, csoszogva
testükkel immár megbékélve
kikről pár órára lehullhat a társadalmi lény kínja
valami azért marad belőle
de kint marad a stylist gondos műve
ruha cipő táska kint várja gazdáját a szekrényekben
gőzök és párák sűrűjében a kinti ember felismerhetetlen
lehullhat minden lepel
főszerepbe kerülhet, amit odakint leplezni kell
nyugodtan kiteheted a titkolnivalókat
csupasz háj néz szembe hájjal
kezdődő, szégyenlős, komolytalanul
felcsúszott kilók
és méltósággal viselt hájkolosszusok
női, férfi, öreg és fiatal hájak

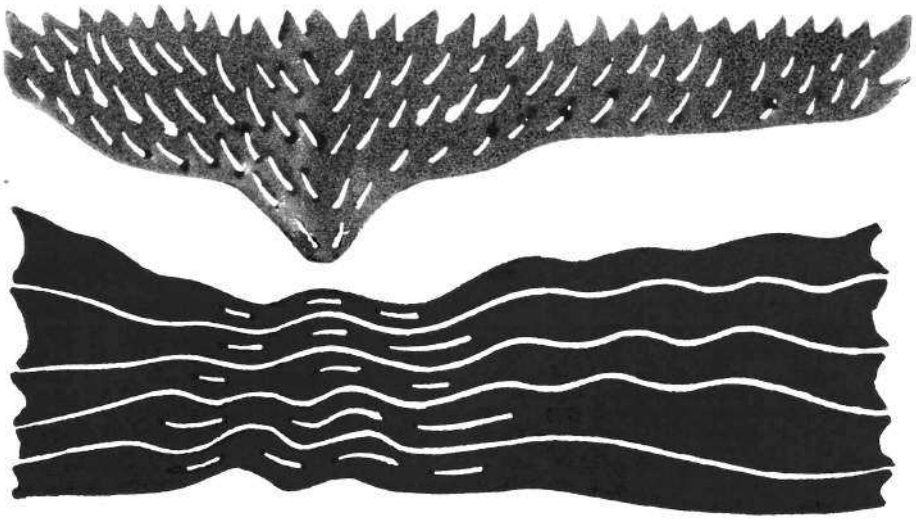
hirtelen felkapott
vagy hosszas évek kitartó munkájával összegyűjtött
izom nélküli zsírszövetek minden mennyiségben
a víz alatt elterülve
de néha menni kell a szaunába vagy a másik medencébe
aroma és fényfürdőbe, száraz gőzbe és nedves gőzbe
távozhasson az a sok méreg
amit odakint az évek során összegyűjtöttünk
és akkor a háj ring, rezeg, megy előre a termetes has
mutatja az utat
nincs kecmec, az vagy, aki vagy
közszemlére kerül amennyi a háj belőled
nem számít diploma, tízmilliós óra
súlyos aranyláncra puhán hull a toka
comb elterül, mell kibuggyan
olykor az arc ment valamit a látványon
ha a szem el tud jutni odáig
és nem ragad le a test alsóbb részeinél
a zsírtérképek hegy- és vízrajzain
ha a kifejezés elég értelmes
és nem túl durva a sminkmaradék
vagy a gőzzel alaposan felpirított test
elmulasztja pár percre a háj fehérségét
de itt az arc ritkán intelligens
a szoláriumok műfényén gyötört
deltás és puha testek látványa
messzire vezeti a gondolatokat
a szemek is hamar becsukódnak
nem jutnak ide a természetes éhezéstől soványak
másra kell az a pár ezer forint
és a fürdőruhára eltett pénzt is elvitte
a gyerek iskolakirándulásra
persze az itteni testek is mind karcsúak voltak egyszer
hány meghitt, lomha év kellett chipsszel a tévé előtt
mennyi szerelmi bánat evésrohama
ennyi zsír összegyűjtéséhez
ám lehet csupán, hogy az ember
elemi sorsa a hájasodás
másrészt sokkal kényelmesebb
szabadon engedni a hájakat
mint elszorítani ravasz fűzőkkel, szoros nadrágokkal
levegővételi nehézségekhez vezethet…

Első nap az iskolában

Hová lett az aranyhal az akváriumból?
Kérdezte a tanító néni.
Megettem – állt föl egy kislány.
Hogy tehettél ilyet?
Szikrázott a szeme a tanító néninek.
Éhes voltam – szólt csöndben a kislány.
És nálunk otthon a hal evésre való – tette hozzá.

A régi doktor

a doktor úr nem öregedett meg
csak észrevétlenül elérte a nyugdíjkorhatár
az alamuszi hivatalnokok sem aludtak persze
megfosztották osztályvezetői rangjától
és szereztek egy fiatal orvost
akit a betegek nem vehettek komolyan
összesúgtak a háta mögött
ennek még pipája sincs
hogy tudna akkor gyógyítani?
és csöndben várták
egymás mellett a székeken
hogy a régi orvos ajtaja kinyíljon



NÁDASDY ÁDÁM

A világirodalom tengelyében

DANTE *COMMEDIA*JÁNAK FORDÍTÁSAI

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a világirodalom 1321-ben kezdődik, amikor Dante befejezi a *Commedia*t, melyet később a *Divina* „isteni" jelzővel láttak el az utódok, s azóta így emlegetjük: *Isteni Színjáték*. Itt mindjárt tegyünk egy kitérőt: a cím kissé félrevezető. A „commedia" szakkifejezés ugyanis nem feltétlenül színjátékot, színpadi előadás céljára készült művet jelentett, hanem olyan művet (lehetett epikus vagy dramatikus), melyben nem hal meg senki, pontosabban a főszereplő nem bukik el. Ilyen értelemben komédia ez, és bár szép a hagyományos magyar *„Színjáték"* cím, valójában pontatlan, inkább „Jó kimenetelű isteni történet"-nek kellene fordítani (ami persze túl körülményes volna). Érdekes, hogy a cím ellenére ez a mű mennyire ellenáll a színpadra alkalmazásnak vagy megfilmesítésnek – ritkán és kétes sikerrel történnek ilyen kísérletek.

Dante *Színjáték*a azért fordulópont az európai irodalom történetében, azért merem állítani, hogy vele kezdődik a világirodalom, mert a latin klasszicitás óta az első komoly irodalmi mű volt. A „komoly" szót nem úgy értem, hogy színvonalas, hanem úgy, hogy szándékában komoly: nem regény, nem románc, nem szerelmes történet, nem vitéz férfiak vérgőzös hősködése, nem elomló szerelmesek panaszos nyögése, hanem filozófiával, teológiával, sőt csillagászattal megpakolt, nehéz olvasmány, amely az élet és a világ alapkérdéseire keresi (és adja meg!) a választ. Dante tudta, hogy jó ezer év telt el azóta, hogy ilyesfajta komoly műveket írtak szépirodalmi céllal. Azt is felismerte, hogy latinul már ilyet nem lehet csinálni, hogy élő nyelven kell írni, mert a megrögzült, kijegecesedett latin már csak tudományos vagy jogi művek közegeként alkalmas. Persze használták mindenféle más nem-fikciós szövegekhez: a végrendeletek, útleírások, építészeti könyvek, gyógyászati eljárások nyelve is még jó ideig a latin volt, annyira, hogy például Isaac Newton 1687-ben latinul adja közre fő művét, a *Principiá*t.

Dante tehát olyan fajta művet írt egy élő, a köznép által használt nyelven, azaz olaszul, amilyet azelőtt csak latinul volt szokás. Ez nagyon jó ötlet volt, mert így ötvözni tudta az általánost a partikulárissal, ami – mondják az esztéták – a jó irodalomnak lényegi vonása. A jó irodalom egy valakiről szóljon, hogy mindenkiről szóljon, egy országban játszódjon, hogy mindenütt magukra ismerjenek az olvasók,

A Debreceni Irodalmi Napok 2014. november 6-án tartott, *Merre tart a világirodalom?* című tanácskozásának szerkesztett szövegei.

és egy bizonyos nyelven szóljon, hogy… Itt elakad a párhuzam, hiszen ha úgy akarnám befejezni: „…hogy mindenki olvashassa”, ez már a *Divina Commedia*ra nem áll, hiszen olaszul nem tudott mindenki. Ha Danténak az lett volna a célja, hogy mindenütt olvassák, akkor mégiscsak latinul kellett volna írnia, hiszen latinul minden írni-olvasni tudó ember akkoriban (és még jó sokáig) olvasott. Ennél azonban Dante láthatóan fontosabbnak találta a lokális-partikuláris szempont érvényesítését, és alighanem igaza volt. Mert bár a mai olvasónak fárasztó (és valljuk be, néha unalmas) a sok korabeli olasz név, hely, esemény említése, valamilyen szinten mégiscsak meggyőző, hogy itt valaki ennyire a magáét mondja, hogy ennyire szűkre is tudja venni a látószögét. Olykor, mert máskor meg éppen nagyon tágra, mint amikor Justinianus császár dióhéjban elmondja (sőt: felmondja) a Római Birodalom történetét a kezdetektől Nagy Károlyig.

Dante tehát helyesen döntött, ha művét szépirodalomként kívánta az olvasók elé tenni: erre nem alkalmas egy ezer éve holt nyelv. De ezzel egyben meg is indította a világirodalmat, pontosabban azt, amit Goethe világirodalomnak nevezett. A goethei világirodalom fogalom ugyanis a különböző nyelveken született irodalmak kölcsönös cseréjére alapszik, akár olyan értelemben, hogy a művelt olvasó az idegen nyelveken íródott műveket is elolvassa, akár úgy (s ez lett a gyakoribb), hogy a műveket kölcsönösen oda-vissza fordítják. Ez azt jelenti, hogy az egyes irodalmak fölé mintegy ernyőként borul egy fordításirodalom. Dante ezt gyakorlatilag kikényszerítette azzal, hogy olaszul írott *Commedia*ja – ha szabad így fogalmaznom – túl jól sikerült: az olaszul nem tudó olvasók hamar elkezdték követelni, hogy ők is megismerhessék. Talán nem is „olaszul nem tudók”-at kellene mondanom, hiszen sokan olvastak olaszul, az olasz nyelv nem olyan egzotikus vagy megközelíthetetlen, mintha kínaiul vagy szanszkritul kellene olvasni. Valóban, az olasz lírát (például egy Petrarca-szonettet), vagy a szokásos elbeszélő prózát (például egy Boccaccio-novellát) a világban sokan el tudják olvasni eredetiben. Dante *Commedia*ja azonban túl nehéz ehhez, a mondanivaló sűrűsége és olykor elvontsága miatt. Hiszen számos részlete nem más, mint versbe szedett filozófia vagy teológia tankönyv.

Dante tehát 1321-re megcsinálja az ókor óta az első igazán komoly, ám helyi nyelven („népnyelven”) íródott művet, s ezzel kikényszeríti, hogy fordítani kezdjék. 1416-ban elkészül az első fordítás, egy Serravalle nevű tudós olasz püspök munkája, természetesen latinra, latin prózára fordítja, értelmes kommentárral. Ezt latin fordítások egész sora követi, egészen a 18. század közepéig újra és újra lefordítják, már gyakran versben is, azaz hexameterben. Talán meglepő, hogy Dantét eleinte éppen latinra fordították, de ne feledjük: Európa-szerte minden művelt ember tudott latinul, sokkal inkább, mint olaszul. Ráadásul a latin fordítások, éppen mert a latin holt nyelv, csak a megszokott, bevett szókincset és nyelvtani alakokat használják, nincs bennük sem népies, sem régies, sem kreatív, sem nyelvújítási elem – miközben Dante olasz eredetije pontosan ezektől hemzseg, ezektől olyan nehéz (és ezek miatt is olyan korszakalkotó).

No de mitől világirodalmi egy mű? Próbáljunk a kérdésre válaszokat keresni.

Egy. Tekintsük világirodalminak azt a művet (természetesen szépirodalomról van szó), amely mindenféle nyelvre lefordítva azonos szépséggel szól. Ez valószí-

nűleg csak elméletben lehetséges. Igaz, a 20. század elején kialakult fordítói felfogásnak volt egy ilyen ideális célja – a magyar irodalomban a *Nyugat* fordítói törekedtek arra, hogy az eredetivel azonos szépségű szöveget hozzanak létre. Ez többnyire csak a tartalom rovására volt lehetséges – no de ha megváltozik a tartalom, akkor ugyanaz-e a mű? Fordítás-e még, vagy átirat, parafrázis?

Kettő. Tekintsük világirodalminak azt a művet, amelynek tartalma, cselekménye, mondanivalója mindenféle nyelven megismerhető, függetlenül eredeti formájától, nyelvi zenéjétől, stílusától, azaz szépségétől. Ez az előzőnek az ellentettje: itt a forma, a szépség mellékes, a tartalom a lényeg – mint egy jogi szövegnél. Valóban vannak ilyen művek (tipikusan ilyen a *Biblia,* bár persze csak részben szépirodalom), de az *Isteni Színjáték* biztosan ide tartozik, meg a *Rómeó és Júlia,* a *Svejk* stb. Ez jobb érv, mint az előző, de a tartalomra való koncentrálás miatt kivezet a szépirodalomból: ezeket a műveket nevezhetjük közös emberi kultúrkincsnek, ha tetszik mítoszbanknak, de ez tágabb, mint az irodalom, mert ide tartozik a *Korán* is, meg a *Piroska és a Farkas*.

Három. Tekintsük világirodalminak a világnyelven írott művet, amelyet tehát széles körben fordítás nélkül, eredetiben tudnak olvasni (legalábbis a művelt emberek). Az ilyen művet okkal lehet globális jelentőségűnek nevezni, de szerintem nem ez a világirodalom. Ez egyszerűen csak irodalom, mely valamely világnyelven (ún. „lingua franca"-n) íródott: görög, arab, latin, francia, német, angol nyelven – mikor melyik számított „nagy" nyelvnek. Ezek a művek a görög, latin stb. irodalom körébe tartoznak, akármennyien és akárhol olvassák is őket.

Négy. Vagy éppen ellenkezőleg: csak akkor számít egy mű világirodalminak, ha egy helyi nyelvről lefordítják valamely „nagy" nyelvre, világnyelvre? Azaz éppen a fordítás révén válik azzá, mintegy a fordítás keresztségén átesve lép be a világirodalomba? Hozzám ez a meghatározás áll legközelebb. Eszerint napjainkban egy angol nyelven íródott mű nem kapja meg a „világirodalom" címkét, mert jelenleg az angol a vezető nyelv, ugyanúgy, ahogy Vergilius *Aeneis*e sem kapja meg, mert akkoriban meg a latin volt a vezető nyelv. Dante *Commedia*ja viszont megkapja, mert egy kis nyelvről (értsd az olaszról, mely sohasem volt „nagy" nyelv) lefordították latinra, angolra, vietnamira stb.

Talán mégis a második megközelítés a leghasználhatóbb, vehetjük akár szigorúbban is: az olyan művet tekintsük világirodalminak, amit sokféle nyelvre lefordítottak, közte számos „kis" nyelvre is. Vagyis az volna a világirodalom, ami – bárhol, bármilyen nyelven írták – szinte mindenhol, minden nyelven hozzáférhető. Tudom, a fenti meghatározások inkább az esszéista töprengés, mint a tudományos osztályozás világába tartoznak, de előadásomat gondolatébresztőnek szánom. Nem vettem például figyelembe, hogy a magyar hagyományban „világirodalom" alatt a nem magyar nyelven íródott műveket értik, akár nagy, akár kis nyelven születtek – ez tehát a „világ" szónak egy sajátos szakzsargoni jelentése, értsd „nem magyar".

Mivel én angolul és németül tudok jól, átnéztem az utóbbi 60-70 év számos *Commedia*-fordítását ezeken a nyelveken. (Sok van, és egyre csak készülnek újabbak.) Azt veszem észre, hogy a hangsúly a forma felől a tartalom felé tolódik: a fordítók egyre inkább azon igyekeznek, hogy az eredetinek a mondanivalóját, tartalmát érthetően (és ami még fontosabb: félreérthetetlenül) adják vissza. Teszik ezt

még akkor is, amikor Dante szemmel láthatólag kissé rejtélyes akar lenni, vagy kerülő úton fogalmaz. Ezek a „tartalomhű" mai fordítók mintha visszatérnének a 18. századi vagy 19. század eleji fordítói gyakorlathoz, mely azt vallotta: költői műről lévén szó, az eredeti vers szépségét visszaadni hiú ábránd. Ha sikerül valamennyire, az persze nem baj, de ennek érdekében a tartalom rovására áldozatot hozni nem szabad, mert a fordító elsősorban tolmács és nem költő: feladata (sőt kötelessége, mint egy bírósági tolmácsnak) pontosan azt elmondani, amit az eredeti szerző mond. Ha szépen tudja mondani, az jó, de ha nem tudja szépen, az is jó. Dante igényes (és kissé kimódolt) rímelését, azaz hogy minden rímet háromszor használ („terza rima"), már nemigen követik a fordítók. Érdekes, hogy prózában ritkán szokás fordítani a *Commediá*t (ilyen például Szabadi Sándor munkája, Bp., 2000). A fordítók valamilyen kompromisszumot alkalmaznak, hogy érzékeltessék az eredeti kötöttségét, fegyelmét, azaz ilyen értelemben a szépségét; általában egy csökkentett formaszigort alkalmaznak: például a szótagszámot tartják, de a rímet nem (így teszek én is), vagy a rímek számát kettőre csökkentik, vagy szabályosan rímtelen sorokat iktatnak be stb.

Az nagy kérdés, hogy lehet-e lírát, azaz lírai költészetet úgy fordítani, hogy a szépsége megmaradjon? Véleményem szerint nem lehet, vagy csak kivételes szerencsével, hiszen egy másik nyelv anyagából kifaragni ugyanazt a szobrot nem lehet, mert az anyag beleszól a szobrász munkájába – s ez így is van rendjén. Akkor vajon része lehet-e a líra a világirodalomnak? Igen. A versfordítás fontos tevékenység, akár kis, akár nagy nyelvre történik, de elsősorban az a feladata, hogy elmondja: miről szól a vers, mik a költő versbe foglalt érzései, gondolatai, témái. Egy jó vers esetében ez óhatatlanul egy bizonyos szépséget fog kölcsönözni a fordításnak, hiszen a mondandó előadásának ritmusa, a képek és hasonlatok sorrendje, kibontása, a szöveg lélegzése nagyon is átadható egy „tartalomhű" fordításban (sőt, annak éppen ez a feladata).

Van-e világlíra? Szerintem nincs. Lírát csak az eredeti nyelven lehet a maga szépségében értékelni. Dante műve – mely, jegyezzük meg, csak kis részben tekinthető lírainak, sokkal inkább epikus – azért olyan, amilyen, mert olaszul van; le lehet fordítani, el lehet mondani más nyelven, de vigyázni kell, hogy a tartalmat ne csonkítsuk, ne homályosítsuk, és ne is gazdagítsuk abbéli igyekezetünkben, hogy fordításunk ugyanolyan költői legyen, mint az eredeti. Ha ugyanis pontosan fordítunk egy jó költői szöveget, az garantáltan szebb lesz, mintha formai bravúrokkal, de tartalmilag hűtlenül járunk el.

A világirodalom – fogadjuk el a fenti második meghatározást – az epikus műfajokban mutatkozik a leggazdagabbnak: igen, a „sztori" könnyebben vándorol nyelvből nyelvbe, kultúrából kultúrába. Nevezhetjük a közkinccsé vált történeteket mitológiának is. Ebbe egyébként a megfilmesítést is beleértem, hiszen az is egyfajta fordítás, sőt a képregényt, meg az egyszerűsített (maiasított, gúnyosabban: lebutított) szövegkiadásokat is. A *Biblia* párhuzama ismét kínálkozik: a mai egyházaknak nem derogál a *Bibliá*t egyszerűsíteni, sőt van egészen primitív angolsággal megírt fordítása (a *„Good News Bible"*). Nekem ez nem ellenszenves (és nem tiltakozom a klasszikusok, pl. egy Jókai-regény könnyebb mai nyelvre való „lefordítása" ellen sem), mert a fordítást lehet (és sokszor kell is) a befogadó szintjéhez

igazítani – ahogy a mitológiákat is az évszázadok során hol igényesen, hol ponyva-szinten mesélték újra.

Egy példa: Dante a Purgatóriumban lát egy csapatot, akik a Miserere (Könyörülj) kezdetű zsoltárt éneklik, „a verso a verso", azaz versről versre (értsd felváltva). Én először azt írtam fordításomban, hogy „versenként felváltva énekelték", de többek javaslatára kijavítottam arra, hogy „soronként felváltva énekelték" – mert a „vers" bibliai értelme már nem közismert, és félreérthető volna a szöveg.

Összegezve: úgy tűnik, napjainkban az ide-oda fordítások fő célja a tartalom, az információ átadása, ehhez képest másodlagos az eredeti mű (főleg költészeti mű) megformáltságának tükrözése, a „formahű" fordítás. Ha Dantét a világirodalom tengelyének tekintjük, kimondhatjuk, hogy most (tehát az utóbbi 60-70 évben) e tengely körül fordul át (vagy vissza?) a világirodalom az információs oldalra.

FÜGGELÉK: PÉLDÁK

1. Nézzük meg, hogyan fordítják különböző fordítók a *Divina Commedia* első három sorát (az első „tercinát").

Dante: *Isteni Színjáték,* Pokol, 1:1–3.

Eredeti, 1308k.
Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
chè la diritta via era smarrita.

Szász Károly, 1885
Az ember-élet útjának felén
sötét erdőbe valahogy jutottam,
mivel az igaz útat nem lelém.

Babits Mihály, 1913
Az emberélet útjának felén
egy nagy sötétlő erdőbe jutottam,
mivel az igaz útat nem lelém.

Radó Antal, 1930
Az életünk ösvénye közepén
Sötét erdőbe' leltem magamat,
Letévelyedve az egyenes útról.

Nádasdy Ádám, 2008
Életünk útjának feléhez érve
sötét erdőben találtam magam,
mert elvétettem a helyes utat.

Mark Musa, 1971
Midway along the journey of our life
I woke to find myself in a dark wood,
for I had wandered off from the straight path.

Császár Ferenc, 1857
Min életünknek pálya-közepében
Homályos erdőn történt tévelyegnem,
Mert a valódi ösvényt elhibáztam.

Arany János, 1856
Az emberélet útjának felén
Zordon sötét erdő közé jutottam,
Mivel az igaz útat nem lelém;

Weöres Sándor, 1966
Az élet útjának felére érve
homályos erdőn eszméltem magamra,
egyenes ösvényről tévedve félre.

Gárdonyi Géza, 1896
Java-koromban voltam, mikor egyszer
Az erdőn járva utat tévesztettem,
S elbódulva a rengeteg vadonban
Sötét nagy fák közt találtam magam.

Baranyi Ferenc, 2003
Feleútján a földi létezésnek
egy naptalan vadonba vitt a lábam,
mivel a biztos ösvényről letévedt.

C. Sisson, 1980
Half way along the road we have to go,
I found myself obscured in a great forest,
Bewildered, and I knew I had lost the way.

A. Mandelbaum, 1984
When I had journeyed half of our life's way,
I found myself within a shadowed forest,
for I had lost the path that does not stray.

Karl Vossler, 1941
Dem Höhepunkt des Lebens war ich nahe,
da mich ein dunkler Wald umfing und ich,
verirrt, den rechten weg nicht wieder fand.

Hermann Gmelin, 1949
Grad in der Mitte unsrer Lebensreise
Befand ich mich in einem dunklen Walde,
Weil ich den rechten Weg verloren hatte.

Wilhelm G. Hertz, 1957
Als unseres Lebens Mitte ich erklommen,
Befand ich mich in einem dunklen Wald,
Da ich vom rechten Wege abgekommen.

2. A pontosság döntő mivoltára már 1929-ben felhívta a figyelmet Erich Auerbach, az egyik legjelentősebb Dante-értelmező. Idézzük egy idevágó passzusát: „…bei aller stimmungsmäßigen Suggestivkraft der höllischen Landschaften ist nirgends etwas im modernen Sinne Verwischtes oder impressionistisch Angedeutetes, sondern es herrscht eine gleichmäßig ordnende Kraft der Aussage, die gleichsam protokollierend beschreibt und auch da, wo sie sich zu Beschwörung, Mitleid, Zorn, Angst oder Schrecken erhebt, niemals die strengste Deutlichkeit verliert." (Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt,* 1929) „…a pokoli tájak összes lelki kisugárzásának ereje ellenére soha sincs olyasmi, ami – modern értelemben – épphogy vázolva lenne, vagy csupán impresszionista módon lenne jelezve; sokkal inkább egy rendszerezett és kiegyensúlyozott kifejező erő dominál, amely szinte úgy ábrázol, mint egy jegyzőkönyv, és amely még akkor sem veszíti el teljes világosságát, amikor a könyörgés, a részvét, a harag, a félelem vagy a rettegés hangján szól." (Mátyus Norbert fordítása. In: *Dante a középkorban,* Bp., 2009)

BARNA IMRE

Eco, Salinger és a többiek

PONT FORDÍTVA

A meghívást, ha jól emlékszem, még nyár elején kaptam. Hogy a műfordításról valamit, majd novemberben. Megtisztelt vele a főszerkesztő úr. Hogyan is mondhattam volna nemet, és hol volt az még? Aztán közeledett a dátum, és a vázlattal is megvoltam már, amikor szemembe ötlött egyszer csak a cím: *Merre tart a világirodalom?* Egy pillanatra megijedtem. Tudnom kéne? És ha nem tudom? Most már mindegy, gondoltam aztán. Nem tudom, és kész. Mert merre tart? (Honnan is?) Hát semerre. Vagy amerre *fordítják*. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a világirodalom (ami talán nem pusztán különféle nyelvű, hanem egymással valamiképpen kommunikáló irodalmak ilyen-olyan összessége), a goethei Weltliteratur tehát csak az olvasataiban létezik; az olvasat pedig már eleve fordítás. Fordítások és fordítók legalábbis biztosan kellenek hozzá. Ha pedig kellenek, akkor én is kellek. És nem baj akkor, ha igenis csak erről, a fordításról fogok beszélni Debrecenben. A műfordítás időszerű kérdéseiről? A munkámról. Két regénycímről. Ecóról, Salingerről, Freisinger tanár úrról és Shakespeare-ről. Az újrafordításról.

Pont fordítva címmel tárcaféléket szoktam írni mostanában a *Narancs*nak. A fordításról szólnak persze, és azért *fordítva*, mert többnyire nem az átültetésre gondolok. Nem annyira a *trans-latió*ra – hogy pompásan zöldellő műpalántákat emel ki az egyik ágyásból és illeszt be ügyes szerszámainak segítségével tökéletesen a másikba a makulátlan kertésznadrágban buzgólkodó *Übersetzer* –, nem arra a megközelítésre tehát, amely szerint a művet mintegy változatlan mivoltában plántáljuk, ültetjük, visszük át innen oda vagy onnan emide, hanem inkább arra a másikra, amelyre a *fordítás* szó mintha nagyobb hangsúllyal utalna. Hogy ugyanis mintha ez – vagy ez is – volna a dolgunk: fordítani egyet a dolgon magán. Megmutatni, amire Füst Milán Hábi-Szádija int: „semmi sincsen egészen úgy". Törekedni rá, hogy ugyanazt mondjuk, de beérni „majdnem ugyanaz"-zal.

Ez, mármint a *quasi la stessa cosa* viszont már Eco-utalás. Vele pedig nemcsak azért hozakodok elő, mert a neve a traduktológiában is megkerülhetetlen, hanem azért is, mert sokat fordítom őt. És tudom, amit a világban több tucatnyi fordítókollégám szintén személyes tapasztalatból tud: hogy bármikor bármit meg lehet kérdezni tőle, mert Eco nemcsak a kérdéseket, hanem a kérdéseken túli problémát, a fordítói dilemmákat is érti. Írásaiban maga is szívesen idézget ilyeneket; azt a tanakodást például, amelynek nyomán *A rózsa neve* orosz fordítója, Jelena Kosztyukovics egyházi szlávra cserélte annak idején a regénybeli északolasz bencés kolostor középkori szerzeteseinek latinját.

Hat regényének fordításakor én legtöbbnyire csupa praktikus dolgot kérdeztem, de közben néha egy-egy tanulságosnak gondolt tépelődésembe is igyekeztem őt bevonni azért. A *Loana királynő titokzatos tüze*nek többek között a címével gyűlt meg a bajom. Az ugyanis így szól olaszul: *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Egy valahai képregény címe volt ez; a szóban forgó Loana királynő (vagy mégis inkább királyné?) titokzatos (rejtelmes?) *fiammá*ja pedig szó szerint (no hiszen!) *láng* volna inkább; csakhogy a *fiamma* az olaszban közönségesebben helyettesítheti azt – pars pro toto –, aminek voltaképpen része csak, a tűzre tehát. Ha *titokzatos tüze*, akkor alliterálni fog, ami egyrészt jól hangzik, másrészt viszont önkényesen szépíti meg az eredetit… És így tovább, és így tovább. Hosszú és bonyolult kérdésemre hamarosan meg is érkezett a mester válasza: őneki mindegy, hogy királyné-e vagy királynő, tűz-e vagy láng, és bűvös-e vagy rejtelmes. Felőle a magyar (norvég, albán, baszk vagy malajalam) cím a *Fülöp király magától értetődő jege* is lehet, ha ugyanazt idézi fel a megváltozott kontextusban is, amit az eredeti: a gyerekkori képregény emlékét, és a főhőst az emlék nyomán elfogó heves érzést.

Mit is válaszol némi töprengés után *A Foucault-inga* Wagner doktor nevű sztárpszichoterapeutája a Világ Urai elől menekülő Casaubon zűrzavaros szóömlésére? Azt, hogy Casaubonnak elment az esze. *Monsieur, vous êtes fou*. Én persze éppen ilyen válaszra számítottam. Azt ugyanis a mester fordításelméleti eszmefuttatásaiból is rég megtanulhattam, mit gondol ő az efféléről. És természetesen magamtól is tudom már, mit tegyen a fordító, ha egy regényszereplő – teszem azt – Leopardiról idéz. Először is vegye számba a szempontokat. Azután pedig rangsorolja őket fontosság szerint, és állapítsa meg, mi az, ami első-, másod- és sokadsorban fontos a következőkből:

1. hősünk egy bizonyos Leopardi-verset idéz;
2. hősünk Leopardit idéz;
3. hősünk klasszikus olasz költőt idéz;
4. hősünk klasszikus költőt idéz;
5. hősünk költőt idéz;
6. hősünk költőien fogalmaz.

A jó fordítótól nyilván elvárható, hogy magától is mérlegelni tudjon. Annál is inkább, mert sok szerző korántsem olyan készséges, mint a milánói mester; ha pedig a megközelíthetetlenség azzal a sajnálatos ténnyel is kiegészül, hogy a szerző nincs már az élők sorában, bizony magára marad a fordító.

És itt nekem most persze Salinger jut eszembe, merthogy őt fordítom éppen. Tőle, ha élne még, elég sok mindent kérdeznék. Mármint ha nem tudnám azt, amiről több mint ötven éven át volt legendásan ismert: hogy a világtól elvonulva, remeteként, földi halandók számára elérhetetlenül élt. Csak hát tudom, és ezért sem várható, sem váratlan típusú válaszokat nem kapnék tőle; azóta pedig, hogy hórihorgas, örök kamaszfigurája végképp kivonult ebből a *phony* világból, tényleg, hivatalosan is magamra maradtam a kérdéseimmel.

Hogy érzékeltessem a nehézségeket, kézenfekvő, ha megint csak a címmel kezdem. Annál is inkább, mert a Salinger főművének újrafordításához vezető gondolatsort már évekkel ezelőtt éppen ez, a címkérdés indította el.

A *Zabhegyező* nagyszerű címnek számít már vagy ötven éve. Kiötlője, Gyepes Judit frappánsan oldott meg egy bonyolult problémát. Azt persze, hogy a frappáns cím csak tessék-lássék következik a magyar szövegből, a vak is láthatta. Arról van, ugye, szó, hogy a céltalanul lófráló Holdennek a tizenhatodik fejezetben megüti a fülét, mit énekelget az utcán egy ismeretlen kissrác: *If a body catch a body coming to the rye*. És aztán hat fejezettel később, a kishúga szemrehányó kérdésére, hogy hát van-e célja, akar-e ő egyáltalán valami lenni ebben az életben, ennek az emlékfoszlánynak az apropóján böki ki a hülye választ, hogy jó, tessék, hát van ez dal: *If a body catch a body* – nem, nem úgy van, javítja ki a húga, hanem úgy, hogy *If a body meet a body…* hogy tehát nem *elkap* valaki valakit, hanem *találkozik* valaki valakivel; és hogy egy vers, Robert Burns verse ez – …mindegy, mondja tovább Holden, akkor tehát rosszul tudta, mindenesetre így emlékezett rá, és úgy képzelte, hogy kisgyerekek szaladgálnak a rozsban, de van ott egy bazi nagy szakadék, és az lenne ő, aki elkapja őket, *the catcher in the rye*.

Voilà. A feladat természetesen megoldhatatlan. Ez a Burns-vers, illetve a belőle lett dalocska (amelyben nem kisgyerekek, hanem szeretők szaladgálnak egymáshoz árkon-bokron, búzán-rozson át) némi túlzással kábé ugyanannyira ismeretes az angol anyanyelvűek körében, mint nálunk a *Boci-boci tarka*. Ami pedig a *catcher*t illeti, Amerikában az is igen közönséges szó: annak a baseball-játékosnak a megnevezése, aki az ellenfél ütőjátékosa mögött állva el kell hogy kapja (ha tudja) a csapattárs feléje hajított labdáját. Egy baseball kesztyűnek – Holden néhai, Allie nevű kisöccse versidézetekkel teleirkált „elkapókesztyűjének" – ráadásul komoly jelképes motívumértéke is van a könyvben. Csakhogy a baseball nálunk szinte ismeretlen sportág, a hatvanas években pedig pláne az volt; és ahogy a fordító a

Burns-verset sem cserélhette fel a *Boci-boci*val, a baseballból sem csinálhatott futballt, hogy aztán a *catcher*t hátvédnek vagy kapusnak fordíthassa. (Noha egészen idegen azért nem lett volna tőle ez a megoldás. A hatvanas években itt még ismeretlen flippert például rexre, a *drugstore*-t büfére, a drogot pedig ópiumszívásra cserélte.) Mit talált ki tehát? Nála a tizenhatodik fejezetben így csendül fel a dal: „Ha valaki zabot hegyez a zabföldeken…"; a huszonkettedikben viszont már így jut eszébe magyarul Holdennnek: „Ha valaki fog valakit a zabföldeken". „Ha valaki *lát* valakit a *rozsföldeken*" – javítja ki a húga, de ez most már mindegy, mert megvan a jó cím, a *Zabhegyező*.

Baj-e mármost, hogy döcög a magyarázat? Önmagában nem feltétlenül. Burns akár zárójelbe is tehető (mint az olasz példázat Leopardija a 3. számú esettől fogva), a baseball pedig már csak Allie „elkapókesztyűje" miatt sem helyettesíthető be semmi mással. Burns, a rozs és a baseball hiánya végül is elnézhető tehát – és nyilván el is nézi immár fél évszázada a magyar olvasó –, ha jó a cím. És tényleg jó ez a *Zabhegyező;* mindenesetre sokkal jobb, mint a francia *Szívrabló/ Szívfogó* (*L'attrape-coeurs*) vagy az olasz *Ifjú Holden* (*Il giovane Holden*). A német, a spanyol, a szerb, a finn és a többi sok-sok kolléga meg mintha nemigen töprengett volna; ők a maguk nyelvén mind-mind *Elkapó a rozsban*nak fordították és kész. A magyar fordító viszont lemondott ugyan a rozsról meg a többiről, de megajándékozta az olvasót egy frappáns címmel.

Igen ám, de van itt még valami. Olyasmi, amit ötven éve talán észre sem vett az olvasó, mivelhogy az anyatejjel szívta, a levegővel lélegezte magába, de amire egyszer csak – azt hiszem – rá kellett csodálkozni most már.

Vajon mekkora és miféle engedmény az, amelynek következményeképpen zabot hegyezni Kukutyinba penderül az ifjú Holden? Ez a cím – az akkor már világhírű műben a rothadó kapitalizmusnak szerencsére nem a termékét, hanem egyfajta tükrét látni szíveskedő, és ezért a magyarra fordítását is engedélyező itthoni hivatalosság nézeteinek megfelelően – mégiscsak valami huligánfélére utalt. És noha tény, hogy a könyv végére érve a szöveg alapján a magyar olvasó is képet kaphatott róla, mennyivel bonyolultabb figura ez a Holden, ma már egyértelműnek vélem, hogy a címet ihlető szemlélet bizony csorbát ejt ezen a bonyolultságon is.

A saját szövegébe a fordító persze óhatatlanul a saját „stílusát" – értsd: modorát, nyelvi tikkjeit, neadjisten hibáit, szóval az *egóját* – is beleviszi. De itt nem erről, hanem többről van szó, azt hiszem. Arról, hogy a szöveg nemcsak az egója, hanem a felettes én, vagy rémes korokban és rémes körülmények között egyszerűen csak: a *felettes* nyomait is magán fogja viselni.

Címkérdésekben, mondjuk, nagyon is sokat számíthatott egy-egy felettes. Nick Ray és James Dean 1955-ös beatnemzedéki filmjének, a *Rebel Without a Cause*-nak a címével bárki, a legjobb fordító is nehezen boldogult volna. Mert minek is volt híján a nemzedéki lázadás önmagát is halálba játszó hőse? „Ok" vagy „ügy" nélkül lázadt-e vajon inkább? A film állami forgalmazói azonban itt, úgy látszik, nem a szofisztikált megoldásokat pártolták; ők még két évtizeddel később sem óhajtották bizonytalanságban tartani a Filmmúzeum-vetítések közönségét. Az azóta is hivatalosnak számító cím, a *Haragban a világgal* sugallata szerint legalábbis ez lehetett ezzel a James Dean-figurával a baj: hogy duzzog, haragszik, nahát. És

nehéz szabadulni a gondolattól, hogy John Osborne sokat játszott darabjából, a *Look Back in Anger*ből is azért lett nálunk hosszú évtizedekre *Dühöngő ifjúság*, hogy a címadó a fordítás ürügyén egy füst alatt a helyére is tegye mintegy a műben megjelenített dekadens nyugati vircsaftot.

Arról nyilvánvalóan szó sincs, hogy a régi fordítás, ezt a logikát követve, tudatosan törekedett volna a *The Catcher in the Rye* „helyretételére", és ezért kellene ma újrafordítani. Nem, ilyesminek természetesen nincs nyoma a magyar szövegben. Annak a szemléletnek azonban, amely akarva-akaratlanul relativizálta a Salinger-mű nyelvi, stiláris, irodalmi értelemben is új korszakot nyitó radikalizmusát – ha úgy tetszik, a korszellemnek tehát – nagyon is.

Pár napja kaptam egy e-mailt. Valahai osztálytársam, P. szólított meg, merthogy olvasta, amit a múltkor Salinger-újrafordításügyben a *Narancs*ba írtam; és mivel eszébe jutott róla valami, elhatározta, úgymond, hogy „beszél a szerzővel". (Ezt a halhatatlan Freisinger tanár úrtól idézte, aki a messzi múltban, amikor minden tantárgyból egyetlenegy könyv készült csupán, joggal lehetett büszke rá, hogy ismeri a szerzőt, sőt beszélni is tud vele.) P. levelének a lényege egy kérdés:

Ha magyarra újrafordítjuk (-ják, -játok) a műveket, hogy ugyanazt a „frissességet" érezzük, mint amikor az előző fordítás olvasói azt a kezükbe vették, akkor mi legyen szegény amerikai olvasókkal? Mert náluk bizony angolról angolra fordítás hiányában a szöveg avul.

Nekünk Shakespeare is meg tud újulni egy újabb fordítással – de költsük át mai nyelvre Aranyt, Petőfit, Vörösmartyt is, a Shakespeare-fordítókat? Mit kezdjünk Mikszáthtal és Jókaival? Mikszáth újságírói működése indokolhatná a „nyelvi frissesség" felélesztését – de kétlem, hogy sok híve akadna A pénzügyminiszter reggeli*je átírásának, mondjuk, a mai* Magyar Nemzet *stílusára, ha azt komolyan, helyettesítő opuszként, és nem stílusgyakorlatként gondolná szerzője.*

Mi a különbség az anyanyelvi és a külhoni irodalom között ebben a tekintetben? Miért nem avulhat (patinásodhat, nemesedhet) az eredetivel együtt a fordítás? Csak a Szerző szent és változtathatatlan, a fordítást pucerájba kell küldeni időről időre?

Remélem, megbocsátja nekem P., hogy hosszabban idéztem. De logikus a gondolatmenete, egy gyakran visszatérő kérdést feszeget. Körülbelül azt válaszoltam neki, hogy jó volna, ha igaza volna. Ha a mindig tökéletes nagy művekből mindig tökéletes fordítások születnének, akkor ez utóbbiak nyugodtan együtt „patinásodhatnának" az előbbiekkel, és nem volna szükség újrafordításokra. Csak hát az életben semmi sem tökéletes, és az apropóul szolgáló írásom is nagyjából erről szólt. Többek között például arról, hogy a magyar *Zabhegyező* már új korában sem lehetett annyira friss, amennyire a korabeli lelkes magyar közönség érezte, mivel akkoriban *bőven tartotta még magát az a (részben máig élő) vélekedés, hogy az irodalmi nyelv, az valahogy „más". Hogy az írók vagy egy könyv szereplői használhatnak ugyan vicces (stb.) szavakat, de egy az egyben azért nem beszélhetnek úgy, mint a hús-vér emberek, mert azt nem illik.*

És ehhez képest – írom P.-nek – már csak ráadás volt, hogy ebben a fél évszázada, az akkor még létező vasfüggönyön *innen* készült régi fordításban is vannak félreértések és a többi. Hogy, mondjuk, a lányok *falsie*-ja nem „vendéghaj", hanem szivacsos melltartó, és a *jock strap* nem nadrágszíj, hanem szuszpenzor; hogy a *station-*

vagon nem vonat, hanem autó, a *pimpy-looking guy* nem „pattanásos mókus", hanem striciféle, vagy hogy ha egy festőnő a New York-i Village-ben lakik, akkor éppenséggel nem „vidéken él"; valamint hogy ha három buta csajjal az istennek se lehet beszélgetni, akkor a *you had to twist their arms* nem azt jelenti, hogy „csavargatni kellett volna a karjukat". De attól, akinek online szótárak és enciklopédiák állnak szünet nélkül a rendelkezésére, és aki az időközben könyvtárnyivá nőtt Salinger-irodalom nagy részéhez is bármikor hozzáfér, talán joggal várható el, hogy efféle hibákat ma már lehetőleg ne kövessen el.

Én most – folytatom tehát – *nemcsak azért fordítom újra Salingert, mert eltelt ötven év, hanem azért is, mert bízom benne, hogy az irodalmi nyelv státuszában beállt változások a hasznomra (és a szöveg hasznára) lesznek. Na szóval: a* The Catcher in the Rye *szerintem patinásnak patinás, de nem avul. Shakespeare sem avul, „legfeljebb" szótár kell hozzá egy mai angolnak. A fordítások pedig...*

…szóval, hogy azok néha „pucerájba küldhetőek", igen.

Én mindenesetre – biztos, ami biztos – másikat készítek most. És azon vagyok, hogy piros vadászsapóját hátracsapva olyanokat is mondjon majd mostantól a beatkorszak legelső ok/ügy nélkül lázadó *rebel without a cause*-hőse, az örökifjú Holden, hogy „behalok". Hogy meddig? Mire talán mégiscsak világossá válik, hogy merre tart a világirodalom, legkésőbb ötven év múlva tehát, ez is kiderül.

BÉNYEI TAMÁS

A kortárs angol regény mint világirodalom

A „Merre tart a magyar/angol irodalom?" kérdés természetesen megválaszolhatatlan, hiszen az irodalom jelenkori történéseit sokszor fogja átértelmezni, új narratívákba beírni a majdani irodalomtörténet. A kérdés azonban – különösen a világirodalom kontextusában – mégsem teljesen hiábavaló, hiszen például az angol irodalom önértelmezésével kapcsolatos változások elválaszthatatlanok a „világirodalom" fogalmának legújabban megfigyelhető újjáéledésétől, illetve a világirodalommal ilyen vagy olyan értelemben rokon fogalmak, folyamatok térhódításától. Ebben a rövid vázlatban a kérdést a következőképpen módosítom: jelent-e valamit, jár-e bármi hozadékkal, tanulsággal, ha a kortárs angol irodalmat (közelebbről a regényt) világirodalomként olvassuk? A kérdés értelmes feltevéséhez ugyanakkor szükséges legalább vázlatosan tisztázni, hogy mit jelent a kérdésben a „világirodalom".

A második kérdés körüljárásához legelőször is kihasználom saját véletlenszerű helyzetemet, vagyis azt, hogy jelen szöveg magyarul, a magyar irodalmi mező közegéből szólal meg, és röviden említést teszek két „magyar elsőről", két könyvről.[1]

Az egyik Abádi Nagy Zoltán *Az amerikai minimalista próza* című 1994-es monográfiája. Tudomásom szerint világviszonylatban ez a Magyarországon, sőt magyar nyelven megjelent könyv volt a legelső tudományos monográfia az amerikai

minimalizmusról, s ráadásul elméletalkotó szándékkal, igen nagy terjedelemben foglalkozott ezzel az akkor még valóban újnak számító jelenséggel. A másik könyv (*Good to be 56: Writings in Honour of Tibor Fischer's Birthdays*) egy Friedrich Judit által szerkesztett angol nyelvű tanulmánykötet, amely a *L'Harmattan Kiadó* gondozásában, 2014 őszén jelent meg, s amely a magyar származású kortárs angol író, Tibor Fischer műveiről szóló írásokat tartalmaz. A szerzők az ELTE angol szakos diákjai, akiknek írásai műhelyszemináriumokból nőttek ki. Világviszonylatban is ez az első könyv, amely Fischer életművéről szól.

A két könyv közös vonása – az elsőségen kívül –, hogy nagyon kortárs, képlékeny jelenségről, illetve szerzőről szólnak. Megjelenésük között ugyanakkor eltelt húsz év, s nyilvánvaló, hogy a két „magyar első" a világirodalomról való gondolkodást tekintve két nagyon különböző fázis terméke. Abádi Nagy Zoltán tudományos igényű könyve a minimalizmusról „még" annak a paradigmának a terméke, amely úgy gondolja, hogy a maga tudományos nézőpontjából meg tudja mondani, merre tart a mai amerikai próza, mi tűnik benne a legfontosabbnak. Maga a kötet is válasznak tekinthető a ki nem mondott, a jelenkori irodalom irányát firtató kérdésre: „Most a minimalizmus van", ebből a nézőpontból szemlélve most erre tart a kortárs amerikai próza. Abádi Nagy Zoltán bevallottan folyamatban lévő, lezáratlan jelenségként tárgyalja a minimalizmust, de a vállalkozás panorámaszerűségét, kanonizáló igényét jelzi például az elméleti szakkifejezések létrehozásának erőteljes késztetése, a „minimalista világkép", minimalista stílus és a minimalista poétika megkonstruálására tett kísérlet. A könyv megjelenít, megkonstruál egy irodalmi irányzatot, olyan kategóriára lelve rá, amelynek révén nagyon is képlékeny kortárs anyag rendezhető megnyugtató rendbe. (Az egy évvel később megjelent, bizonyos szempontból szintén panorámaszerű, de alapvetően más igénnyel született *Mai amerikai regénykalauz*ban Abádi Nagy Zoltán nem próbálkozik efféle rendszerezéssel, és végül az írói életművek egyetlen szintaktikai sorban való egymás mellé rendezése marad az egyetlen rendezőelv). A Fischer-könyv létoka, projektje ezzel éppen ellentétes természetű, s noha eszébe sem jut – nem is feladata – ilyen kérdésekről tűnődni, merőben másféle (világ)irodalmi mezőbe illeszkedik. Tibor Fischer talán nem tartozik a kortárs angol próza legelső vonalába, de ismeretlennek sem mondható: 1993-ban – első, az 1956-os forradalomról szóló, *A béka segge alatt* (*Under the Frog*) című, Booker-díjra jelölt regénye alapján – felkerült a húsz legjobb fiatal angol író listájára (amelyről később esik még szó), s azóta is élvonalbeli kiadóknál jelenteti meg regényeit, egyre nagyobb időközönként (2008-ban jelent meg az utolsó). Ugyanakkor nem írtak róla monográfiát, és a kortárs angol prózát bemutató összefoglalókban, tanulmánygyűjteményekben is csak elvétve találkozunk a nevével. Összességében a „közepesen ismert" kategóriába sorolhatnánk, és megkockáztathatjuk, hogy aligha lenne magyarul olvasható négy regénye és egy elbeszéléskötete, ha nem volna ott magyar származásának véletlenszerű életrajzi ténye. Ez a tény ugyanakkor önmagában nyilván nem lett volna elegendő ahhoz, hogy megszülethessen a kötet, amely szintén puszta létezésével tesz félreérthetetlen, ám önmagát sem teljesen komolyan vevő kanonizáló gesztust, s amely a Fischer-szövegekkel való foglalatoskodás puszta öröméről is szól. Burkoltan olyasféle üzenetet közvetít, hogy tulajdonképpen száz nem kevésbé jó vagy izgal-

mas kortárs angol író közül bárkiről születhetne hasonló kötet, de „mi" itt Magyarországon történetesen Fischerről írtunk ilyet.[2] A könyv (pontosabban a szerkesztő Friedrich Judit, aki kitalálta és vezette a műhelyszemiáriumot) játékos önkényességgel kiválasztja a nagy felbontású irodalmi mező egyik darabkáját, ránagyít, és örömét leli abban, hogy elmerülhet tárgyában, de közben nem tesz úgy, mintha ezáltal valamely angol (netán globális) irodalmi jelenség lényegét ragadná meg; noha természetesen hozzájárul a kortárs angol regényről létrejövő tudáshoz, nem helyezi el Fischert az irodalomtörténeti folyamatok kontextusában. Egyszerűen egy kultúrák közötti, „világirodalmi" találkozás lenyomata.

A világirodalom fogalmát újraértelmező tanulmányában Franco Moretti bevezette a „távoli olvasás" fogalmát – részben a szoros olvasás gyakorlatának és ahistorikus ideologémájának politikai ellentéteként –, hogy leírja a világirodalmi mező által lehetővé tett olvasási-értelmezési gyakorlatokat.[3] A két kötetet láthatjuk úgy is, mint az irodalom termelésének, a kortárs (világ)irodalom létrehozásának jellegzetesen világirodalmi, de legalábbis transznacionális jelenségeit. Nem véletlen, hogy épp Magyarországon és épp az adott pillanatban váltak lehetségessé, bár egyik könyv sem tesz úgy, mintha a földrajzi-kulturális távolság egyúttal nagyobb rálátást is jelentene. A távolság – ahogy Morettinél – inkább a kulturálisan garantált másként értés praxisának metaforája.

A Theo D'Haen, David Damrosch és Djelal Kadir által szerkesztett, a világirodalom tanulmányozásának jelenkori lehetőségeit enciklopédikus igénnyel feltérképező tanulmánykötet bevezetőjében a szerkesztők szembeállítják egymással a világirodalom két lehetséges felfogását: az esztétikai szerint a világirodalom nem más, mint „gondosan megválogatott remekművek halmaza", illetve „elit kulturális árucikkek körforgása szakértő műélvezők szűk, nemzetközi klikkjén belül", míg az archívumalapú felfogás az irodalmak, irodalmi művek és olvasók összességét magába foglalja, legyenek azok bárhol, függetlenül azok „esztétikai értékétől".[4] Míg Abádi Nagy Zoltán könyve inkább az első felfogással mutat rokonságot – kiválogatja és felmutatja a kortárs irodalom „fontos", „jelentős" (a kortárs irodalomról szólva az „értékes" megfelelői) jelenségeit, a Fischer-kötet egyszerűen válogat az archívumban: mindenről és mindenkiről lehet könyvet írni, tanulmánykötetet szerkeszteni.

Noha természetesen mindig is nagy szükség lesz a minimalista regényről szóló kötethez hasonló totalizáló kísérletekre (említhetjük akár Moretti nagyszabású, globális irodalomtörténeti tipológiáit és regényatlaszát is), jelenleg mégis a friss kötet véletlenszerű, játékos, kiábrándult önpozicionálása tűnik relevánsabbnak. Éppen ezért nem szeretnék semmiféle leíró ismertetést nyújtani arról, hogy milyen fontos dolgok történnek a kortárs angol (nyelvű) regényben, már csak azért sem, mert csak Nagy-Britanniában évente több száz új regény jelenik meg, és az irányzatok, netán stílusok egyre kevésbé tűnnek hatékonynak a kortárs irodalom rendszerezésében. Noha megfogalmazok néhány észrevételt az angol irodalommal kapcsolatban, nem szeretnék névsorolvasást tartani, írók nevét, könyvek címeit sorolni, különösen nem irányzatokba rendezve.[5] Az angol (brit) irodalmi establishment eleve a miénktől igen eltérő szerkezetű: az irodalmi mező alakulása, a jelenkori fejlemények beíródása nem avantgárd-, hanem *mainstream*alapú, s ekként ellenáll az azonosítható irányzatokban való gondolkodásnak, illetve a kortárs iro-

dalom ilyen irányú megjelenítésének. Másfelől az utóbbi évtizedek jelentősen átrajzolták az irodalmi mezőt, amely egyre inkább számtalan kisebb-nagyobb, egymással érintkező, egymást metsző szubkultúra együttállásaként jellemezhető. Ennek a nem homogén irodalmi térszerkezetnek számos struktúrája nem a nemzeti irodalom képzetéhez köthető. Ezek között említhető például a könyvkiadás korporatív logikája. A világirodalom és a nemzetközi könyvkereskedelem viszonyáról szóló tanulmányában Ann Steiner írja, hogy a könyvpiaci túltermelés egyik következménye épp a fokozódó nemzetköziség: a túlkínálat miatt egyre nehezebb a nemzeti piacon belül profitot termelni egy-egy könyvvel, s ezért üzleti szükségszerűség is a nemzetköziség és a fordítás.[6] A könyvkiadás mellett túllép a nemzeti irodalom kategóriáján az a jelenség is, amit régebben kulturális imperializmusnak neveztek, de természetesen ide értendők a globalizáció és multikulturalizmus ideológiái és jelenségei, illetve fordított előjellel az angolszász kultúrának immár minden elemét átjáró posztkoloniális, illetve posztbirodalmi szemléletmód, valamint másfelől a nemzeti irodalom és kultúra „belső" széttöredezése, az egységes irodalomtörténeti narratíva szétszálazódása. Egyetlen példát említve az utóbbira az angol irodalomból: körülbelül félidejénél tart a tízkötetesre tervezett angol női irodalomtörténet kiadása a *Palgrave Macmillan Kiadó* gondozásában.

Voltaképpen tehát a nyitókérdés – milyen következményekkel, esetleges belátásokkal járhat, ha a kortárs angol irodalmat (regényt) „világirodalomként" olvassuk? – nem is *kérdés*, hiszen az utóbbi évtizedek irodalmi, elméleti, geopolitikai, kulturális és gazdasági folyamatai nem lehetőséggé, hanem elkerülhetetlenné tették az angol irodalom világirodalomként való olvasását. A kérdés csak az, hogy mit jelent ebben a mondatban a „világirodalom".

Nincs szükség – és nem is lenne mód – itt a világirodalom fogalmának kortárs változásait végigkövetni,[7] annyit azonban érdemes megjegyezni, hogy Goethe világirodalom fogalma ma is használható szempontokat ad ennek a kérdésnek az értelmes felvetéséhez: a világirodalom ekként nem irodalmi szövegek ilyen vagy olyan alapon kiválogatott halmazaként, nem valamiféle nemzetközi csúcskánonként, és nem is a nemzeti (illetve egyéb közösségi) irodalmak összességeként értendő, hanem sokkal inkább mint az irodalom nemzetközi „termelése", divatos szóval transznacionális folyamatok, tranzakciók összessége (a fogalom Goethe általi bevezetésének apropója az volt, hogy a *Tasso* párizsi bemutatójáról írt valaki recenziót). Vagyis a világirodalmat legcélszerűbb az irodalom intézményrendszerei, praxisai által alkotott, nemzeti irodalmak feletti szisztémaként tekinteni. A felfogás kezdeményezői a francia Pascale Casanova és az olasz Franco Moretti, akik (főként Moretti) a világirodalom rendszerét Immanuel Wallerstein közgazdaságtani és geopolitikai világszisztéma elméletének, pontosabban a kapitalista világrendszernek az analógiájára képzelik el: a világirodalom eszerint valóban globális, de egyenlőtlen rendszer, amelynek működése újratermeli, sőt, egyre elmélyíti a központ és a periféria közötti aszimmetriát és egyenlőtlenséget.[8] Egy pillanatra visszatérve a két magyar kötetre: ami feltétlenül közös bennük, az az „irányuk": mindkettőben egy kis irodalom képviselői irányítják figyelmüket egy-egy „nagy" irodalom felé, megerősítve a globális aszimmetriát.

Ez a felfogás, amelynek kulcsszerepe volt a világirodalom fogalmának és kutatásának az elmúlt egy-két évtizedben tapasztalható látványos sikertörténetében, összességében életképesebbnek tűnhet, mint akár az univerzalista, akár az összehasonlító paradigma (Wallerstein mellett a másik elméleti forrás Pierre Bourdieu „irodalmi mező" fogalma, illetve ennek nemzetközivé való kiterjesztése), ez a felfogás ugyanis számot tud vetni azzal is, hogy a világirodalom felfutása elválaszthatatlan a posztkoloniális helyzettől, a globalizációtól, a multikulturalizmustól és más geopolitikai folyamatoktól, illetve diszciplináris értelemben a komoly karriert befutó fordítástudománytól és transznacionalizmus-kutatástól.[9]

Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a világirodalom legújabb tárgyalásai ennek a világirodalmi szisztémának a kritikáját és egy másféle – de ugyancsak folyamat- és rendszerszerű – világirodalom fogalom létrehozását tűzik ki célul. Simon During például a „világirodalom" mechanizmusrendszerét működés közben vizsgálja egy konkrét esetben: a (renegát) kommunista és modernista ausztrál írónő, Christina Stead életművének sorsa kapcsán. A „világirodalom" During megfogalmazásában nem más, mint „globális irodalmi mező",[10] amelynek a mechanizmusai voltaképpen a késő kapitalizmus mechanizmusai. A világirodalom működése során „irodalmi tőke" képződik, amely egy-egy nemzeti irodalomhoz is tartozhat, miközben a folyamatban a perifériához tartozó nemzetek egyre inkább függővé válnak a központtól, hiszen csak a jelentős irodalmi tőkével – és autonómmá vált irodalmi szférával – rendelkező országok (nyelvek) képesek rá, hogy kívülről, külföldről kanonizáljanak szerzőket kiadók, fordítók, kritikusok révén.[11] „A világirodalom iránti érdeklődés nyilvánvalóan a turisták és kulturális árucikkek – köztük fiktív irodalmi szövegek – határokat átszelő mozgását követi. E szövegek ma már egy összetett szabadidős iparhoz kapcsolódnak, amelynek része a sok irodalmi fesztivál, az irodalmi díjkiosztókkal járó lakoma és felhajtás, az irodalmi turizmus, a sok-sok adaptáció és mindenféle egyéb melléktermék – olyan iparág ez, amely csak igen közvetett módon függ a tényleges könyvolvasástól".[12] During – sok más kritikushoz és teoretikushoz hasonlóan – igyekszik „kimenekíteni" a világirodalmat a többi fogalom által szőtt ideológiai hálóból – ezekben egyszerűen afféle szellemi újragyarmatosítást, a nyugati hatalmi központ szituációba ágyazott univerzalizmusát vélik felfedezni –, és új fogalmakat alkotnak. Gayatri Chakravorty Spivak például, aki a hagyományos értelemben vett világirodalom fogalom egyik legékesszólóbb és legnagyobb hatású ellensége, a „globálissal" szembeállított „planetaritás" (*planetarity*) fogalmát vezeti be, amely a lokális jelenségek nem-globalizált, nem rendszerbe szerkesztett (s ekként nem hierarchizált) kritikai vizsgálatát vizionálja.[13] Az „új világirodalom" mibenlétét *Against World Literature* (A világirodalom ellen) című könyvében Emily Apter így írja le: „Mind a fordítástudomány (*translation studies*), mind a világirodalom a világi(as) kritika, az átpolitizált kozmopolitaság, a provincializmusát vesztett Európa által galvanizált összehasonlíthatóságon alapuló esztétika ígéretét hozta közelebb: egy a tudományos újrafelosztás utáni, az egyes területekre összpontosító stúdiumot, és a nyelvi geopolitika átrajzolt térképét."[14] Az új, politikailag korrekt, alázatosabb összehasonlító irodalomtudomány „a fordító munkáját újraértékelve és a fordításelméleteket középpontba állítva centripetális módon terjeszkedik egy valódi planetáris kritika felé, s közben részben áthelyezi a

hangsúlyokat a szövegeknek egyik nyelvről a másikra való átvitelére, a nyelvi kreolizáció folyamataira, egész sor »nagyobb« és »kisebb« irodalom íróinak és költőinek többnyelvű praxisára, az új nyelveknek a marginalizált csoportok általi létrehozására az egész világon".[15]

A fenti megfontolások alapján „olvasásmódként"[16] felfogott világirodalom nem adottnak vett, önmagukba zárt nemzeti irodalmak egymás mellé helyezése, természetesen a hatások, párhuzamok vizsgálatával, hanem az egész mező radikális átrajzolása: hálózatszerű, rizomatikus rendszerek és folyamatok sokasága, illetve e folyamatok feltárása. Ha – kissé idealizálva – így fogjuk fel a világirodalmat, bizonyos szempontból értelmetlenné válik a „merre tart az angol irodalom?" kérdés, hiszen ez a Spivak, Apter, Damrosch, Dimock és mások által elképzelt világirodalom éppen a nemzeti irodalmakban való gondolkodás automatizmusait igyekszik lebontani. A kísérlet programadónak szánt példája az a Wai Chee Dimock által szerkesztett, 2007-ben megjelent tanulmánykötet,[17] amely az amerikai irodalom világirodalomként való újraolvasásának következményeivel vet számot. Az angol irodalommal kapcsolatban pontosan ilyen vállalkozás még nem született, bár – s erre mindjárt kitérek – erre talán nincs is olyan nagy szükség: Wai Chee Dimock mind a fent említett kötet bevezető tanulmányában, mind saját 2006-os könyvében épp azt hangsúlyozza, hogy az amerikai kultúra és irodalom mennyire bezárkózik a saját koordinátái közé, s hogy egyre nyilvánvalóbb „a nemzeti modell ordító alkalmatlansága".[18]

Az angol irodalom az ekként felfogott, szisztémának és olvasásmódnak tekintett világirodalom szempontjából különleges helyzetben van, pontosabban az angol irodalom helyzete másként különleges, mint más irodalmaké. Például azért, mert egy közepesen ismert angol írónak reális esélye van rá, hogy olvasóinak többsége ne angol (brit) honfitársai közül kerüljön ki: ott van hátországként a hatalmas amerikai piac, a Brit Nemzetközösség és nem utolsósorban a nem csak angolszász nyelvterületen virágzó nemzetközi egyetemi ipar, az *Englit,* amely nemcsak olvasókat jelent, hanem nemzetközi kanonizációs gesztusok (kurrikulumok, szakkönyvek) sokaságát is; talán tévedek, de úgy gondolom, jelenleg a magyar egyetemeken több hallgató olvas angol, mint magyar regényeket (és most nem a szabadidős olvasásról beszélek, hanem a tantervről, a kötelezőkről). Ennek az egyetemi és kritikai iparnak fontos része a kortárs irodalom. Egy kortárs angol irodalmi mű – egyszerűen a nyelv globális elterjedtsége miatt – ebben az értelemben eleve „világirodalomként" születik, s talán nem irreleváns kérdés, hogy hagy-e nyomokat ez a helyzet az irodalmi szövegeken is.

Első megközelítésben megkockáztathatjuk azt a kissé paradox állítást, hogy ez a helyzet egyszerre teszi a kortárs angol irodalmat provinciálissá (itt még nem a lokális jelzőt használom) és globálissá. Többen felvetették, hogy a világirodalom rendszerébe való bekerülés feltétele az, amit Robert C. Young „fordíthatóságnak" nevez,[19] s ami lényegében nem más, mint megfelelés bizonyos poétikai, kulturális, s nem utolsó sorban politikai ismérveknek. (Young példaként Orhan Pamukot említi, de említhetné José Saramagót vagy akár Milan Kunderát is.) Mármost a kortárs angol nyelvű irodalomnak erre a „fordíthatóságra" látszólag nincs szüksége, hiszen nemzetközi láthatóságát más szempontok fogják befolyásolni, de angol iro-

dalom és világirodalom viszonyának legfontosabb tényezője mégis a nyelv. Jól látta ezt már Erich Auerbach is, akinek fontos szerepe volt a humanista világirodalom fogalom megteremtésében, s aki 1952-ben így fogalmazott: „Az angol nyelv sikere potenciálisan megvalósíthatja a világirodalom eszméjét (olyan irodalom, amely a világon szinte mindenhol hozzáférhető), másfelől viszont szét is rombolhatja a világirodalom eszméjét (elhallgattatja a különféle irodalmak sokszínű összhangzását): megvan a veszélye, hogy a világirodalom nem lesz más, mint »angol nyelven írott világirodalom«."[20] Auerbachnak egyelőre egyik jóslata sem vált valóra, noha az „egyetlen nyelven belül létrejövő világirodalom" képzete meg-megjelenik a szakirodalomban (angol, arab, spanyol, francia, portugál stb.). Mindenesetre az angol nyelv globális uralmából következő aszimmetria tagadhatatlan: tanulságos példa, hogy míg évente legfeljebb tizenkét francia regény jelenik meg angolul, fordított irányban – akár csak a brit angol irodalmat tekintve – ennek a sokszorosáról beszélhetünk.[21] Ez az aszimmetria a potenciális provincializmus, az önelégültség forrása lehet, és helyenként tapasztalható is efféle, de inkább az ezzel ellentétes irányú folyamatok határozzák meg az angol irodalom és a világirodalom mai viszonyát. E folyamatok középpontjában ugyancsak a nyelv áll, és mibenlétük egy másik jóslatból olvasható ki legpontosabban. A nigériai regényíró, Chinua Achebe írta: „Egy világnyelvnek muszáj felkészülnie arra, hogy a legkülönfélébb használatoknak vetik alá. Én magam úgy érzem, hogy az angol nyelv képes lesz az én afrikai tapasztalatom súlyának hordozására. Ehhez azonban új angollá kell majd válnia, amely továbbra is a legszorosabb közösségben van ősi otthonával, de amely ugyanakkor változni is képes, hogy új, afrikai környezetéhez is alkalmazkodni tudjon".[22]

Lassan megszokjuk, hogy az új angol regények szerzői olyan neveket viselnek, mint Salman Rushdie, Hanif Kureishi, Ben Okri, Leila Aboulela, Trezza Azzopardi vagy Romesh Gunesekera (és nem beszélünk az angolszász nevű karibi szerzőkről). Az angol irodalom (mind a kortárs szépirodalom, mind az angol irodalom mint intézmény vagy fogalom) elmúlt évtizedekben megfigyelhető átalakulásának egyik alapvető tényezője az angol nyelv mint – Damrosch kifejezésével élve – „közös kulturális forrás" (*shared cultural fund*) újraszituálása, ami egyfelől sokak által üdvözölt fejlemény, másfelől viszont borúlátó forgatókönyvekhez is vezethet az angol irodalom sajátszerűségét megóvni vágyók számára. Az *Oxford University Press* tizenhárom kötetes irodalomtörténete két utolsó kötetének beszédes címe mintha csak a kétféle forgatókönyv vagy szemléletmód lehetőségére utalna. A 2004-ben megjelent tizenkettedik kötet, amelynek szerzője Randall Stevenson, s amely az 1960 és 2000 közötti időszak irodalmát mutatja be, a *The Last of England?* címet viseli. A cím többféleképpen is magyarítható („Anglia utolja?" „Anglia vége?"), de mindenképpen azt sugallja, hogy az, ami 1960 óta történt, a hagyományos értelemben vett Anglia, angolság, angol irodalom végét jelenti, s noha magára a könyvre egyáltalán nem jellemző ez a fajta apokaliptikus hangnem, a cím pesszimista konnotációit felerősíti, hogy eszünkbe juthat róla Derek Jarman 1988-as *The Last of England* című filmje, amely disztópikus képet fest egy széthullóban lévő, végnapjait élő társadalomról. Az irodalomtörténet utolsó, tizenharmadik kötete mintha ellenkező előjellel tekintene ugyanarra a folyamatra. Bruce King *The*

Internationalization of English Literature (Az angol irodalom nemzetköziesülése, 2004) című könyve nagyrészt ugyanazt az időszakot tárgyalja, mint Stevenson könyve (1948–2000), ami önmagában is beszédes gesztus, hiszen a sorozat szerkesztői eleve két alternatív történet megírására adtak megbízást. King könyvének legérdekesebb – s nem feltétlenül szerencsés – vonása, hogy kizárólag a származás alapján válogatja ki anyagát: etnikus származású, posztgyarmati írókat tárgyal, mintha az angol „őslakosok" nem lennének ugyanúgy posztkoloniális szerzők (Marina Warner, Matthew Kneale, Robert Edric, Rose Tremain, Penelope Lively stb.), tevékeny vagy tétlen részesei a nemzetköziesülés folyamatainak.

A felsőoktatásban világszerte használt, s ekként igen jelentős kanonizációs hatású *Norton* antológia 2000-es új kiadásának szerkesztői, M. H. Abrams és Stephen Greenblatt így fogalmaztak bevezetőjükben: „Az irodalomtörténet nemzeti felfogása, amelynek értelmében az angol irodalom »Anglia irodalmát« jelentette, többé nem fenntartható [...] az angol irodalom már nem egyetlen nemzet identitásának termelése és létrehozása".[23] Randall Stevenson ugyanezt hangsúlyozza: ha az angol irodalomra gondolunk, a nemzeti keretek már nem szolgáltatnak ehhez megfelelő alapot,[24] s ekként könyvének borúlátó címe is új értelmet nyer, hiszen egy elavult kategória vagy szemléletmód végnapjaira utal.

Az angol irodalom sajátos helyzetének talán legfontosabb, a nyelv szerepétől természetesen elválaszthatatlan tényezője a birodalmi múlt és az ebből eredő posztkoloniális helyzet. A brit vagy Nagy-Britanniában dolgozó, illetve az ottani intellektuális környezetből kinövő kritikusok (Stuart Hall, Paul Gilroy, Homi Bhabha, Robert Young, Ania Loomba, John McLeod stb.) meghatározó szerepet játszottak a posztkoloniális kultúrakutatásban, ahogy az angol regénynek is egyik legfontosabb „munkája" a birodalmi múlt és a multikulturális jelen feldolgozása.

Fogalmazhatunk úgy, hogy a posztkoloniális már mindig világirodalom, hiszen olyasfajta kulturális hibriditás terméke, amely eleve nehezen ragadható meg az inkább homogenizáló hajlamú nemzeti irodalomtörténetek keretében. A jelenlegi (anglofón) posztkoloniális kánon meghatározó képviselői (Naipaul, Coetzee, Rushdie, Amitav Ghosh, Vikram Seth, Rohinton Mistry stb.) kivétel nélkül megfelelnek ennek a kritériumnak, de az angol birodalmi irodalom klasszikusai is újraolvashatók posztkoloniális hibridként (legtanulságosabban talán épp Kipling), ahogy a posztkoloniális olvasás egyre inkább kulturális cserefolyamatokat, hibriditásokat lát az egyoldalú kulturális export helyett. Ebben a tekintetben a posztkoloniális irodalom születése kulcsfontosságú a világirodalom fogalmának újjáéledésében, hiszen ehhez az újjáéledéshez jelentősen hozzájárult a kozmopolita, nomád, az egyes nemzeti irodalmakba csak részlegesen, és úgy is csak komoly nehézségek árán beilleszthető jelentős írók (Beckett, Canetti, Nabokov, Brodszkij) kanonizálása,[25] illetve a modernista irodalom olyan alakjainak újrafelfedezése, mint az újzélandi születésű Katherine Mansfield, a dominikai születésű Jean Rhys vagy az ausztrál születésű Christina Stead – ez utóbbi írók azért is különösen érdekesek, mert nemzetköziségüket, világirodalmiságukat nem teszi rögtön láthatóvá a többnyelvűség ténye és a fordítás művelete. Az utóbb említett írók már konkrétan kötődnek mind az angol irodalom huszadik századi történetéhez, mind a nemzetközi posztkoloniális kánonhoz, amelynek számos meghatározó, szintén bizonyta-

lan nemzetiségű alakja is ebbe a homályos kategóriába tartozik. A modernista és a posztmodern kánonban a migráns, száműzött, nomád írói identitás gyakorlatilag kánonképzőnek mondható az adornói imperatívusz jegyében, amely a modern világban az otthontalanságot tartja az egyetlen etikailag érvényes azonosságnak (érdekes kérdés, hogy Elias Canetti, Herta Müller, Agota Kristof vagy Terézia Mora kulturális hibridsége mennyiben tekinthető posztkoloniálisnak). Mint Robert Young rámutatott, már a világirodalom goethei fogalmának létrejötte is elválaszthatatlan a gyarmati helyzettől: a perzsa költő, Hafiz verseit Goethe annak a Sir William Jonesnak a fordításában olvasta, aki a Kelet-Indiai Társaság alkalmazásában álló bíró volt.[26]

Ha a kortárs angol irodalmat tekintjük, a posztkoloniális Salman Rushdie 1981-es, Booker-díjat (majd 2009-ben a legjobb Booker-díjas regénynek odaítélt „Bookerek Bookere" díjat) nyert regénye, *Az éjfél gyermekei* utólag valóban valamiféle határpontnak tűnik – részben azért is, mert Rushdie életműve – legnyilvánvalóbban és legsikeresebben az 1988-as *A Sátáni Versek* – a posztgyarmati állapot színre viteléből nyit utakat a globális szemléletmód felé (ahogyan ezt másképpen olyan írók teszik, mint Michael Ondaatje, Amitav Ghosh, David Mitchell, Zadie Smith vagy Suhayl Saadi).

Egyébként is az 1980-as évtized jelenti a fordulópontot: többféle, ma is zajló folyamat indult el vagy erősödött fel akkor, amelyeknek egy része az angol irodalom világirodalom felőli olvashatóságának kérdésével függ össze. Ilyen folyamat a történelmi regény felértékelődése, amely összefügg az irodalomtörténet átalakulásával is: még az is megkockáztatható, hogy a nyolcvanas években tapasztalható pezsgés óta a jelenkori irodalmi mezőre talán nagyobb hatást gyakorol a múlt irodalmának átírása-átértelmezése, az irodalomtörténeti mező átrendeződése, mint a kortárs irodalom – illetve a kettő elválaszthatatlan egymástól. A történelmi regény népszerűsége minden műfajban és minden regiszterben töretlennek tűnik, sőt, a kezdetben leginkább a viktoriánus korra és a gyarmati múltra irányuló figyelem már más korok (a középkor, a koramodernség, a 18. század) világára is kiterjed, illetve számtalan kortárs író foglalkozik egy vagy több könyvében az első világháborúval, a két háború közötti Angliával, a második világháborúval és az ötvenes évekkel is. A leginkább kanonizált alműfaj azonban a már névvel is rendelkező neoviktoriánus regény, amely maga is monográfiák tárgya, sőt, nemrégiben folyóirat is indult e tárgyban. A történelmi regény megújulása természetesen elválaszthatatlan a viktoriánus kornak a kritikai kultúrakutatás (*cultural studies*) által kezdeményezett újraértelmezésétől, melynek része többek közt a viktoriánus *sensation novel* (Wilkie Collins, Elizabeth Braddon stb.) műfajának kritikai újrafelfedezése és kreatív újraírása (Sarah Waters, Matthew Kneale, Rebecca Stott, Michel Faber stb.), illetve a rémregény műfajának és a századvég nem realista irodalmának kritikai kanonizálása. Ez a történelmi regény részben nagyon „angol" (bizonyos típusai hasonló kulturális szerepet játszanak, mint a *heritage* film), de jelentős szerepet játszik benne a gyarmati múlt feldolgozása, az angol irodalom „mindig már" nemzetközi mivoltának hangsúlyozása, és a gyarmati múlt irodalmi újrafeldolgozásában nemcsak angol írók vesznek részt, hanem egyrészt Nagy-Britanniában élő vagy akár ott született etnikus írók (V. S. Naipaul, Rushdie, Timothy Mo, Hari Kunzru), ausztrál (Peter Carey, Gail Jones), új-zélandi (Eleanor Catton, Lloyd

Jones), afrikai (Achebe) és indiai (Upamanyu Chatterjee) írók, gyakran aktív párbeszédbe elegyedve az angol gyarmati irodalommal (pl. Shashi Tharoor: *The Great Indian Novel*).

A legszembetűnőbb általános folyamat, amely jelentős elmozdulást jelent az angol irodalom önértelmezésében, a kortárs kánon mint olyan megalkotásának, fenntartásának fontosságához köthető. A nyolcvanas évektől a kortárs irodalom feldolgozása, az irodalmi mezőbe való beillesztése már nem csak a recenzensek feladata: irodalomtörténeti korszak lett a jelenkor, legfőképpen azért, mert a kortárs irodalom bekerült a felsőoktatásba, és szükség volt a jelenkori kánon kialakítására – természetesen az uralkodó kultúraértelmezési és politikai paradigmákkal összhangban. A nyolcvanas évekig a kortárs kánon ilyesféle termelése és gondozása elenyésző volt, azóta viszont évente jelennek meg a kortárs kánont jobbára megerősítő kézikönyvek, szinte kivétel nélkül eleve az egyetemi kurzusokhoz kapcsolódva, segédkönyvekként pozícionálva önmagukat, méghozzá nemcsak a belső egyetemi piac, hanem legalább annyira az *Englit* külföldi oktatási műhelyei számára, ezáltal változtatva nemzetközivé egy lehetséges kortárs regénykánont.[27]

Ez a gyakorlat egyébként némiképpen a nyolcvanas években kialakult kánon befagyását eredményezte (Martin Amis, Julian Barnes, Ian McEwan, Graham Swift, Salman Rushdie, Kazuo Ishiguro, Angela Carter), amelyhez pár név még hozzáadódott (Jeanette Winterson, Zadie Smith, Hanif Kureishi, Pat Barker, A. S. Byatt, Sarah Waters), de igazából ez a nemzetközivé lett kortárs regénykánon vagy húsz éve változatlan. Peter Childs 2005-ös, 2012-ben átdolgozott könyvének bevezetőjében írja, hogy „azokról az írókról közöl fejezeteket, akikkel a leggyakrabban találkozhatunk a kortárs irodalmi kurzusokon".[28] A kortárs irodalomnak az irodalomtörténetbe való beíródása egyfelől nyilvánvalóan üdvös folyamat, másfelől viszont azzal, hogy a kritikai szűrőfolyamatok szinte egyidejűek az irodalom termelésével, a kortárs regény rendkívüli gazdagsága rögtön beszűkül, szinte véletlenszerű szempontokat kimerevítve. Érthetetlen módon hiányzik a kortárs angol kánonból például Robert Nye, Maggie Gee, Robert Edric vagy Nicola Barker, de még a kétszeres Booker-díjas Hilary Mantel sincs igazán jelen, márpedig utólag jóval nehezebb bekerülni egy talán túlságosan hamar rögzült kánonba. Az irodalmi mező széttöredezésének köszönhetően ugyanakkor ezzel párhuzamosan minikánonok létrehozása is megfigyelhető: monográfiák tárgyalják a kortárs London-regényt, a nőirodalmat (és azon belül is többféle irodalmat), a brit-ázsiai irodalmat, az első világháborúval foglalkozó kortárs regényeket vagy a kortárs angol zsidó írónőket, nem beszélve a populáris műfajok, valamint a gyermek- és ifjúsági irodalom kánonjainak kialakulásáról.

Ezek a folyamatok mind a nemzeti irodalom kategóriájának megkérdőjelezését eredményezik: ha a poétikai és műfaji kategóriákon kívül az egyetlen érvényes irodalomtörténeti szempont a nemzeti (és például a nőirodalom már – mint akár a legújabb magyar irodalomtörténetekben – érvénytelen), akkor elég ránézni a kortárs angol irodalomra és irodalomtudományra, hogy belássuk: a „nemzeti" kategóriája ugyanúgy identitáspolitikai alapú, mint a nemi vagy etnikai alapon meghatározott irodalomé. Az angol „nemzeti" irodalom lebontásának, az irodalmi mező széttöredezésének belső tényezői közül szintén a nyolcvanas években kapott új

lendületet az ún. „devolúció", vagyis egyes politikai jogkörök átruházása a londoni kormánytól a skót, walesi és észak-ír régiókra. Nemcsak a bevándorló etnikai kisebbségek hoztak létre kulturálisan egyre láthatóbb (és erősen promotált) irodalmat, de a nyolcvanas évek óta eltelt időszak egyik legfontosabb változása például a második skót irodalmi reneszánsz volt, amely – nem véletlenül – egybeesett a független skót filmgyártás megindulásával is. Részben az 1979-es, a függetlenséget elvető népszavazás okozta sokk hatására lázas kulturális termelés indult meg Skóciában. A kiváló prózaíró, Alan Warner még ezt nyilatkozhatta saját pályakezdéséről: „Azt hittem, senki nem ír könyveket Skóciában", de a kilencvenes évekre láthatóvá vált egy folytatható hagyomány, és befejeződött a skót irodalomnak a két háború között megindult, de az ötvenes években megtorpant intézményesülése: folyóiratok, tanszékek, monográfiák, irodalomtörténetek (és alternatív irodalomtörténetek), kiadók, irodalmi díjak születtek. E folyamatok hatására ma már természetes a kortárs skót irodalom *skót* irodalomként való pozicionálása (noha a befutott skót írók túlnyomó többsége valamelyik londoni kiadónál és ügynöknél van). 2012 e tekintetben szimbolikus év volt: ekkor vezették be a skót irodalom kötelező oktatását, valamint – az angol koszorús költő (Poet Laureate) intézményének mintájára a Makar intézményét. És – a kulturális-irodalmi folyamatok természetéből adódóan – mihelyt létrejött egy „skót" irodalmi identitás, azonnal elkezdődött a diverzifikálódás: női hagyományok feltárása, illetve a skótságon belüli regionális hagyományok felfedezése. A walesi irodalom e tekintetben némi fáziskésésben van – itt például még nem találjuk meg a kézikönyvszerű irodalomtörténeteket –, de a Cardiffi Egyetemen sorra jelennek meg a monográfiák, illetve a *Library of Wales* sorozat keretében lázasan folyik az angol nyelvű walesi irodalmi hagyomány felfedezése és megalkotása, ahogy a kortárs walesi irodalom walesi irodalomként való újradefiniálása is. (Ezek azok a dolgok, amelyek innen, Magyarországról egyelőre nemigen láthatóak; a kortárs skót irodalomból szinte semmi nem olvasható magyarul, és annak a kevésnek a nagy része is szerencsétlenül lett kiválasztva). Pedig ezek a folyamatok nemcsak az „angol" irodalomtörténet alapos átírását eredményezik (a szövegek értelmezésében is fontossá válik például Joyce írsége, Carlyle, Hume skótsága), de az újragondolt világirodalom kontextusába belépve egyúttal radikálisan megváltoztathatják ezeknek az íróknak a kulturális láthatóságát is. Mindez azért lehet különösen fontos, mert „világirodalmi rangú", „egyetemes érvényű", nemzetközileg kanonizált írók válnak láthatóvá mint kisebbségi, regionális, lokális jelentőségű írók.

Mindenesetre az angol irodalom nemzetköziségének olyan nyilvánvaló tematikus jelei is vannak, mint például a kontinentális Európában játszódó (történelmi) regények sokasága (Bruce Chatwin, Bernice Rubens, Paul Bailey, Francis King, Tim Parks, Simon Mawer, Helen Dunmore, James Meek, Kazuo Ishiguro, Tibor Fischer, Esther Freud, Rachel Seiffert, Philip Kerr, Philip Hensher). Ehhez persze érdemes hozzátenni, hogy az angol prózában egyedülállóan jelentős hagyománya van a nem Angliában játszódó epikának, elsősorban a gyarmati helyzetből adódóan: Kipling, Forster, Lawrence és Isherwood több regénye, Orwell, Olivia Manning, J. G. Farrell, Malcolm Lowry, Paul Scott, Lawrence Durrell, Burgess művei, de a nálunk kevésbé ismert írók között is sokan: Winifred Holtby, Sylvia Townsend

Warner, Elspeth Huxley, Rumer Godden, Penelope Fitzgerald stb. Említhetjük még Malcolm Bradbury kelet-európai regényeit, Anita Brookner nagyon angol regényeinek csendes kozmopolitizmusát, a részben vagy egészben Amerikában játszódó angol regények sokaságát. A „nemzetköziesülés" egyik fontos tényezője kétségkívül a Holokauszt-irodalom térhódítása, hiszen ez az irodalom lényegénél fogva több szempontból is eleve nemzetközi. Az angol prózában az ezzel kapcsolatos fordulat is a nyolcvanas évtizedre tehető (bár a fasizmus németországi terjedéséről például épp az angol Christopher Isherwood írt remekműveket): D. M. Thomas (*A fehér hotel*) és Martin Amis (*Az idő nyila*) világhírű regényei mellett például Bernice Rubens, Elizabeth Russell Taylor, Rachel Seiffert, a walesi-kínai Peter Ho Davies vagy Lisa Appignanesi, akinek a *The Memory Man* című regénye a kanadai zsidó közösség által odaítélt Holokauszt Irodalmi Díj 2005-ös nyertese. Részben ezzel, valamint az irodalmi mező széttöredezésével függ össze az angol zsidó irodalom váratlanul markáns megjelenése az utóbbi néhány évtizedben (csak a regényírók között ott van Howard Jacobson, Eva Figes, Elaine Feinstein, Bernice Rubens, Clive Sinclair, Elizabeth Russell Taylor, Linda Grant, Naomi Alderman, Natasha Solomons, Belinda Bauer, Charlotte Mendelson, Anne Karpf, Lisa Appignanesi, Eve Harris).

Az angol irodalomnak összességében jót tett önmaga felszámolása; Richard Todd már a kilencvenes évek közepén úgy fogalmazott, hogy e folyamatok eredményeképpen az angol irodalom jellegét, a felhasznált élményanyagot tekintve jelentősen különbözik a sokkal inkább nemzeti keretek között maradó mainstream amerikai regénytől.[29] Aligha történhetett volna meg korábban például, hogy az Angliában élő német – és németül író – W. G. Sebaldot gyakorlatilag kooptálja az angol irodalom, és míg a *Földi hatalmak* című Burgess-regény 1980-ban még inkább kivételnek számított, mostanra az angol próza fontos műfaja lett a globális regény.

Mindezek a világirodalmi szempontból sem elhanyagolható folyamatok nem választhatók el attól, hogy történelmi, geopolitikai okok miatt az angol kulturális mező és ennek (ön)értelmezési gyakorlatai alapvető változáson mennek keresztül: a legkülönbözőbb regiszterekben, az akadémikus történettudománytól a populáris filmig példátlan érdeklődés tárgyává vált az „angolság" mibenléte (a birodalmi múlt átértelmezése és feldolgozása részben a britségtől való szabadulást és az angolság újraértését is jelenti). Az elmúlt húsz évben az angolság mibenlétét firtató könyvek tucatjai jelentek meg (Roger Scruton, Jeremy Paxman, Linda Colley, Antony Easthope, Kate Fox), de regények sokaságának is ez a központi témája. Julian Barnes nálunk is ismert *Anglia, Anglia* című regénye mellett érdemes megemlíteni a regényíró-kritikus Peter Ackroyd nevét, akinek 1992-es *English Music* (Angol zene) című regénye, valamint *Albion* című rendhagyó irodalomtörténete (2002) egyaránt valamiféle spirituális folytonosság jelenlétét kutatja az angol irodalomban és kultúrában. Sajátos visszahatásként olvasható Patrick Parrinder 2006-os *Nation and novel* (Nemzet és regény) című terjedelmes monográfiája, amely bensőséges kapcsolatot tételez az angol nemzeti identitás és a regény között.

A kortárs irodalom azonban természetesen nem csak az „akadémiai" berkekben konstruálódott meg: a világirodalom szempontjából is fontos, hogy a kortárs regény általános kulturális láthatósága is nőtt, például a díjkultúra radikális meg-

változása révén. A legnagyobb anyagi elismeréssel járó Booker-díj (ma Man Booker-díj) jelentősége gyakorlatilag 1980-tól, vagyis a többi jelentős változással párhuzamosan változott meg: William Golding (*Beavatás*) és Anthony Burgess (*Földi hatalmak*) a díjkiosztó gála előtt fél órával még eldöntetlen gigászi küzdelme az újságok címlapjára került, aztán rögtön a következő évben Salman Ruhdie (*Az éjfél gyermekei*) és D. M. Thomas (*A fehér hotel*) vívott hasonló párbajt.[30] A díjkiosztó gálát 2005-ig a televízió is közvetítette, ráadásul a díj valóban jelentős pénzekkel jár. Bizonyos értelemben a Booker-díj legutóbbi három évtizede az angol regény provincializmusa ellenében hatott, hiszen a kiírás szerint a Brit Nemzetközösség és még néhány másik ország írói is versenyeznek – sőt, 2014-ben nagy vitát kiváltó döntéssel az Egyesült Államok írói számára is megnyitották a díjat, amely így valóban gyakorlatilag az egész anglofón világ elismerésévé vált, a kortárs angol regényt eleve nemzetközi, globális kontextusba helyezve –, más kérdés persze, hogy ez a globális kontextus egyúttal a londoni könyvkiadók korporatív globalizmusának leképeződése is. Ha a During-féle korporatív, globalizáció-alapú világirodalom-felfogásból indulunk ki, akkor nem vitás, hogy Nagy-Britannia azon helyek egyike, ahol a világirodalmat mint folyamategyüttest „csinálják": London a nemzetközi könyvkereskedelem talán legfontosabb központja, az angol nyelvű irodalmak számos képviselője (írek, skótok, afrikai, karibi, angol-indiai, ausztrál stb. írók) Londonban adja ki könyveit, és a Booker-díj körüli hírverés a kiadók profitnövelését szolgálja. Mindez a közelmúlt egy másik fejleményével is kapcsolatban áll: azt látjuk, hogy a populáris irodalom promóciós stratégiái, a piaci logika egyre fokozottabban érvényesül a magas irodalomban; David Lodge már 1990-ben megjegyezte, hogy megjelent például az „irodalmi bestseller" kategóriája.[31] Ennek a folyamatnak része például az író mint brand megjelenése, szélsőséges példája pedig Fay Weldon 2001-es *The Bulgari Connection* című regénye, amelyben számos termékelhelyezés található; az is előfordult, hogy mainstream írók könyveiben meg lehetett vásárolni egy-egy mellékszereplő nevét (hozzáteszem, mindkét esetben világos volt, hogy a pénzt jótékonysági célokra fordítják).

Visszatérve a Booker-díj szerepére: ez a szerep a fentiek ellenére sem ennyire egyértelmű, és a nyertesek nemzetiségében megfigyelhető elmozdulás korántsem tanulság nélküli: 1980 és 1995 között a tizenhét győztes közül tíz volt brit állampolgár, de közöttük van Rushdie, Ishiguro és a skót Kelman is. 1997 és 2008 között mindössze két angol író (Ian McEwan és Alan Hollinghurst) nyerte el a díjat, a 2013-as szűkített listán szereplő hat író között Jim Crace volt az egyetlen angol (a nyertes az új-zélandi Eleanor Catton), 2014-ben pedig (amikor a tasmániai Richard Flanagan volt a befutó) az angol zsidó irodalom legismertebb képviselője, Howard Jacobson, a skót írónő Ali Smith, valamint a Londonban élő Neil Mukherjee – egy Kolkatában (Kalkuttában) játszódó művel – képviselte az angol regényt.

Hasonló tanulságokat vonhatunk le, ha a kortárs angol regénykánon megalkotásának egy másik, részben bevallottan promóciós célú jelenségét vizsgáljuk. Szintén a nyolcvanas években, 1983-ban állították össze először a húsz legjobb fiatal angol prózaíró listáját (Best Young British Novelists). Az első húszas listát a Book Marketing Council kezdeményezte, de 1993-ban már a *Granta* folyóirat állította össze a következő névsort, és azóta is megteszik ezt minden évtizedben.[32] Noha a

nevek egy kivétellel ismeretlenek nálunk, mégis érdemes felsorolni a negyedik, 2013-ban nyilvánosságra hozott listát: Zadie Smith (angol apa és jamaikai anya Londonban született lánya), David Szalay (montreali születésű), Adam Thirlwell, Nadifa Mohamed (szomáliai születésű), Tahmima Anam (bangladeshi születésű), Ned Beauman, Joanna Kavenna (walesi származású), Adam Foulds, Xiaolu Guo (Kínában született, első regényét még kínaiul írta), Steven Hall, Benjamin Markovits (Texasban és Európában nevelkedett), Ross Raisin, Kamila Shamsie (Bangladeshben született), Evie Wyld (Ausztráliában született és nőtt fel), Naomi Alderman, Helen Oyeyemi (nigériai szülők gyermekeként született Londonban), Jenni Fagan (skót), Taiye Selasi (nigériai és ghánai szülők lányaként született Londonban, az USA-ban nevelkedett, Olaszországban él), Sunjeev Sahota (Derby városában született, indiai családban), Sarah Hall. A lista összeállításában nyilvánvalóan nem tisztán „irodalmi" szempontok is szerepet játszottak, ennek ellenére tanulságos, hogy alig találni benne „bennszülött", fehér, középosztálybeli férfiakat – ez az első lista a négy közül, amelyben több írónő szerepel –, ráadásul a hét „őslakos" angol közül hatan kreatív írásból is diplomáztak. Mindenesetre ha ezt a húsz nevet reprezentatívnak tekintjük, aligha a várt, homogén angol identitást képviselik.

A díjak (hiszen a Booker csak az egyik a számos díj közül, több olyan van, amelynek már a szűkített listájára való bejutás is a puhafedelű kiadás címlapján szerepel, sok ezer olvasót hozva) és a promóciós listák szerepe az angol irodalom és a világirodalom viszonyát tekintve összességében paradoxnak mondható: míg az elismerésre aspiráló és azt elnyerő regények körét valóban nem korlátozzák a nemzeti irodalom keretei, és az angol regény valóban a nemzetközi irodalmi mezőbe olvadva jelenik meg, méghozzá nem feltétlenül központi pozícióban –, addig maga a díj (igen jelentős összegű angol pénz, többnyire angol kritikusok zsűrizése) a világirodalom-szisztéma centrum-periféria aszimmetriáját fokozza: azok az új-zélandi, botswanai, bangladeshi regények jutnak hatalmas olvasótáborhoz, amelyek valamiképpen megfelelnek az ítészek ízlésének és elvárásainak. Ezért is vethették fel többen, például Dominic Head, hogy igenis lehet Booker-díjas – vagy legalábbis a szűkített listára jó eséllyel felkerülő – regényt írni,[33] illetve hogy a díj bizonyos típusú regények írását bátorítja.

Felvethető, hogy a „világirodalom" mint gazdasági-könyvpiaci-geopolitikai szisztéma maga is kitermelhet nemzetközi sikereket, amelyek nem feltétlenül egy-egy hazai kritikai siker megérlelődésével jönnek létre, hanem eleve „világirodalomként" termelődnek. Akár új műfajok is kialakulhatnak így – és itt nem feltétlenül a kozmopolita, globális világregényre gondolok (pl. David Mitchell több könyve, Lawrence Norfolk *A pápa rinocérosza* című regénye), hanem például a „mágikus realizmus" műfajára, amely – függetlenül attól, hogy az elnevezés rendelkezik-e valódi poétikai vagy világképi tartalékkal – voltaképpen marketing kategóriává vált: valamely egzotikus (távoli vagy eldugott-regionális) világot mutat be immár felismerhetővé vált eszközökkel. Olyasminek a megtestesítője a műfaj, amit David Damrosch a világirodalom „ablak a világra" kategóriájának nevez.[34] Amikor egy-egy országot vagy kultúrát egy-két „fordítható" szöveg képvisel, és a világirodalom terepe úgy tűnik fel, mint színes tárlók sokasága: mindegyik egy-egy izgalmas világra nyit olyan ablakot, amelyen keresztül a középpont számára elfogadható,

sőt, a középpont által megszabott módon válik érzékelhetővé és ártalmatlanná a másság. A világirodalomnak ez a felfogása már a kezdetekkor jelen van: a Goethe által említett kínai regény sokkal inkább kínai volt, mint regény. A kínai kritikusok egyáltalán nem tartották jelentősnek; könnyen olvasható románcos történet, amely épp e tulajdonságainak köszönhetően kerülhetett egyáltalán Goethe látószögébe: európai diadalútja úgy kezdődött, hogy egy ifjú angol kereskedő portugál tanárának segítségével nyelvtanulási célból fordította a könnyű szöveget, aztán később egy másik angol kiegészítette a fordítást, és a szöveg számos európai nyelven megjelent.[35]

A világirodalom korábban említett újfajta, „politikailag korrekt" felfogása számára valószínűleg nem az ilyen „ablak a világra" típusú szövegek, nem is a talán eleve nemzetközi piacra szánt „világregények" jelentik a legizgalmasabb vizsgálódási terepet, hanem a világirodalmiság által megérintett regionális irodalom. Korábban említett, a regény helyzetéről írott könyvében Dominic Head a regionális regény életképessége mellett tör lándzsát, s ez különösen érdekes az angol próza közegében: az angol regény egyik legfontosabb vonása mindig is a regionális identitások elbeszélése volt; úgy is fogalmazhatunk, hogy az angol „nemzeti" identitás valójában a regionális identitás. Ebben az értelemben beszél kozmopolita irodalomról 2009-es könyvében Berthold Schoene,[36] aki egyenesen normatív jelleggel javasol új kánont, középpontjában Kiran Desai, Hari Kunzru, Jon McGregor és Rachel Cusk szövegeivel. Ezek nem utaztató regények, nem monumentális világregények, mint például David Mitchell *Felhőatlasz*a, hanem sokkal inkább a lokális anatómiáját végzik el, mégis félreismerhetetlenül globális kontextusban. Ugyanezt, a lokális és a globális valamiféle együttállását hangsúlyozza Dominic Head korábban említett könyve, és noha egyáltalán nem biztos, hogy az angol regény ebbe az irányba halad, a kortárs próza legkiválóbb, legérdekesebb példái között számos olyan akad, amely efféle topológiai munkát végez. Ilyenek a fenti példák mellett például Iain Sinclair, Hanif Kureishi vagy a sokkal fiatalabb Lee Rourke London-szövegei, Nirpal Singh Dhaliwal *Tourism* című regénye (2006), Suhayl Saadi Glasgow-regénye, a *Psychoraag* (2004), V. S. Naipaul *The Enigma of Arrival* (A megérkezés talánya) című félig fiktív regénynaplója az angol vidékről, Ross Raisin (*God's Own Country*) és Meera Syal (*Anita and Me*) az angol vidéket újraíró regényei, de a a populárisnak nevezett irodalomban is sok példát találunk: Ian Rankin világsikerű Edinburgh-ben játszódó krimijeitől David Peace *Red Riding* tetralógiájáig (1999–2002). A cyberpunk műfaj poétikája a globális, lokális, virtuális együttállásait, összefüggéseit firtatja: a legizgalmasabban világirodalmi és globális – vagyis inkább planetáris – angol szöveghelyeket talán a J. G. Ballard örökségét is folytató prózában érdemes keresni: a fentieken kívül ilyen a Jeff Noon által újraképzelt Manchester (*Vurt* és *Pollen*), China Miéville steampunk regényeinek félig viktoriánus Angliája vagy Christopher Priest egészen eredeti, a fantasy műfajba sorolt regényeinek tájai.

JEGYZETEK

1. Világirodalomról lévén szó, illik megemlíteni, hogy természetesen létezik egy – az itt említetteknél sokkal fontosabb – harmadik magyar elsőség is, Meltzl Hugó 19. századi (1877–1888) többnyelvű kolozsvári folyóirata, az *Acta Comparationis Litterarum Universarum,* amely a világ legelső világirodalmi szakfolyóirata volt. Vö. Damrosch, „Hugo Meltzl and »The Principle of Polyglottism«", Theo D'Haen, David Damrosch és Djelal Kadir (szerk.), *The Routledge Companion to World Literature* (London: Routledge, 2011), 12–20.

2. Pár héttel később – hasonló előzményekre támaszkodva – megjelent egy Julian Barnes prózájáról szóló tanulmánykötet: *Stunned into Uncertainty: Essays on Julian Barnes's Fiction,* szerk. Tory Eszter es Vesztergom Janina. Budapest: ELTE, 2014.

3. Moretti, „Conjectures on World Literature", *New Left Review* 2000. 1, 5–68.

4. Preface, Theo D'Haen, David Damrosch és Djelal Kadir (szerk.), *The Routledge Companion to World Literature* (London: Routledge, 2011), xviii.

5. Ahogy azt sem kívánom felhánytorgatni, hogy mi minden nincs lefordítva a kortárs angol nyelvű irodalomból, ami pedig „fontos". Nem mintha nekem nem lenne ilyen listám olyan szerzőkről, akik Magyarországon igen kevéssé vagy egyáltalán nem ismertek, s akik megítélésem szerint több figyelmet érdemelnek. A teljesség igénye nélkül néhány név, legtöbbjük mögött terjedelmes életmű áll (olyan írókat sorolok, akiknek magyarul egy könyve olvasható – kilenc esetben –, illetve egy sem): Nicola Barker, Robert Edric, Alan Warner, Anita Brookner, Iain Sinclair, Jon McGregor, Ali Smith, Janice Galloway, Tom McCarthy, Rupert Thomson, Scarlett Thomas, Alan Wall, David Peace, Adam Thorpe, Ross Raisin, Kate Atkinson, Romesh Gunesekera, John Preston, James Kelman, Alasdair Gray, Rachel Cusk, Andrew Cowan, Sarah Waters, Lucy Ellmann, Jenny Diski, Andrea Levy, Toby Litt, Christopher Priest, Jim Crace, Julie Myerson, Tim Pears, Esther Freud, Adam Mars-Jones, Helen Simpson, Will Self, Lee Rourke, Louise Welsh, Iain Banks, James Robertson.

6. Ann Steiner, „World Literature and the Book Market", D'Haen, Damrosch és Kadir, 316–324, 319.

7. David Damrosch remek könyvben gondolja végig a lehetőségeket (*What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003). Vö. uő., *How to Read World Literature* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2009).

8. Moretti, 54–55; Pascale Casanova, *The World Republic of Letter*s (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004). Ugyanezt az elvet kéviseli Mats Rosendahl Thomsen, *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures.* London: Continuum, 2008.

9. A világirodalom kritikai divatjáról, az angolszász kritikai világban történő intézményesüléséről vö. Elizabeth Apter fordíthatatlanságról szóló remek könyvét: *Against World Literature* (London: Verso, 2013), 6–12.

10. Simon During, *Exit Capitalism: Literary Culture, Theory, and Post-Secular Modernity* (London: Routledge, 2010), 57.

11. Uo. 60.

12. Uo. 58.

13. Spivak, *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003, 71skk.

14. Apter, *Against,* 14. A világirodalom központi helyét jelzik az olyan pedagógiai célú. egyetemi használatra szánt monumentális vállalkozások, mint a 2011-es kiadású *The Routledge Companion to World Literature,* amelyben külön fejezet foglalkozik a világirodalom és minden elképzelhető társfogalom (összehasonlító irodalomtudomány, filológia, globalizáció, posztkolonialitás, fordítástudomány, kozmopolitanizmus stb.) közötti kapcsolattal. 2004-ben Christopher Prendergast szerkesztésében már megjelent egy hasonló tematikájú, többek közt Moretti tanulmányát is újraközlő terjedelmes tanulmánykötet, amely azonban nem kézikönyvként pozícionálja önmagát: *Debating World Literature* (London: Verso).

15. Emily S. Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature,* Princeton, Princeton UP, 2006, 10.

16. Damrosch, 297.

17. *Shades of the Planet: American Literature as World Literature* (Princeton: Princeton University Press, 2007).

18. Wai Chee Dimock, *Through Other Continents: American Literature across Deep Time*. Princeton: Princeton University Press, 2006, 2.

19. Young 215. Ugyanakkor a „lefordíthatatlanság" is kanonizációs elem lehet a magas modernista esztétika alapján, elég a traumaszövegek magas irodalmi és kritikai divatjára gondolnunk, amely esztétikai és etikai értelemben is magasabb rendűnek látja a töredezett szöveget, mint a sima felszínű elbeszélést.

20. Id. Thomsen, 9. Ettől a veszélytől óv Gayatri Spivak apokaliptikus tónusú, korábban említett könyvében.

21. Apter, *Against,* 13.

22. Id. Damrosch, *What Is World Literature?,* 226.

23. M. H. Abrams és Stephen Greenblatt (szerk.), *The Norton Anthology of English Literature* (New York: Norton, 2000), xxxv.

24. Randall Stevenson, *The Last of England* (Oxford University Press, 2004), 5.

25. A migráns írók szerepéről vö. Thomsen, 61–63, 75–78.

26. Young, id. mű, 213.

27. A másik felsőoktatási folyamat, amelynek nyilvánvalóan fontos szerepe van a kortárs irodalom alakulásában, a kreatív írás gyors elterjedése az angolszász egyetemi oktatásban. Noha Anglia e tekintetben is konzervatívabb volt, a legsikeresebb, ma is működő kreatív írás programot már 1970-ben megalapította a nálunk is ismert Angus Wilson és Malcolm Bradbury a norwichi East Anglia Egyetemen: itt tanult szépírást többek között Ian McEwan, Kazuo Ishiguro, az ír Anne Enright és a belfasti Glenn Patterson. A folyamat hatásai nehezen megjósolhatóak, mindenesetre Mark McGurl *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing* című könyve (Cambridge, MA: Harvard University Press) már ennek a jelenségnek a középpontba állításával olvassa a kortárs amerikai prózát.

28. Peter Childs, *Contemporary Novelists: British Fiction Since 1970* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 19. Akadnak azért üdítő kivételek is, amelyek játékosabb módon közelítenek a kortárs prózához, és nem feltétlenül a gyors kanonizálás a céljuk. Részben ilyen a Philip Tew és Rod Mengham által szerkesztett *British Fiction Today* című kötet (London: Continuum, 2006), a Nick Bentley által szerkesztett *British Fiction of the 1990s* (London: Routledge, 2005), valamint a James F. English szerkesztésében megjelent *A Concise Companion to Contemporary British Fiction* (Oxford: Blackwell, 2006).

29. Todd, 78.

30. A Booker-díj kulturális szerepéről a kilencvenes évek közepéig kiváló összefoglalót ad Richard Todd (*Consuming Fictions: The Booker Prize and Fiction in Britain Today,* London: Bloomsbury, 1996, 55–128.). Ugyanő folytatja a történetet „Literary Fiction and the Book Trade" című 2006-os tanulmányában (James F. English, szerk., 19–39.). Vö. ugyanitt a James F. English és John Frow által közösen jegyzett fejezetet: „Literary Authorship and Celebrity Culture", 39–58.

31. David Lodge, *The Practice of Writing,* Harmondsworth: Penguin, 1996, 12.

32. Childs, 2.

33. Dominic Head, *The State of the Novel: Britain and Beyond* (Oxford: Wiley Blackwell, 2008), 58–59. Head Ian McEwan *Amszterdam* című regényét hozza fel példának.

34. Damrosch, *What is World Literature?,* 15.

35. A történetet Jing Tsu mondja el: „World Literature and national Literature", D'Haen, Damrosch, Kadir, 158–68, 163–164.

36. Schoene, *The Cosmopolitan Novel* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009).

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

A mai német irodalom

NÉHÁNY SZEMPONT

(*Világirodalmi perspektíva?*) Bár nem túl attraktív és aligha igazán eredeti gesztus, az ilyen típusú előadások nyitányából nemigen lehet elhagyni az áttekintés lehetetlenségére hivatkozó mentegetőzést, több okból sem. Minthogy a tanácskozás célkitűzését a kortárs világirodalom fogalma jelöli ki, nem nagyon lehet eltekinteni attól a kérdéstől, amely ennek mibenlétét firtatja. A világirodalom egy ideig bizonyos tartózkodással kezelt kategóriájának újraélesztésére vállalkozó újabb kísérletek, elsősorban David Damrosch munkái arról tanúskodnak, hogy bármiféle érvényes meghatározásnak mindenekelőtt a kulturális közvetítés és csereforgalom globalizált feltételrendszereiből kell kiindulnia. Bár Damrosch ugyan rendre meglehetősen optimistának mutatkozik a világirodalmat végső soron alkotó nemzetközi vagy interkulturális hatás- és akkulturációs folyamatokat, sőt akár az irodalmi piacokat meghatározó nemzeti vagy lokális és globális tényezők összehangolhatóságát illetően,[1] mégis megfontolandó, hogy a ma kortárs világirodalmat jelentő korpusz (durva leegyszerűsítéssel fogalmazva ez nem más, mint annak a 30-40 szerzőnek a munkássága, akiknek a világ legkülönbözőbb pontjain tartós helyük van a nagy könyvesboltok központi polcain) nem képez-e jóval elsődlegesebb kontextust az idetartozó művek számára, mint azok a nemzeti irodalmak, amelyekhez eredeti nyelvük kapcsolja őket. (További, itt nem vizsgálható kérdés lehet, persze, hogy a világirodalom – még mindig – Goethére visszamutató kategóriája vajon nem implikálta-e ugyanezt a dilemmát a mai globalizációt jóval megelőző korokban is – a probléma vizsgálata számára, természetesen számtalan más kínálkozó lehetőség mellett, akár Babits európai irodalomtörténete is alkalmat teremthet.[2]) Bármilyen élénk pl. Saramago vagy Pamuk nemzetközi recepciója, ez az esetek többségében nem vonja magával a portugál vagy török irodalom kortárs kontextusainak feltárását (ellenpéldaként kínálkozik ugyanakkor éppen a kortárs magyar irodalom németországi fogadtatása). Még a világirodalom nemzetközi csereforgalmában könyvipara révén is központi tényezőnek számító német nyelvterület kortárs irodalma sem nevezhető globálisan ismertnek, még olyan országokban sem, amelyek világirodalmi tájékozódását elsősorban éppen a német (és osztrák) irodalmi kontaktusok határozták meg: Györffy Miklós több mint tíz évvel ezelőtt egy hasonló ülésszak alkalmából joggal sorolta hosszasan pl. a kortárs német irodalom magyarországi ismeretlenségének példáit.[3] Elsősorban gazdasági-keresleti okokra tekintettel az az állítás is megkockáztatható továbbá, hogy a kortárs világirodalom ma túlnyomórészt egy műfajú: a fordítások megléte ellenére is ritkán fordul elő, hogy akár a nagy nyelvterületek legjelentősebb lírikusai is komoly figyelemben részesüljenek a globális irodalmi piacon vagy akár más országok irodalmi-kritikai nyilvánosságában. A jó ideje a legjelentősebb kortárs német lírikusként kezelt Durs Grünbein verseiből Borbély Szilárd által összeállított, nehezen kifogá-

solható fordítógárda (Borbély mellett Parti Nagy Lajos, Schein Gábor, Szijj Ferenc és Csordás Gábor) munkája nyomán megjelent hazai válogatás (*Koponyaalaptantárgy*, 2006) alig keltett visszhangot a magyar irodalmi életben. Nem magától értetődő tehát, hogy az, ami ma „világirodalomként" érzékelhető, egyáltalán bármifajta perspektívát kínál az egyes nyelvterületek kortárs irodalmára. Talán azt sem teljesen felesleges itt megjegyezni, hogy nagyobb nyelvterületek (pl. a német) esetében a kortárs irodalom ráadásul regionálisan is tagolt: a legismertebb alkotókat leszámítva egyáltalán nem vehető biztosra, hogy a „mai német irodalom" ugyanazokat a fórumokat, intézményeket és szerzőket jelenti Berlinben, mint Frankfurtban vagy Bécsben.

(*Körülhatárolás*) A „mai német irodalom" persze nemcsak kvantitatív okokból nehezen kezelhető kategória: idő- és térbeli körülhatárolásának lehetősége korántsem maguktól értetődő döntések önkényén alapszik. Német nyelvű irodalmat köztudottan nem csak Németországban írnak, amely körülmény persze kevésbé a német nyelvterületen kívül élő szerzőkre tekintettel szorul említésre, hanem sokkal inkább annak okán, hogy az e nyelvterületet alkotó államok kulturális összetartozásának és különállásának mintázatai akár nagyon praktikus értelemben is felvetik a német nyelvű és a német irodalom azonosíthatóságának kérdését. Németország és Ausztria esetében pl. nyilvánvalóan éppen a sok tekintetben (sajtó, tömegmédiumok, kiadók) közös kulturális intézményrendszer és piac okán nehéz volna gyakorlati értelemben működőképes irodalmi határvonalat vonni a két ország között (Bécs pl. kedvelt tartózkodási helye német íróknak is), kevésbé praktikus, ám ugyancsak nyilvánvaló művelődéstörténeti okokból ugyanakkor aligha tűnik célszerűnek pl. az „osztrák irodalom" fogalmát egyszerűen feloldani a németben. Már csak azért sem, mert ez az évtizedeken keresztül húzódó definíciós próbálkozások nyomán alakot öltő, és konstrukció voltára folyamatosan reflektálni kényszerített (a német irodalométól többek között e tekintetben is eltérő) kategória[4] eredetét tekintve egy nyelvi és kulturális értelemben is radikálisan heterogén közegre mutat vissza (aligha meglepő, hogy Gilles Deleuze és Félix Guattari éppen Kafka nyomán dolgozták ki a „kisebbségi [mineure] irodalom" nagy karriert befutott fogalmát[5]). Az is igaz másfelől, hogy aligha volna sok értelme – példának okáért – az 1970-es, '80-as évtizedek német prózájáról olyan, a két Németországra korlátozott történeti leírást nyújtani, amely az osztrák szerzőkkel kizárná az időszak legjelentősebb teljesítményeinek komoly hányadát.

(*A Másik visszatérése*) Részben más jellegű nehézséget jelent a két német állam egyesülése. Ez bizonyos értelemben megoldja a periodizációs problémát, hiszen akkora fordulatot jelent, amely visszafelé magától értetődően legfeljebb 1989-ig engedi kiterjeszteni a kortárs német irodalom fogalmát, másfelől azonban egy szinte páratlanul gyorsan és radikálisan lezajlott hagyománytöréssel szembesít, amelynek nyomán egy kulturális-irodalmi konvencióit és intézményeit, részben akár közönségét tekintve is a nyugat-németországitól – az azonos nyelv és a sokszor intenzív irodalmi kölcsönhatások ellenére – sok tekintetben nemcsak regionális értelemben független irodalom néhány év alatt lényegében a felejtés áldozatává, újrafelfedező irodalomtörténeti tanulmányok gyakori tárgyává vált: Stefan Heym szállóigéjével élve: „egy nagyon hosszú és nagyon érdekes lábjegyzetté a történe-

lemben". Mindeközben persze tanulságos, hogy a gyakran a keletnémet irodalom nyugati kolonializációjaként megbélyegzett folyamat ellenére, amelynek valóban elsöprő erejű következményeiről számtalan megszakadt irodalmi pálya, félbe maradt életmű tanúskodik, az egyesült Németország irodalmi autoritásai között nem kevés olyan alkotó található (pl. Heiner Müller, Grünbein, Ingo Schulze), akik pályájuk hosszabb vagy rövidebb szakaszát vagy legalábbis szocializációjukat tekintve az egykori „munkás-paraszt államhoz" kötődnek. Az egykori NDK-állampolgár Müller kései költészetének mindazonáltal persze éppen az új hazában való otthontalanság vagy idegenség az egyik jellegzetes alapélménye, ami jól leolvasható többek között az új Berlinnek szentelt verseiről, amelynek lakója immár egy idegenné vált városban (és egyben, tulajdonképpen, város*ból*) tart hazafelé („Langsame Heimfahrt durch die fremde Stadt / in der ich gelebt habe fünfzig Jahre lang" – *Ibsen oder der Tod als Embryo*[6]). Különösen beszédes lehet, hogy amikor, Berlinhez intézett búcsúversében (*Fremder Blick: Abschied von Berlin*) Müller „cellájából" idegen tekintetet irányít a „süket győztesek" és „néma legyőzöttek" előadhatatlan drámájának színterét alkotó, galambszar lepte városára („Aus meiner Zelle vor dem leeren Blatt / Im Kopf ein Drama für kein Publikum / *Taub* sind die Sieger die Besiegten stumm / Ein fremder Blick auf eine fremde Stadt / Graugelb die Wolken ziehn am Fenster hin / Weißgrau die *Tauben* scheißen auf Berlin" – kiem.: KSzZ[7]), a kínálkozó homonímia révén a galambokat a győztesekkel azonosítja. A parafrázis így szólhatna tehát: a süketek, a győztesek azok, akik Berlinre szarnak. A német egyesülés következményeit ugyanakkor legalább ilyen határozottsággal teszi mérlegre a „győztesek" szemszögéből is. Egy sokat idézett 1991-es interjújában a következő diagnózist adta a fordulat utáni szituációról: „A fal eltűnésével a kapitalista államok arra kényszerülnek, hogy magukba fogadják a Másikat. Egyáltalán nem is térnek már magukhoz, hanem folyamatosan azt kell lenyelniük, ami kívülről tör rájuk. Korábban a Másik kívül volt. Az ellenségnek arca volt, területtel rendelkezett."[8] A sajátból kirekesztett, majd legyőzött vagy leigázott másik immár konstitutív része a sajátnak, ami kívül volt, immár egyfajta belső elszigeteltsége révén kényszeríti ki a saját újraalkotását – durva leegyszerűsítéssel ez lehetne az a mintázat, amelyik talán a legmeghatározóbbnak nevezhető a fordulat utáni német irodalom önszemléletében és amelyik tulajdonképpen az 1990-es, 2000-es évek valószínűleg legvirulensebb identitástémáján, az – egy ideje egyre ritkábban ezzel a névvel illetett – „Vergangenheitsbewältigung"-on, múltfeldolgozáson is rajta hagyta a bélyegét (az 1989 után eltelt időszak mindhárom Nobel-díjjal kitüntetett német nyelven íródott életművéről – Günter Grass, Elfriede Jelinek és Herta Müller munkásságáról – elmondható, hogy döntő jelentőséggel, bár persze egészen eltérő módokon járultak hozzá ehhez a folyamathoz, amely, úgy tűnik, a német nyelvű irodalom világirodalmi, de legalábbis egy bizonyos, a Nobel-díj intézménye által is alakított világirodalmi szemszögből nézve legnagyobb figyelmet kiváltó témájának bizonyult).

Az említett mintázat ismerhető fel azonban akár azon a gyakran megfigyelhető irodalomtörténészi vagy kritikai gesztuson is, amely arra hívja fel a figyelmet, hogy a fordulat utáni német irodalom hozzájárulása ehhez a múltfeldolgozáshoz és az erről nem leválasztható identitásprobléma újrafogalmazásához számos esetben

nem Németországban szocializálódott vagy nem Németországban élő alkotók teljesítménye Herta Müllertől és az írónő *Atemschaukel* című regényében (*Lélegzethinta,* ford. Nádori Lídia) való közreműködése nyomán újra gyakrabban emlegetett, szintén Romániában felnőtt kiváló költőtől, a 2006-ban elhunyt Oskar Pastiortól a Magyarországon különösen az *Austerlitz* című regénye (ford. Blaschtik Éva) révén népszerű, élete nagy részét Angliában töltő W. G. Sebaldig. Utóbbinak a német városok II. világháborús bombázásaival kapcsolatos irodalmi tanúságtételeket, illetve voltaképpen ezek elmaradását elemző *Légi háború és irodalom* című esszékötete (1999) lényegében történetfilozófiai nyomatékkal látta el a történelmi emlékezet és elfojtás problémakörét a kortárs német irodalomban,[9] ahol egyébként – akárcsak a filmben – jó ideje Drezda bombázása szolgál paradigmaként a történelmi emlékezet ezen aspektusának kibontásához (példaként Ingo Schulzét vagy Grünbein 2005-ös, *Porzellan* című „poémáját" lehetne említeni), bár nemzetközi kontextusban talán Grass *Im Krebsgang* című 2002-es, a II. világháború keleti német menekültjeinek tragédiájával foglalkozó kisregénye (*Ráklépésben,* ford. Magyar István) irányította igazán a figyelmet a német irodalom ilyen irányú tapogatózásaira. Talán az is elmondható továbbá, hogy a kritika általánosságban is nagy figyelemben részesíti a nem német anyanyelvű alkotók egyfajta konjunktúráját a kortárs irodalomban, annak népszerűbb regisztereitől (itt Wladimir Kaminer *Russendisko* című kötetére [*Orosz diszkó,* ford. Lendvay Katalin] és a mai német nagyvárosi popkultúra különféle színvonalú multikulturális termékeinek sokaságára lehetne hivatkozni) pl. Terézia Mora rendkívül pozitív fogadtatásban részesített regényeiig. Beszédesnek mondható, hogy Mora legújabb regényének fél Európán keresztül utaztatott főhőse páneurópai beszélgetéseinek egyike során a következőképpen válaszol albán útitársa ismerkedő kérdésére („Und du? Was ist deine Story?"): „Ich… bin Deutscher und muß mich nicht nur im Ausland, sondern auch zu Hause dafür rechtfertigen."[10]

(*Viták a fordulat után*) Úgy tűnik tehát – és az iménti idézet ebben a kontextusban is rezonálhat –, hogy a fordulat utáni évtizedekben, kevéssé meglepő módon, a német irodalom számára (is) komoly feladatot jelentett az egyesült Németország identitás- és, ettől nem függetlenül, emlékezetpolitikájában való állásfoglalás, vagy – fordítva közelítve – az új német identitást alakítani hivatott diskurzusból természetesen nem maradt ki az irodalom sem. Ezt könnyen alátámaszthatja egy futó pillantás az 1990-es évtized legnagyobb vihart kavaró irodalmi vitáira is. Nem elhanyagolható előzményeket követően 1990-ben robbant ki az a később – feltehetően a kicsit korábban lezajlott híres „Historikerstreit" analógiájára – „Literaturstreit" névre keresztelt vita vagy inkább vitasorozat, amelynek apropóját Christa Wolf *Was bleibt* című, bő tíz évvel korábban írt elbeszélésének megjelenése szolgáltatta, melyben az írónő lényegében a titkosszolgálati megfigyelésének mindennapjairól adott számot, és amely három évvel később, Wolf saját ügynökmúltjának ismertté válása nyomán izzott fel ismét. A vita során elsősorban a múltfeldolgozás nyugati és keleti stratégiái, illetve a totalitárius rendszerrel szembeni írói magatartás, ellenállás, tanúskodás és kollaboráció lehetőségeiről és morális, illetve politikai aspektusairól alkotott elképzelések csaptak össze, a háttérben egyenesen a történelmi múlt feletti értelmezői hatalom tétjét sejtető hevességgel, és bár erőteljesen

megosztotta a „nyugati" résztvevőket is, óhatatlanul szembesített a fentebb már említett kulturális kolonializáció problémájával. A hírhedett kritikustekintély, Marcel Reich-Ranicki egyik gyakran idézett mondata pl. egyenesen a rossz körülmények között létrejött alkotásoknak kijáró „bónusz" idejétmúltságára hivatkozva követelte az NDK-irodalom kritikus újraértelmezését. 1995-ben, amikor Reich-Ranicki emlékezetes, vehemens támadást intézett Grass *Ein weites Feld* című regényével szemben, amely ekkor nagy eséllyel pályázott a fordulat és az újraegyesülés kanonikus irodalmi feldolgozásának státuszára, újra nyilvánvalóvá vált, hogy a történelmi közelmúlt megítélése fölötti fennhatóság az évtized közepén még messze nem volt eldöntött tény a német irodalomban.

Ugyanezekben az években, mondhatni a fentiekkel párhuzamosan vált éles viták tárgyává az új Németország önnön történeti múltjához való viszonyának egy másik aspektusa, amely inkább a náci időszak terhét hordozó nemzet emlékezetpolitikájának és transzgenerációs felelősségvállalásának formáit érintette. Irodalmi szempontból többek között Botho Strauß *Erősödő kecskeének* című írása és az általa kiváltott polémiát követően kiadott *Die selbstbewußte Nation* című többszerzős, esetenként nehezen vállalható eszmefuttatásoknak is helyet adó esszégyűjtemény érdemel említést,[11] hiszen Straußnak a nyugat-európai baloldali gondolkodás és a liberalizmus ideái felett gyakorolt kritikája többek között éppen a specifikus történelmi felelőssége alól felszabaduló, bizonyos értelemben ártatlannak deklarált egyesült Németországról alkotott víziók szenvedélyes megvitatására teremtett alkalmat. A '90-es évek végén többek között Peter Sloterdijk *Az emberpark szabályai* című írása[12] a klasszikus humanizmus válságáról és az ember biotechnológiai „tenyésztésének" perspektíváiról, valamint a Grass mellett talán legtekintélyesebb kortárs német írónak, Martin Walsernek a német könyvszakma békedíjának átvétele alkalmából tartott 1998-as beszéde,[13] majd a Reich-Ranickiról írott, különös kulcsregényként felfogott *Tod eines Kritikers* című 2002-es kötete (*Egy kritikus halála,* ford. Devich Klára) váltott ki olyan, meglehetősen heves közéleti reakciókat, amelyek szintén azt erősíthetik meg, hogy a múltfeldolgozás stratégiáinak kérdése valóban az évtized legégetőbb problémájaként rögzült, továbbá persze azt is, hogy ez a probléma szükségszerűen jár együtt sokáig tabuizált témák, érvek, gondolatalakzatok vagy akár szókészletek kritikai elemzésének kényszerével és olykor szükségletével – és persze az ilyen típusú elemzés fogalmi és morális rizikóinak módszeres számbavételével is. Idevéve még Grass különös, Izrael állam atomhatalmi ambíciói felett bírálatot mondó, külpolitikai botrányokat kiváltó, 2012-ben megjelent prózaversét (*Was gesagt werden muss*), amelyben Grass mintegy a történelmi érzékenység megkövetelte hallgatás vagy tapintat felmondását is deklarálta („Warum aber schwieg ich bislang? / Weil ich meinte, meine Herkunft, die von nie zu tilgendem Makel behaftet ist, / verbiete, diese Tatsache als ausgesprochene Wahrheit / dem Land Israel, dem ich verbunden bin / und bleiben will, zuzumuten."[14]), úgy tűnhet, a kortárs német irodalom időről időre bizonyos politikai és morális konvenciók, diskurzusok vagy doktrínák, akár a demokratikus gondolkodás határainak feszegetésével hívja fel magára a szélesebb, nemzetközi nyilvánosság figyelmét, ám talán helytállóbb volna úgy fogalmazni, hogy számos mai német alkotó számára az irodalom eminens nyelv-, médium- vagy nyilvánosságkritikai feladatai

közé tartozik a közbeszéd vagy a nyilvános diskurzus kommunikációs kódjainak és önkorlátozó szabályrendszereinek felülvizsgálata.

(*Apolitikus irodalom?*) A fentiek nyomán talán meglepőnek mondható, hogy az elmúlt évtizedekben a német irodalomkritika egyik leggyakoribb válságdiagnózisa az új irodalom apolitikusságát és mind formai, mind ideológiai értelemben vett bátortalanságát veszi célkeresztbe, bár, hozzáteendő, elsősorban a fiatalabb generációk teljesítményét szemlézve. A tavalyi évben pl. a *Zeit* hasábjain bontakozott ki egy fiatal szerző, Florian Kessler cikke[15] nyomán egy újabb eszmecsere a kortárs irodalom feltételezett defektusairól, amelyek – pl. a politikai közömbösség, a zárkózottság, a kockázatkerülés vagy a klisékövetés – okai között az irodalommal hivatásszerűen foglalkozók társadalmi-gazdasági háttere, továbbá az egyre nagyobb jelentőséggel bíró kreatív írás műhelyek uniformizáló hatásai is említésre kerültek. Egy ideje fontosnak bizonyuló szempontot kínálnak a kortárs irodalom teljesítményeinek mérlegeléséhez az irodalmi szövegalkotás, -terjesztés és -használat gazdasági-jogi vonatkozásai is. 2010-ben a könyv megjelenésekor 18 éves Helene Hegemann *Axolotl Roadkill* című, valóban nem érdektelen, nagy visszhangot kiváltó, hamarosan azonban plágiumvádakkal szembesített regénye szolgáltatott alkalmat a jelöletlen idézetek, az intertextualitás és az írói eredetiség fogalmait tisztázni hivatott (bizonyos vonásait tekintve az Esterházy idézéstechnikája körül néhány évvel korábban lezajlott hazai vitára emlékeztető) eszmecserére, amely azonban – több megkérdőjelezhetetlen irodalmi autoritás felszólalása ellenére – viszonylag gyorsan a kérdéskör (tanulságokat amúgy nem nélkülöző) jogi és gazdasági aspektusaira korlátozódott.

Mindazonáltal elmondható, hogy az utóbbi években több olyan, széleskörű kritikai elismerésben részesített regény is született, amelyben ugyan viszonylag háttérben marad a politikai vagy társadalomkritikai jelentésréteg, ugyanakkor nagyon erőteljes reflexiót kínál a mai európai polgári létezés mindennapjait meghatározó egyéni és szociális koordinátákról, oly módon, hogy mindezt finoman mégiscsak összekapcsolja nagyon is aktuális gazdasági-politikai fejleményekkel. Ilyen (a kortárs magyar irodalomból – a megnevezhető példák, így Háy János újabb, bár az említendőknél szűkebb perspektívájú regényei ellenére – nagyrészt hiányzó) értelemben nagyon *mai* regénynek nevezhető pl. Mora regénytrilógiájának eddig megjelent két kötete (*Der einzige Mann auf dem Kontinent,* 2009 [*Az egyetlen ember a kontinensen,* ford. Nádori]; *Das Ungeheuer,* 2013) vagy Stephan Thome konzervatívabb narratív jelhasználattal építkező, ám hasonlóan alaposan átgondolt szerkezetű, részint egyetemi miliőben játszódó regényei (*Grenzgang,* 2009; *Fliehkräfte,* 2012), amelyek közül utóbbi egyébként szembeötlő tematikus, cselekményalakítási párhuzamokat mutat a *Das Ungeheuer*-rel. Mindkettő voltaképpen valamiféle „road-novel", az egyik Délnyugat-, a másik Délkelet-Európába vezérli hősét, olyan középkorú hősöket, akik valamiképpen arra a kérdésre keresik a választ, hogy mit lehet kezdeni akkor, amikor a sokáig mintegy öntudatlanul követett életterv zátonyra fut. A személyes krízis valamiféle tükörképeként Mora informatikai termékekkel kereskedő hőse döntéseinek hátterében ennek az ágazatnak a gazdasági válsága dereng fel, Thome kiábrándult filozófiaprofesszorának lépéseit pedig közvetve az egyetemi élet „bolognai" reformok okozta turbulenciái határozzák meg.

(*Irodalmi nyelv*) Ha helytállónak mondható Hans Robert Jauß egykori tézisei közül az, amelyik szerint az egy korszak elvárási horizontját objektiválni engedő tényezők egyike az irodalmi és a köznyelv ellentéte,[16] akkor a kortárs irodalom esetében különösen nem tehető félre az erre a viszonylatra irányuló kérdés, még akkor sem, ha nyilvánvaló, hogy egy ilyesfajta áttekintésben még csak tendenciák azonosítására sincs igazán lehetőség. A német költészet történetéről nyújtott nagy összefoglalások általában az 1970-es évekre, az ún. „új szenzibilitás" jelenségéhez kötik a lírai költészet konvencióinak azon megváltozását, amely a klasszikus és későmodernség nyelveszményeinek revízióját többek között az irodalmi nyelv köznyelvhez, beszélt nyelvhez és a populáris regiszterekhez való közelítésének feltételéhez láncolta. Nem túl meglepő módon e tekintetben az 1990-es és 2000-es évek legjelentősebb lírai teljesítményei egyfajta ellenhatást hoztak. Példaként az időszak két, talán legmérvadóbbnak tekintett, általában egymás ellenpólusaiként kezelt lírikusát, a Magyarországon alig ismert, fiatalon elhunyt Thomas Klinget és Grünbeint lehetne említeni. Mindkét életmű olyan, szuverén, artisztikus költői nyelv kialakításának igényéről tanúskodik, amely egyszerre építkezik az irodalmon kívüli nyelvek heterogenitásából és az európai költészet sokrétű formahagyományából, továbbá – különösen Kling esetében – az avantgárd örökségéből. Kling fonetizáló, a beszélt nyelv anyagiságára, sőt az előadás performativitására nagy hangsúlyt helyező, éppen ezen keresztül azonban egyben a nyelv le- vagy bejegyződésének mechanizmusait, illetve a nyelvet mint le- vagy bejegyződések felszínét próbára tevő költészete sok tekintetben az észlelés és az emlékezet apparátusainak működésmódját avatja vizsgálat tárgyává (akár a történelmi emlékezet médiumaiét is, pl. a *Bildprogramme* vagy a *Der erste Weltkrieg* című versciklusaiban), de más módon tulajdonképpen hasonló vállalkozásnak teremt alapot Grünbein egyre inkább egyfajta emelkedett, retorikus, kimért dikcióra épülő, analitikus, olykor egyenesen ünnepélyes vagy klasszicizáló nyelvhasználata is, amely – bonyolult párbeszédben a klasszikus modern német költészet hagyományával – gyakran deklaráltan egyfajta korkritika szolgálatába áll, abban az értelemben, hogy rendre a mindennapi kommunikáció tömegmédiumok által preformált működésmódjának vakfoltjait feltárva magát a költészetet teszi meg a kifejezés és önkifejezés majdhogynem egyedüli autentikus közegévé.

A próza terén talán kevésbé egyértelműen rajzolódik ki a Jauß emlegette reláció irodalmi és köznyelv között. Ennek magyarázata egyfelől természetesen a kézenfekvő műfaji okokban, a regény talán eredendő soknyelvűségében, a nem-irodalmi regiszterek felé való szükségszerű nyitottságában keresendő (e téren egyébként nehéz említetlenül hagyni azt a persze nem túl mélyenszántó megfigyelést, hogy – akárcsak a nyilvános és köznyelvet – a német prózát Magyarországról nézve legalábbis meghökkentő mértékben járja át az angol nyelv: egyre ritkábban találkozni olyan kortárs prózaszöveggel, amelybe ne szüremkednének bele angol fordulatok, akár – mint pl. Hegemann erőteljes berlini szlengben megírt regényében – olyan mértékben, amely mintegy előfeltételezi az olvasó készségét és képességét a két nyelven olvasásra). A másik fontos ok viszont sejthetően (nemcsak a német irodalomban) abban kereshető, hogy itt a kortárs regény talán egyik dominánsa tendenciájaként figyelhető meg a „magas" és szórakoztató irodalom pólusai

között kirajzolódó, egyfajta köztes – vagy többszörösen kódolható – terrénum feltérképezésének az igénye, amelyet akár a Dwight MacDonald fogalomalkotása nyomán elterjedt „midcult" terminussal is meg lehetne nevezni, és amely igencsak szűkre szabja éppen a nyelvi innováció vagy kísérletezés lehetőségeit. Mora egy – igaz, magyar orgánumnak adott – interjúban egyenesen odáig ment a kortárs német regény eme tendenciájának jellemzésében, hogy lényegében annak utóbbi fél évszázadától vitatta el a nyelvi vagy elbeszélés-technikai innovativitás igényét: „A gördülékeny, naiv elbeszéléseket én elolvasni sem bírom. Igazából nem sok minden van, amit el tudok olvasni. Németországban az írók nagy része úgy tesz, mintha az elmúlt ötven év irodalmilag nem történt volna meg (a magyarok ebben jobbak). Szinte irigylem őket, de ha én így írnék, iszonyatosan szégyellném magam."[17] A regénynyelvvel kapcsolatos attitűdök spektrumát érzékeltetendő egyetlen példára szorítkozva a történelmi regény 1980-as években megkezdődött konjunktúrájára lehetne hivatkozni, ahol adott esetben hasonló narratív koncepciókat egészen eltérő nyelvszemléletek mentén valósultak meg. A skála egyik végén Patrick Süskind *Das Parfum* című posztmodern jegyeket sem nélkülöző bestsellere (1985; *A parfüm,* ford. Farkas Tünde) volna elhelyezhető, vagy éppen – kicsit máshonnan közelítve – a Bécsben élő német-osztrák író, Daniel Kehlmann világsikert arató, és éppen a *Das Parfüm* eladott példány rekordját ostromló regénye, a 2005-ben megjelent *Die Vermessung der Welt* (*A világ fölmérése,* ford. Fodor Zsuzsa), amely arra lehet példa, hogy egy intelligensen kitalált, jól felépített narratív koncepció miként lép nyelvi kompromisszumra a széleskörű olvashatóság feltételezett elvárásaival (ez elsősorban a regényben alkalmazott rendkívül egyszerű szintaxison, a hosszas mondatszerkezetek kerülésén mutatkozik meg – az ilyesfajta engedmény nem ismeretlen a kortárs világirodalom sikerregényei körében, nem német párhuzamként Cormac McCarthy 2006-os Pulitzer-díjas művére, a *The Road*-ra lehetne pl. hivatkozni). A másik pólust pedig talán az osztrák Christoph Ransmayr művei képviselhetnék, pl. a tárgyalt időszak egyik legjelentősebb német nyelvű regényének tekinthető, ugyanakkor a kritikai recepcióban éppen mesterkéltnek, túldíszítettnek észlelt, bonyolultan ritmizált nyelvhasználata okán olykor erős bírálatban részesített *Die letzte Welt*je (1988; *Az utolsó világ,* ford. Farkas Tünde). Ransmayr legutóbbi regényét, a *Der fliegende Berg*et (*A repülő hegy,* ford. Márton László) strófákba csoportosított ún. „Flattersatz"-okban, vagyis eltérő hosszúságú, balra rendezett „csapongó" és „repülő" sorokban, voltaképpen valamiféle prózaverssé tördelve adta közre. A regény elé állított széljegyzet[18] a szabad vers egyenlőtlen sorhosszúságaira tett hivatkozásával nyomatékosította a regénynyelv és a próza között ily módon formálisan is előállított távolságot, s innen nézve aligha meglepő, sőt beszédesnek mondható, hogy a kritika a regényé helyett gyakran az eposz műfaji kategóriáját aktiválta a műforma jellemzése során.

(*Antik diszpozíciók*) Ransmayr fentebb említett, Ovidius *Metamorphoses*ét feldolgozó regénye messze nem az egyetlen bizonyíték arra, hogy a kortárs német irodalom legjelentősebb nyelvművészei előszeretettel fordulnak az antikvitáshoz, mint olyan mintához vagy mércéhez, amely a költői nyelvről alkotott elképzeléseik visszatükrözését vagy pontosabb értelmezését tenné lehetővé. Grünbein számára az antik irodalom egyenesen „a nem-triviális, nem-banális nyelvi reflexiót" szim-

bolizálja.[19] A jelenkori német irodalom legmeghatározóbb lírikusai szinte kivétel nélkül kísérleteztek görög vagy latin klasszikusok újrafordításával: Kling vegyes fogadtatásban részesített Catullus-átköltései (*Das Haar der Berenice*, 1997) vagy Grünbein 2000-es évek elején megjelent Aiszkhülosz- és Seneca-fordításai mellett az osztrák költő (és komparatista) Raoul Schrott nagy vitákat kiváltó, szabad ritmikus prózában elkészített *Iliasz*-átköltése (2008) említendő mindenek előtt. Grünbein költészetéből az 1990-es évek vége óta ritkán hiányzik a kései antikvitásra irányuló kulturális utalásrendszer. A *Nach den Satiren* című 1999-es kötetében pl. Iuvenalis szolgál poétikai előképként (a cím így tehát nemcsak valamiféle utóidejűségre, hanem Iuvenalis szatíráinak egyfajta imitációjára is vonatkozhat), olyan kontextusban, amelyet elsősorban a modern nagyvárosi létezés erősen korkritikai analízise határoz meg, melyben Róma mint antik metropolisz vetül rá a jelen tapasztalatára, amivel természetesen a célba vett jelen kettőződik vagy sokszorozódik meg, hiszen egy elpusztult, romjaiban hátramaradt civilizáció nyújt értelmezési keretet a kortárs Európa mindennapjai számára (ezt az összefüggést tekintve a kortárs magyar költészetben is találhatók párhuzamos fejlemények, elsősorban Térey János némely verse kínálhat termékeny összehasonlítási lehetőséget[20]). A kötet egyik ciklusának címadó és amúgy talán bibliai utalást rejtő[21] képe, a reggelire elfogyasztott és itt mindenekelőtt a napisajtó betűinek metaforájaként értendő hamu (*Asche zum Frühstück*) arra világíthat rá, hogy a jelen, a gyorsan múló, tömegmédiumok által közvetített és lényegében már a kezdettől pusztán önnön maradványának formájában (vagy formátlanságában) hozzáférhető aktualitás határozza meg azt az időtapasztalatot, amelynek előállításához Grünbein egy komplex kultúrtörténeti utalásrendszert mozgósít, melyhez sok esetben az antik Rómában lel mintára.

Egy másik fontos aspektusa ennek az antikvitásrecepciónak érdekes módon inkább poetológiai jellegű: mintha az antik költészet egy olyan, fiziológiai, materiális költészetfelfogás vagy költészettapasztalat megragadásához segítene hozzá, amely, úgy tűnik, nagy jelentőséggel bír a kortárs lírikusok költészetelméleti reflexióiban. Schrott pl. a görög szövegben közvetített „lebegő hangzáseseményre" hivatkozva indokolta meg az *Iliasz* szabad ritmikus fordítása melletti döntését.[22] Grünbein fentebb idézett, *Zwischen Antike und X* című esszéjének bevezetésében a római irodalom „írásleckéinek" hatásáról beszél, amelynek leírásában érdemes megfigyelni a kifejezés, a megfogalmazás római modelljét bemutató, egyszerre testi és tárgyi-dologi, sőt gépi hasonlatrendszert: „igen, én is a római irodalomnak köszönhetem a legfontosabb írásleckét. Onnan szembesültem a kifejezés bármifajta kritikájával. Rajta lehetett a képzelőerőt mint valamiféle izmot edzeni, a szavak erőviszonyait tanulmányozni. Ez ébresztette fel a meghatározott szókombinációk szubjektív (szépség) és objektív oldalára (motorika) irányuló tudatosságot. Akármelyik korszakról, nyelvről vagy költői hagyományról legyen is szó, a nyomok mindig a kifejezés római művészetének kemény magjához vezetnek vissza. A latin verssorok feszessége és előrenyomulása kerített bűvöletébe, az az atletikus stílus, amely a pontosan összeillesztett grammatikából adódott, a mintegy egymásba fogazott mondatrészek összjátékából. Perpetuum mobile – egy nyelv sem volt ennyire gép; gép, amely minden pszichikait és átmenetit valami precízzé és tárgyiassá alakított, tartós jelentőségű produktummá. A szintaxis tolóereje, a kifejező izmok

játéka a kólonok szorításában azt eredményezte, hogy a költői szó a latinban valamiféle tárgyként lépett elő, mint valami szótagokból készített plasztika, vokális artefaktum." Ez a költői vagy nyelvi gépezet az, ami az embernek testi-biológiai értelemben is formát szab („A versmértékek alkották azt a mozgékony pikkelypáncélt, amely az ékesszóló, a beszédbe öltöztetett testeket [die redegewandten, in die Rede gewandeten Körper] egybetartotta a nekik ellenszegülő affektusokkal."), és ami ezen keresztül az ember mint testi lény újrafelfedezéséhez vezet. („A görögök, a rómaiak olvasása segít nekünk abban, hogy újra felfedezzük a fizikai embert, ezt a halandó lényt, aki a múlandóságot a sztoikus lelki nyugalmával fogadta el.")[23]

(*Biológiai költészet*) Innen nézve aligha tűnik meglepőnek, hogy Grünbein, aki egyébként a jelenkor egyik legjelentősebb esszéistájának is nevezhető, poetológiai esszéiben is több alkalommal foglalt állást amellett, hogy a költői nyelv csak akkor képes ellenállni az őt körülvevő nyelvek és kommunikáció morajlásának (amelyből ugyanakkor persze maga is táplálkozik), vagy – másként fogalmazva – úgy őrizheti meg a neki tulajdonított nyilvánosságkritikai potenciált, ha ráébred önnön fiziológiai vonatkozásaira, illetve rákényszerít a nyelv testi-anyagi tapasztalatára. Egyik legtöbbet idézett, 1995-ös esszéjében így hangzik ez a tétel: „A szó ugyanis fizikai eredetű. Csak a tudatosított/bensővé tett (innegewordene) szó nyújt védelmet az emlékezet nélküli mindennapi nyelv elől és őrzi meg a kapcsolatot az egyszerivel, az elsődleges észlelés idiográfiájával."[24] Grünbein, aki lírikusként, de – mint azt a művészi folyamatok „cerebrális" oldalára, illetve a „kifejezés" kissé biologizált kategóriájára helyezett hangsúlyai elárulják – különösen esszéíróként Gottfried Benn jelenkori örökösének nevezhető, a líra egyfajta privilégiumát látja az emberi, sőt állati észlelésfolyamatokhoz való specifikus hozzáférésben, mely folyamatok legfontosabbika magára a nyelvre, illetve magára az agyi apparátusra irányul. Ez azt is jelenti, hogy „a lírai szöveg a belső tekintetek jegyzőkönyve. A test szabja meg, hogy mi a módszer. A szemantikai rend mögött feltárul egy anatómiai; a hermeneutika által egymásra hordott rétegek mögött az eleven szövet tűnik elő, az az anyag, amelyből a lírai tapogatózás kezdetétől fogva a sorok állnak. A vers ugyanis fiziológiai rövidzárlatok sorozataként mutatja be a gondolkodást."[25] Aligha véletlen, hogy Rilke *Ős-zörej* című írása Grünbeint egy másik, hasonló szövegében, az emberi testről készített röntgenfelvétel tapasztalatára emlékezteti, majd a röntgensugarak révén az emberi testbe behatoló „analitikus tekintet" és az emberi beszéd mint a puszta deskripciót meghaladó „fiziológiai aktus" között felállított hasonlathoz vezeti el.[26] A „biológiai költészet" így előállított eszméje arról tanúskodik, hogy a költészet, Grünbein számára legalábbis, mintha éppen ebben a neki tulajdonított fiziológiai-anyagi érzékenységében lelne ismét rá sokszor megrendült autonómiájára, vagyis mintha a biológia, illetve inkább egyfajta biopoétika sietne a segítségére az irodalmi nyelv tartományainak újradefiniálásában. Hogy ezt az ideát Grünbein a „katatonikus expresszionizmusokkal", illetve a „konkrét nyelvkritika tanításaival" helyezi szembe,[27] egyben arra enged következtetni, hogy az ezredvégi lírikus számára a test vagy akár az élet demitizált fogalmainak újrafelfedezése kínál vezérfonalat a korai és kései irodalmi modernség poetológiai hagyományainak kritikai felülvizsgálata számára.

JEGYZETEK

1. Vö. D. Damrosch, *Világirodalom-történet felé,* Irodalomtörténet, 2014/3, kül. 388–391. L. még Uő, *How to Read World Literature,* London, 2009, 105–124.

2. Babits világirodalom fogalmának ellentmondásairól l. Szegedy-Maszák M., *A művészi értékek állandósága és változékonysága,* in Uő, *Irodalmi kánonok,* Debrecen, 1998, kül. 15–22. Damrosch elemzését Goethe világirodalom fogalmáról l. Damrosch, *A* Weltliteratur *kultúrpolitikája,* Irodalomtörténet, 2007/2, 163–172.

3. Györffy M., *Világirodalmunk világtalansága,* Jelenkor, 2002/3.

4. A hazai irodalomban l. ehhez Bombitz A., *Mindenkori utolsó világok,* Pozsony, 2001, kül. 35–54.

5. G. Deleuze – F. Guattari, *Kafka,* Bp., 2009, 33–35.

6. „Majd lassú hazaút az idegen városon át / Ahol ötven évet éltem" (*Ibsen avagy a halál mint embrió,* ford. Ircsik Vilmos).

7. Az értelemzavaró hibáktól nem mentes fordítás ezt az összecsengést nem adja vissza: „Cellában ülve drámán dolgozom / Egy drámán amit elő úgyse adnak / A győztes nem hall legyőzője hallgat / Rideg szemem a rideg városon. / Az ablakban szürkés felhők szaladnak / A galambok szürkén Berlinre szarnak." (*Rideg tekintet: Búcsú Berlintől,* ford. Ircsik)

8. H. Müller, *Die Reflexion ist am Ende, die Zukunft gehört der Kunst (Gespräch mit Frank M. Raddatz),* in Uő, *Gespräche* 3 (Werke 12), Frankfurt, 2008, 11.

9. L. erről Lőrincz Cs., *Die Latenz der Naturgeschichte,* in *Signaturen des Geschehens,* Bielefeld 2014.

10. T. Mora, *Das Ungeheuer,* München, 2013, 249. („És te? Mi a te sztorid? / Én... német vagyok, és emiatt nemcsak külföldön, de odahaza is magyarázkodnom kell." – Uő, *A szörnyeteg,* Bp., 2014, 243, ford. Nádori)

11. B. Strauß, *Erősödő kecskeének,* Színház, 1993/5; H. Schwilk – U. Schacht (szerk.), *Die selbstbewußte Nation,* Frankfurt, 1994.

12. P. Sloterdijk, *Az emberpark szabályai,* Jelenkor, 2000/10.

13. Walser itt többek között azon vélekedésének adott hangot, hogy a holokauszt-emlékezet legelterjedtebb formái nem rezisztensek az instrumentalizálódás lehetőségével szemben. Vö. pl.: „Egyetlen komolyan vehető ember sem tagadja Auschwitzot; egyetlen valamennyire is beszámítható ember sem kezdi el Auschwitz borzalmait átértelmezgetni; amikor azonban a médiában nap mint nap elém tartják ezt a múltat, azt veszem észre, hogy a szégyenünk ilyetén folyamatos prezentációjával szemben tiltakozni kezd bennem valami. Ahelyett, hogy hálás volnék a szégyenünk szakadatlan prezentációjáért, elkezdek nem odafigyelni. Amikor észreveszem, hogy valami tiltakozik bennem ez ellen, megpróbálom a szégyenünk felmutatása mögött rejlő motívumokat kihallgatni, és majdhogynem örülök annak, hogy gyakran már nem az emlékezés, a felejteni nem engedés a motiváció, hanem a szégyenünk jelenkori célokra irányuló instrumentalizációja. Ezek minden esetben jó, tiszteletreméltó célok. De mégiscsak instrumentalizáció. Valaki nem találja helyesnek annak módját, ahogyan megpróbáljuk legyűrni a német kettéosztottság következményeit és azt mondja, ezzel újabb Auschwitzot tennénk lehetővé. Sőt mérvadó értelmiségiek már magát a kettéosztottságot is az Auschwitzra való hivatkozással igazolták, amíg fennállt. (…) Auschwitz nem alkalmas arra, hogy rutinszerű fenyegetéssé, bármikor bevethető megfélemlítő eszközzé vagy morális taglóvá, de akár csak kötelező gyakorlattá váljék." (M. Walser, *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede,* in *Friedenspreis der Deutschen Buchhandels 1998. Martin Walser,* Frankfurt, 1998, 11–12.)

14. L. Az interneten megtalálható fordítási próbálkozások egyikét: „De miért hallgattam eddig? / Mert úgy véltem, származásom / soha le nem mosható szégyenével / tiltja a tényt, igazság mondását / Izraeltől elvárni, ez országtól, melyhez kötődöm, / s kötődni fogok." (*Amit el kell mondani,* ford. Szutrély Péter).

15. F. Kessler, *Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn!,* Die Zeit, 2014/4.

16. H. R. Jauß, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja,* in Uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika,* Bp., 1999^2, 52.

17. Urfi P., *„Mutassam, hogy írok." Terézia Mora író,* Magyar Narancs, 2011/22.

18. Ch. Ransmayr, *Der fliegende Berg,* Frankfurt, 2006, 6.

19. D. Grünbein, *Zwischen Antike und X,* in Uő, *Antike Dispositionen,* Frankfurt, 2005, 398.

20. A két lírikus összehasonlításának lehetőségéhez (igaz, nem az antikvitásrecepció, hanem a „drezdai" versek vonatkozásában) l. S. Krause, *Kép, cserepek és emlékezés,* Irodalomtörténet, 2011/1.

21. Vö. *Zsolt* 102,10. „Kenyerem úgy eszem, mint a hamut" – ford. a Szt. István Társulat 1982-es kiadása alapján); „Denn ich esse Asche wie Brot" (Luther-fordítás).

22. „Az a lebegő hangzásesemény, amely az antik görög költészet sajátja, a mi mereven rögzítő hexameterünk útján éppoly kevéssé adható vissza, mint amennyire egy metronóm monotóniája sem adja vissza Beethoven Eroicajának szimfonikus dinamikáját." (R. Schrott, *Zu dieser Fassung,* in Homer, *Ilias,* München, 2008, XXXV.)

23. Grünbein, i. m., 393–395.

24. Uő, *Mein babylonisches Hirn,* in Uő, *Galilei vermißt Dantes Hölle…,* Frankfurt, 1996, 18–19.

25. Uo., 33.

26. Uő, *Drei Briefe,* in Uő, i. m., 43–44.

27. Uo., 45.

GYIMESI TIMEA

A kortárs francia irodalom topográfiai vázlatához

Komoly kihívást jelent a kortárs francia irodalom feltérképezése, ahogy szinte lehetetlen válaszolni arra a kérdésre is, hogy merre tart a kortárs francia irodalom. Mintha turista útvonalak bejárásával kihajtogathatnánk magát a térképet, ismert helyeivel és vakfoltjaival együtt, mintha lehetséges volna megmutatni a tájat – azt a virtuális, egyre táguló tájékot, ahol a Hexagon határait szublimáló francia nyelven írt irodalom jelenleg berendezi magát. Nem csak az évente megjelenő francia nyelvű irodalom rendkívüli mennyisége okozhat nehézséget, bár fizikai képtelenség lenne az irodalmi évad 400-600 új regényének minden egyes darabját elolvasni, nem beszélve az irodalom más, a regényhez képest elenyészőnek mondható műfajairól, a költészetről, a színházról, az esszéről, még akkor is, ha a kritika és az irodalmi díjak paratextusai előzetes értékpreferenciák mentén eleve irányítják a befogadás ökológiáját.

Mindenekelőtt magát az elnevezést érdemes vizsgálat tárgyává tenni, hogy egyáltalán problematizálni tudjuk, miről gondolkodunk, amikor a kortárs francia irodalomról beszélünk. A kortárs fogalma körül napjainkban folyó, Giorgio Agamben[1] nevéhez köthető élénk elméleti diskurzus azt a korántsem megnyugtató fogódzót nyújtja, hogy a kortársat – a jelen folyamatos alakulásban lévő produktumát – nem lehet az eltérés klasszikus poétikájára hivatkozva meghatározni, mivel az két egymástól kölönböző, de egyaránt befejezett egymáshoz hasonlítását feltételezi. A kortárs olvasás, a kortárs olvasásának paradoxona viszont éppen abban ragadható meg, hogy kivonja magát a szubjektívtől eltérő értékítélet, osztályozás és tipológia alól, azaz nem kritikai kategóriát, hanem komplikált időviszonyt, időbeli disszonanciát jelöl. Ennek következtében a kortárs irodalom mint irodalom nem közvetlenül hozzáférhető számunkra. Mihelyt az lenne, *de facto* megszűnne kortársnak lenni, és még csak nem is irodalom a szó szoros értelmében, hiszen

nem biztosan ismerhetjük fel irodalmi jellegének változékony alakzatait. Ezt az időbeli sajátosságot és hozzá nem férést különösen hangsúlyozni kell manapság, ugyanis nem áll rendelkezésünkre, felszámolódott az irodalom terének modernitáskori, jó másfél évszázadon át (minden belső változása ellenére) stabil diskurzusa, ahogy az irodalom autonómiája is megszűnt, óvatosabban fogalmazva kiszorult kétszáz éves privilégiumából.

E paradigmaváltás szimbolikus pillanata 1983-ra tehető. Ekkor hagy fel Philippe Sollers az 1960-ban alapított *Tel Quel* folyóirat szerkesztésével, szakít az elitista, autotelikus, önreferenciális irodalom ideáljával. Ekkorra vált világossá, hogy nincs centrum, nincs legitim diskurzus, nincs iskola, csak állandó mozgásban lévő, folyton másutt polarizálódó helyek vannak, amelyek sajátos perifériahiányt okozva az irodalmat önnön határai felé mozgatják el. Ebben a zavarosban a francia író lemond a mindentudó teoretikus szerepéről, a korszakos gondolkodó magasztos ábrándjáról, s ha teheti, visszahúzódik saját terébe. Nem véletlen, hogy ekkortájt válik a francia irodalom frankofónná: olyan heterogén térré, amelyben francia lehet Passoa, Kundera, Bernhard, Gombrowicz, Agotha Kristof, Andrei Makine is.

A 80-as évek végétől a 2000-es évek első évtizedének közepéig eltelt időszak e posztmodernnek is nevezett korszak legitimációját hozza: rámutat a kultúra entrópikus dinamikáira, amelyek az irodalom mediális környezetének napjainkban is tartó átrendeződését okozzák. Azt, hogy az irodalomnak új médiumokra kell találnia, ha ellen akar állni, ha nem akar William Marx 2005-ös diagnózisát idézve a „lidérces víziók", az „önmagát lefokozó", „viszontlátásra, irodalom!"[2] érzés- és gondolatvilágba fájdalmasan belefulladni. Ahogy e dinamikák mozdítják elő azt a geopolitikai és topográfiai átrendeződést is, amelynek következtében 2007-re a francia irodalom francia nyelvű világirodalomként értelmezi magát. Egyszóval a kortárs francia irodalomban nem csupán a kortárs, s nem csak az irodalom problematikus, a francia szintén az.

2007 márciusában számos író – Muriel Barbery, Amin Maalof, Nancy Huston, Le Clézio, Jean Rouaud, Didier Daeninkx, Tahar Ben Jelloun, Jean Vautrin, Anna Moï stb. – csatlakozott ahhoz a *Kiáltvány*hoz, amely új elnevezést követel a francia nyelven írt irodalmak számára. A követelésük oka az, hogy – meglátásuk szerint – a *frankofón irodalom*, illetve a *franko-francia irodalom* elnevezés a francia nyelven írt irodalmakat még mindig kisajátítja a nemzet nézőpontjából, a nemzet nyelve felől; nem szakít, csak továbbra is elfojtja a kolonizálás régi beidegződéseit az integrálás fogalma mentén, a perifériának a centrumhoz történő visszavezetésével, a központ felé emelés gesztusával. Helyette a *francia nyelvű világ-irodalom* elnevezéssel élnek, amely több puszta nyelvi attrakciónál. A francia sajtó kopernikuszi fordulatról beszél,[3] amely Jacques Rancière szavaival konszenzust[4] sürget az esztétika és politika etikai fordulata mentén annak érdekében, hogy a nemzet gondolatától elszakadva lehessen a francia nyelven született szövegeket egymás mellett, egyetlen virtuális térben elgondolni, megszabadítva ezzel a francia irodalmat annak nyomasztó történelmi, ideológiai, politikai mítoszaitól (nagy nemzet – nagy irodalom), felszabadítva mindennemű elfojtottja alól, amely kizárólag hierarchiák mentén tette elgondolhatóvá az irodalmat annak minden szereplőjével együtt.[5] Ez a deterritorializált francia irodalom mint világirodalom nyílt utalás a leginkább csak

félreértett, főként normatív értékkategóriaként kezelt, a „nyugati vagy európai irodalomra" redukált goethe-i *Weltliteratur* fogalmára, amit eredeti értelmében mint „világméretű irodalmi kommunikáció"-t szükséges újraaktualizálni. A francia világirodalom úgy tekint a benne rejlő nyelvi és kulturális polifóniára, mint a francia nyelv virtuálisára, olyan kimeríthetetlen heterotópiának tartja, amely a francia irodalom reneszánszát, nyelvi felvirágzását eredményezheti. S valóban, a legitimizáló nagy múltú irodalmi díjak (Goncourt, Medicis, Renaudot) sorra ismerik el a tengerentúli területek irodalmaiban rejlő potenciált, hiszen az az érzékelés ismeretlen dimenzióit képes megszólaltatni más, Deleuze-Guattari nyelvhasználatában, minor francia nyelven. Ezzel az új viszonnyal egész életművek kerülhetnek új megvilágításba: például a születésének 2014-ben százéves évfordulóját ünneplő, indokínai születésű és a kolonizáltak nyelvét anyanyelvként beszélő Marguerite Duras egész életművét elemeli a Duras-kánontól.

A 2007-es *Kiáltvány* tehát ennek az új, dinamikus territorialitásnak a nevében egyszer s mindenkorra leszámol a francia irodalmat régóta ostorozó vészjósló hangokkal. Ezek egyébként éppen az idő tájt voltak a leghangosabbak a francia irodalom, a francia regény eltűnését illetően (szimptomatikusan az 1989-es Frankfurti Könyvvásáron), amikor az utóbbi hat év két irodalmi Nobel-díjasa, a francia-mauritiusi J.-M. G. Le Clézio és a görög-alexandriai-toszkán-belga Patrick Modiano már a kortárs francia irodalom ismert szerzői közé emelkedtek. A *világ* szó nyomatékos megjelenése mintegy rehabilitálja és kitágítja a világ, vagyis a referencia visszatérését, a történetmesélést, kilátásba helyezi az eltérő földrajzi, kulturális és nyelvi horizontok mindennemű találkozását, még a virtuálist is. Emlékeztet arra, hogy noha az autonómia utópiája és a „hipertudatos irodalom rendszere" (W. Marx) szakított a fikcióval, száműzte a narrációt, az akkori kortárs (új) regény regényes rétegének sikerült parairodalmi műfajokba, például a krimibe visszahúzódnia. A nyolcvanas évek paradigmaváltását ezért főként olyan köztes műfajok katalizálják, mint a polár és az önfikció. S ha ez utóbbit köldöknézéssel, gátlástalan magamutogatással vádolják is, feltétlenül elismerésre méltó az a formagazdagság és kísérletező kedv, amely ezt a műfajában és mediális megoldásaiban hibrid alakzatot a mai napig jellemzi. A 80-as évektől az irodalom újrakonstruálja önnön másikját, önnön kívülijét, hiszen azzal szembesült, hogy a másik helyén veszteglő elmélet, konstrukció kimerült. A konstruálódó másik egy ezerarcú világ annak minden hangjával, szavával, mondatával, képével, kimeríthetetlen múltjaival és jövőbeli emlékezeteivel. A kortársnak éppen komplex ideje okán létezik olyan regisztere, amelyet az idő hagyományos, kronologikus fogalma nem tud kifejezni. Tiphaine Samoyault e múló, öregedő időt tekinti a kortárs francia irodalom egyik sarokkövének, amely nem szűnik elnehezíteni a múltat, ebből fakadóan másként jeleníti meg a jelent és a jövőt is, szükségszerűen, emlékezetanyagként: a történelem, az élet és az irodalom emlékezeteinek fikciójaként.[6] E területeken virágzik a kortárs francia próza, amelynek hálózatát a fikció fűzi egybe. S e fikció paradox módon még a rideg teóriát vagy annak bizonyos helyeit is deterritorializálja, hogy újra berendezkedjen rajta.

A következőkben korántsem kimerítő módon, vázlatosan áttekintem, milyen hívószavak, milyen narratív technikák vagy kiadói elvek mentén látszanak háló-

zatba rendeződni a kortárs francia szövegek, illetve milyen konfliktusokat tesznek láthatóvá az önkényesen kiragadott sorozatok a kortárs olvasó számára. Kiindulópont lehet az irodalom másikja – a referencia –, hiszen a mai francia regénybe visszatért a világ, a mai francia regény visszatért a világba. A referenciának négy nagyobb mintázata rajzolódik ki, melyek azonban egymásba érnek: a történelem, a társadalom, az én, valamint az irodalom önmagában is összetett tere, azaz az irodalom mint nyelvi, műfaji és történeti emlékezet. A referenciához, a narratívához való visszatérés azonban nem jelenti a XIX. századi ábrázolási modell, s vele a látás és érzékelés korábbi paradigmáinak (a perspektíva és a geometriai nézőpont) visszatérését. Ha a látás érzékszerve létrehozhat valamiféle identitást (a táj, a történelem, az ember csomópontjain), az csakis bizonytalan, változékony, mi több fiktív lehet. A kortárs regény a referencialitás (azaz a faktualitás) és a fikcionalitás paradoxonára kérdez rá, bármily műfaji alakot öltsön: történelmi regényként, polárként, szocioregényként, életrajzi regényként, életrajzként vagy önfikcióként arra a pszichológiai kompetenciánkra hivatkozik, amely megérteti, miért van szüksége az embernek a művészetre, irodalomra ahhoz, hogy életben maradjon.

A történelem fikcionalizálása – történelmi regény, életrajzi regény

A francia regény hagyományosan – még az új regény is például a Claude Simon-féle formájában – szoros kapcsolatot ápol a történelemmel. Vagy elbeszéli a történelmet, s ekkor rákérdez a faktuálist a fikcionálistól elválasztó porózus határra, szembesít azzal a morális kérdéssel, hogy a kettő közti átjárást az elbeszélőnek láthatóvá kell-e tennie. Vagy kritikusan fordul felé. Ebbe a sorba illeszkedik Yannick Haenel regénye (*Jan Karski,* Gallimard, 2009), amely újra a társadalmi diskurzus homlokterébe emeli a Holokauszt témakört, ahogyan annak idején, 1985-ben Claude Lanzmann *Shoah* című filmje tette. A tizenegy éves nyomozói munka és kutatás után elkészült kilenc órás film a Blanchot-paradigma ellenében új fejezetet nyitott a haláltáborok művészi feldolgozásában. Az első generáció tanúságtételei után a második generáció szembesül az emlékezés hézagaival, a nyelvi megfosztottság kérdésével. A fikció, ahogy Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance,* Denoël, 1975) önéletrajzi művében eltávolítja a történelmi igazságot a tanúságtétel hazugságától. Az életrajzi töredékek igazát nem a dokumentum, hanem a vele párhuzamosan folyó fiktív történet hitelesíti W sziget haláltábor ízű ellenutópiájáról. Időben közelebb esik hozzánk Haenel kísérlete, aki *Jan Karski* című könyvében tovább bonyolította az ábrázolhatatlan ábrázolásának kérdését. A Lanzmann-filmben megszólaló Jan Karski történetét három különálló fejezetben írja újra: az első a film (novelizációjaként), a második az önéletrajz alapján, a harmadik kitalál egy Karski-életrajzot, amely szabadon keveri az élettörténet ismert darabjait valóságszerű, de fiktív, kitalált elemekkel. Míg Lanzmann filmje (szemben az addigi Holokauszt-filmekkel) úgy fikcionalizálja az ábrázolhatatlant, hogy nem húz fölé esztétikai fátylat, vagyis nem mutatja racionális egészként az irracionálist, Haenel arra az etikai fordulatra mutat rá e háromféle felhasználással, hogy nincs különbség a történelminek mondott igazságok és a fikció között. Az emlékezés, a narratívába rendezés óhatatlanul kibillenti a történelmi tény vélt faktualitását.

A történelemmel való szembenézés nemcsak közös emlékezetünk tere, de a saját identitás megteremtésének fontos állomása. Az 1945-ös születésű, irodalmi Nobel-díjas Patrick Modiano több regényében a francia történelem sötét időszaka az egyes szám első személyben megszólaló elbeszélő nyomozása során bomlik ki. A nyomozás mint az igazság keresésének módszere azonban nem vezet megbízható eredményhez sem a történelmi igazság, sem a családi igazságok tekintetében. A Goncourt-díjas *Rue des Boutiques obscures* (*Sötét boltok utcája,* 1978) például olyan aparegény, amelynek amnéziás magánnyomozója, Guy Roland a klasszikus krimi eszközeivel saját emlékezetét, saját múltját igyekszik kinyomozni, mindeközben feltárja a megszállás óta ún. Vichy-szindrómában szenvedő francia történelem agyonhallgatott időszakát. Modiano rövid mondatai mesterien rögzítik azt a metafizikus félelmet, amely e korszak természetét bármely más történelmi vázlatnál pontosabban adja vissza. De ahogy a történelmi igazság, úgy az apa identitására vonatkozó igazság is végső soron kibogozhatatlan – ellenálló volt-e vagy kollaboráns –, ahogyan azt sem tudhatjuk, sikerülne-e Guy Roland-nak a római gettó területén található Sötét boltok utcája 2. szám alatt rátalálnia emlékezetére, önmagára.

Másként használja a tényt a történelemtudomány, megint másként a fikció. A kettő módszertani keverése alapjaiban teszi kérdésessé a történelmi adatokon alapuló történelem hitelességét: meddig tekinthető történelmi dokumentációnak, honnantól kezdve puszta képzelet? Ezeket a kérdéseket szimptomatikusan újra- és újrafogalmazzák olyan fiatal kortárs írók, mint Hans Magnus Enzensberger (*Hammerstein,* 2008), Mathias Énard (*Zone,* Acte Sud, 2008), az amerikai-francia Jonathan Littell, 2006 Goncourt-díjasa (*Les Bienveillantes,* Gallimard, *A jóakarók*), vagy az algériai háború kapcsán az elhallgatottnak hangot, nyelvet kereső Laurent Mauvignier (*Des Hommes, Minuit,* 2010). A majdnem húsz évvel idősebb Pascal Quignard (*Tous les matins du monde,* 1991) a fikció episztemológiai értékére mutat rá: a fikció az, amelyben folytatódni tud a történelem.

A történelem kezelésének hasonló módjára lehetünk figyelmesek az életrajzi regényben, amely az egyik igazán virulens kortárs műfaj. Az életrajzi regény – a történelmi regényhez hasonlóan – a faktuális és fikcionális nyugtalanító találkozását használja ki. A történelem, az élettörténet rései a fikciócsírák helyei. De hogyan lehet rátalálni e résekre, hogyan üt szükségszerűen rést az író és az olvasó a történelmi események sorában? Kétféle életrajzi regénnyel találkozhatunk: fikcióba torkolló igazi életrajzokkal, valamint eleve képzeletbeli életrajzokkal, amelyek soha nem élt emberek életét viszik színre. A szimbolistákhoz közel álló, az 1980-as években újra felfedezett Marcel Schwob *Vies imaginaires*-je (1896) volt az első olyan regény, amely képzeletbeli életrajzokat közölt: a huszonkét mikroelbeszélés teljesen átlagos emberek életét ismerteti. Ezt a szerény történelmet, a kis emberek iránti odaadás schwobi modelljét Pierre Michon eleveníti fel több könyvében (*Vies minuscules,* Gallimard, 1984). De a *Vie de Joseph Roulin* (Verdier, 1988) biofikciójának Roulin-e valóban élt: postás volt és Van Gogh barátja, képeinek modellje. Ehhez fogható deszakralizációt hajt végre a történelmi alakok életét leíró két Echenoz-életrajz: a *Ravel* (Minuit, 2006) és a *Des éclairs* (Minuit, 2010), ez utóbbi Nikola Tesla mérnök életéről. Echenoz, az irodalmi experimentáció hagyományának örököse, szubtili-

san keveri és játssza ki egymás ellen a történelmi jeleket: szemben a történelmi életrajzzal, amely tényekre alapozva igyekszik igazolni valamely híres ember életének történetét, Echenoz ugródeszkának használja e biografémákat (Barthes), hogy aztán egy ártatlan szófordulattal, egy kvázi időugrással leváljon a történelmi tényről. A *Ravel*ben például a szigorú értelemben vett életrajzi adatokat az első fejezet 12 oldalára halmozza fel, hogy a lehető leghamarabb megszabadulhasson az élettörténet rögzítettségétől. A felhalmozott valóságelemek, vagy valóságosnak tűnő elemek narratív koherencia nélkül válnak a fikció áldozataivá. Echenoz leszámol a narratívák öngerjesztő értelemképzésével, semmi soha nem úgy történik, mint ahogy azt elképzelhetnénk. A fantázia végtelen, és a biografikus anyag szorosnak vélt szövete, ha közelebbről – haptikusan – olvassuk, tele van apró lyukakkal...

Szimptomatikus lehet módszertani tekintetben párhuzamba állítani 2010 két Michelangelo-könyvét: Armand Farrachi (*Michel-Ange face aux murs,* Gallimard, 2010) és Mathias Énard (*Parle-leur de batailles, de rois, et d'éléphants,* Acte-Sud) életrajzi regényeit. Farrachi Michelangelo legismertebb alkotásának, a Sixtusi kápolna freskójának történetét írja le. Ugyanazokat a dokumentumokat tanulmányozta és ismeri, mint Énard, de míg Énard végjegyzettel és forrásai pontos megnevezésével hitelesít, Farrachi semmibe veszi, parodizálja az eseménytörténetet.

A kortárs életrajzi regény az individuumhoz és az elbeszéléshez való visszatérés jegyében két egymást kiegészítő, mégis ellentétes folyamatot ír le, melyek mindegyike az önéletírás kritikájának tudható be: egyrészt felemeli, felszenteli az átlagembert, a kis, önmagát kifejezni nem tudó (nomád) életet, másrészt deszakralizálja a nagy ember történetét. Az életrajzi regény amolyan karneváli írás: kiforgatja sarkaiból a történelmet.

A város és társadalma: a városi regény és a polár

A kortárs regény ezer szállal kötődik a társadalomhoz. Francois Bon (*Sortie d'usine,* 1982; *Daewoo,* 2004) és Leslie Kaplan (*L'Excès d'usine,* 1982; *Décor ciment,* 1988; *Paysage fer,* 2000) szociografikus, újságírói technikával korunk társadalmának oknyomozói, az ipari és posztindusztriális táj térképészei, az ott lakók habitusainak, nyelvének és életmódjának pontos megfigyelői. A periféria, a kulturális és intellektuális elhagyatottság jeleit 2011 Goncourt-díjas elsőregényese, Alexis Jenni (*L'Art francais de la guerre,* Gallimard), az indokínai és algériai háború következményeiként olvassa, amikor a jelenkori francia társadalom egyik nyomasztó kérdéséről, a bevándorlásról ír. Úgyanezt feszegeti Marguerite Duras a *La Pluie d'été* (P.O.L., 1990) című könyvében, amely Ernesto családján keresztül tárja fel a külvárosok nyomasztó kilátástalanságát. Duras szociológusként helyszíni oknyomozást folytat, így igyekszik átélni, megragadni a környék atmoszféráját, amit autentikus névhasználattal (a zenészek nevei, utcanevek) ad vissza. Ugyanakkor a valóságot még tragikusabbá formálja azzal, hogy az írástudatlan családtagoknak felolvasott Dávid királyról szóló bibliai történetbe két intertextuálisan nagyon erős jelzőt – megégetett és elgázosított – csúsztat. Sajátos, ahogyan e szavakkal a 80–90-es évek szociográfiája a *La douleur* (P.O.L., 1985), a túlélő férj, Robert Antelme és a zsidóüldözés Duras számára is feldolgozhatatlan eseményei mellé sodródik.

A Franciaországban és Magyarországon egyaránt rendkívül nagy médiasikernek örvendő Michel Houellebecq regényei (*Les Particules élémentaires,* Flammarion, 1998, *Elemi részecskék; La possibilité d'une île,* Fayard, 2005, *Egy sziget lehetősége*) nem arról híresek, hogy új narratív formát, új műfajt teremtenének, hanem stílusuk provokatív, nyers erejéről. Houellebecq valósága olyan, mint Dali elfolyó órája, amely mutatja ugyan az időt, de csak formátlan torzóként. A gyakran brutális és megrázó valóság leginkább Baudrillard szimulákrumára emlékeztet, amelyben az ember orgia utáni pornográf állapotban van: depressziós, frusztrált, szexuálisan nyomorult, nihilista, még csak arra sem képes, hogy a tárgyak rendszerébe beleírja magát. Houellebecq stílusa hideg, tárgyszerű, s noha könyvei komoly filozófiai, tudományos, antropológiai és politikai diskurzusok színterévé válnak, e diskurzusok egyike sem igazán meggyőző. Leáldoztak az ideológiák, a társadalom állapota zavarodottságot fejez ki, már az elméletek egymásra halmozása sem vezet semmiféle megértéshez, hiszen nem lehet eldönteni, van-e érvényes világolvasat. Ahogy eldönthetetlen az is, vajon az elbeszélő dicsőíti-e, vagy éppen ellenkezőleg, középszerűségükben leleplezi, lejáratja, fanyar humorral eltávolítja e korszakalkotó diskurzusokat. A pesszimista és cinikus Houellebecq kegyetlen tükröt tart a társadalomnak, ebből fakad sikere, pedig csak megsokszorozni, újratermelni tudja a banalitás jeleit, orbitális entrópiáját. A sziget lehetősége és a normális emberi kapcsolatok nem a hús-vér embernek, csak a poszthumán klónnak adatik meg.

A fogyasztói társadalmat ironikus távolságtartással, nem céline-i mélységből, inkább ellenutópia-szerű cinizmussal veszi górcső alá a reklám és a marketing világából az irodalomba csöppent Frédéric Beigbeder önéletrajzi ihletésű bestseller könyveiben (*99 francs,* Grasset, 2000, *2999 Ft; Un roman français,* Grasset, 2009). De nevéhez kötődik az az elgondolkodtató vállalkozás is, amelyet a múlt század irodalma dekonstrukciós kísérletének nevezhetnénk (*Dernier inventaire avant liquidation,* Grasset, 2001). Beigbeder esszéje valós szociológiai körkérdés eredményeire támaszkodva, olvasmánynaplószerűen köszön el a XX. századtól a század 50 legjobb regényének szubjektív és kiforgató interpretációjával, miközben bámulatos önirónia val azon csodálkozik, hogy az övé még mindig nincs sehol. Mindezt a végső szanálás, az irodalom (és autonómiájának) végső felszámolása előtt. S valóban, Beigbeder, ahogy François Bégaudeau (*Entre les murs,* Ed. Verticales, 2006) is ahhoz a generációhoz tartoznak, akik nem kizárólag írók, de otthonosan mozognak a film és adaptációk világában. A *2999 Ft*-ot Jan Kounen rendezte, pedig Beigbeder rendezte a *L'amour dure trois ans* (Grasset) című könyvéből adaptált sikerfilmet. A Bégaudeau könyvéből készült Laurent Cantet-film (*Falak között*) 2008-ban a Cannes-i Filmfesztiválon Arany Pálmát nyert, majd a szimpatikus párizsi külvárosi osztályról és empatikus osztályfőnökéről szóló *Entre les mur* forgatókönyve 2009-ben elnyeri a César-díjat.

A szociológiai és személyes sajátos ötvözetét, ún. „személytelen önéletrajzot" közöl Annie Ernaux (*Années,* Gallimard) 2008-as regénye. Napló, de nem intim, ahogy egy korábbi könyve, a *Journal du dehors* (Gallimard, 1993) sugallja. Ernaux könyve nem riport, nem nyomozás, nem városi szociográfia, sokkal inkább egy korszak valóságához való hozzáférés kísérlete, amely a fotografikus írás ideálja mentén rögzíti, keretezi és látja a világot. Annie Ernaux-val ráébredünk, hogy a világra vetítve ismerhetjük meg leginkább önmagunkat.

Hagyományosan erős társadalomkritikát fogalmaz meg a polár műfaja, ahogy a fekete regény is: mindkettő szembesül azzal az értékvesztéssel, amely kiiktatja a klasszikus krimi abszolút igazságát. Ezért a polárban már egyetlen pozitív (az egyedül üdvözítő igazságot birtokló) szereplő sincs, mindenki kompromittálható, mindenkit lépre lehet csalni, még a nyomozót is, minden rosszul végződik, a kollektíva a minor igazságok nevében rituális módon feláldozza az individuumot. A polárszerző tehát modern etnológusként figyeli meg a perifériákon élő csoportok, lázadók, munkanélküliek, anarchista vagy balos csoportok, egyszóval a marginális elemek világát, azaz ábrázolásának tárgya maga a valóság. 1983-tól (a politikai baloldal hatalomra jutásától) a polár lemond szociális, társadalomjavító küldetéséről: decentralizálódik, mégpedig az irónia és a paródia segítségével. A neopolár atyjának, Jean-Patrick Manchette-nek a *La Position du tireur couché* (*Gallimard,* 1981) című könyvében a bérgyilkos már saját bérgyilkos pályája elől menekül: itt már az államapparátus küzd a terrorista likvidálásáért. A fekvő gyilkos ráébredt, hogy az állam terrorista szervezet, s az átláthatatlan hatalmi szövevényben számára nincs más megoldás, csak az, hogy elnémul. A polár lassan érvényteleníti a klasszikus krimistruktúra összes – Van Dine által leírt – elvét. Jean Echenoz polárjai (*Chirokee,* Minuit, 1983; *Un an,* Minuit, 1997, *Egy év; Je m'en vais,* Minuit, 1999, *Elmegyek*) ironikus műfajkritikák és önreflexiók, ahogy Houellebecq Goncourt-díjas krimije (*La carte et le territoire,* Flammarion, 2010, *A térkép és a táj*). Manchette-tel szemben Echenoz és Houellebecq nem politikai, hacsak nem irodalompolitikai okokból nyúl a polárhoz. A vezető műfajokat, az irodalom sztereotípiáit állítja pellengérre: vége a hierarchiának. Különféle kultúradarabok és világtöredékek között lavíroznak Echenoz geográfiai regényei.

A valóság polarizálásának sajátos alakzatát hívja életre a XIX. századi regény által is használt napihír, sajtóhír, apróhír regénybeli felhasználása. Ez a nyers alap olyan mikroelbeszélést képez, olyan narratív gépként működik, amely a társadalom morális állapotát tökéletes pontossággal fejezi ki. Míg a XIX. századi regény az apróhírt ürügyként használta fel. A kortárs író ezzel szemben mítoszként teríti szét a korrajzértékű „mínuszos" hírt. A sajtóhír polárszerű nyomozásra invitálja az írót, aki elfogadja a hír faktuális jellegét, nyomozni kezd, de közben ráébred arra, hogy a valóság éppen olyan regényszerű, mint a képzelet.

Régis Jauffret az ausztriai Fritzl-ügyet kutatja a 2012-es *Claustria* (Seuil) című könyvében: a sajtóhír sűrített módon az egész társadalom történetét magába foglalja. Rámutat a rossz banalitására, illetve a Fritzl-ügy incesztusa kapcsán önnön humanitásunkra kérdez rá. Korábbi, 2010-es regényében (*Sévere,* Seuil) szintén egy napihírre támaszkodva alkotja a média mindig is túlpszichologizált diskurzusának ellenpontjaként a tényszerű beszéd modelljét. A Stern-család (Stern bankárt a szeretője öli meg szadomazochista játékuk során). Esete, mint annyi más eset, konkrét jogorvoslatot követelt, mivel a család beperelte az írót, és megtiltotta, hogy a könyvből adaptáció készüljön. Rágalmazásért perelték be Mathieu Lindont és kiadóját (Paul Otchakovsky-Laurens) is, a *Le Procès de Jean-Marie Le Pen* (P.O.L., 1998) kapcsán. Tagadhatatlan, hogy nagyon érzékeny határt feszeget az író a rövidhír fikcionalzálásával: az irodalom, a fikció igazságügyi ellenőrizhetősége az önfikció területén vezetett hasonló eljárásokhoz.

A rövidhír használatának eltérő módozatai léteznek. Kifejezetten kreatív és figyelemre méltó Emmanuel Carrère (*L'Adversaire,* P.O.L., 2000) regénye, amely a francia társadalmat megbotránkoztató Romand-ügyet dolgozza fel (Romand orvosnak adja ki magát, s hogy családjának ne kelljen szembesülnie ezzel a hazugsággal, kiirtja őket). A gyilkos a saját identitás árnyalásának eszköze lesz: Carrère e hír apropóján teremti meg a szerző szörnyeteg hasonmását, így válik a könyv egy valódi gyilkosságot, annak körülményeit dokumentáló igaz történet és egy furcsa önfikció keverékévé, amelyben Carrère tájként, mégpedig hegyi tájként festi meg az emberi lélek bonyolult összetettségét. De a rövidhír történelmi dimenziók feltárására szintén alkalmat adhat, ahogy például Patrick Modiano *Dora Bruder*-e (Gallimard, 1997), amely szervesen illeszkedik az eddigi Modiano-korpuszhoz.

Az Én írásai: önéletrajz és önfikció

A fenti példákban már két-három olyan regényről esett szó, amelyek a társadalomrajz, az apróhír vagy a történelem fikciós csúszdáján jutottak az én identitásának komplex kérdéséhez. A kortárs francia regény egyik közhelye az önfikció, ahogy a körülötte kialakult öncélúnak tűnő elméleti vita is. Olyannyira, hogy a 2014-es őszi irodalmi évad könyveinek elsöprő többségét az „önfikció lázadó leányaként" aposztrofált *egzofikció* kategóriájába sorolják.[7] Serge Doubrovsky (*Fils,* 1977) műfaji elnevezését felelevenítve Marie Darrieussecq 1996-ban „komolytalan" műfajnak nevezi az önfikciót, ezzel beírja magát a Philippe Lejeune és Gérard Genette nevével jelzett elméleti vitába, mégpedig oly módon, hogy elutasítja az önéletrajzi paktum átlátszó biztonságát és vele azt a logikai-filozófiai keretet, amely az önéletírást az igaz/hamis logikája mentén véli értelmezhetőnek. Az önfikció számol a nyelvi megfosztottság és a narratív identitás (Paul Ricoeur) következményével. Az ént eleve mint fikciót tekinti hozzáférhetőnek. Ez a kétes episztemológiai státus magyarázza, miért válhatott egyre több esetben peres ügyek témájává az, amit az önfikció egyes szám első személye közöl. Az ott és úgy megfogalmazottak fakticitásának számonkérése, a belőlük kialakuló polgári és plágiumperek sora egyszerre kor- és kórkép is.

Szimptomatikus tehát, hogy Marie Darrieussecq-et két esetben vádolták plágiummal (ahogy egyébként Michel Houellebecq-et is a *Wikipédia* egyik szócikkének felhasználása miatt). Darrieussecq (*Naissance des fant mes,* P.O.L, 1998) esetében először Marie NDiaye (*La sorcière,* Minuit, 1996; *Un temps de saison,* Minuit, 1994) vádolja meg a fantomtéma elorzásával. Majd Camille Laurens (*Philippe,* P.O.L., 1995; *Romance nerveuse,* Gallimard, 2010) „pszichikai" plágiummal a *Tom est mort* (P.O.L, 2007) miatt, amelyben a főszereplő nő egyes szám első személyben gyászolja gyermeke halálát. Camille Laurens szerint Darrieussecq-nek nincs joga kisajátítani egy olyan történetet, amely vele nem esett meg, hiszen ezt a rettenetesen fájó témát csak az értheti meg, aki tudja, mint ő maga is, milyen, ha valakinek meghal a gyermeke. Darrieussecq 2010-ben megjelenteti a plágium ügyeit lezáró nagy esszéjét, rendőri jelentését (*Rapport de police,* P.O.L., 2010), amely nemcsak történeti tablóját és komoly elemzését adja a korábbi plágiumügyeknek,

de elköteleződik a fikció kognitív funkciójának elismerése mellett: amellett, hogy óhatatlanul fikcióvá gyúrjuk össze a világot, már a legelső szemrevételezéskor.

Az önfikció nagyon sok esetben tragikus eseményekhez kötődik. Philippe Forest lánya betegsége, majd a halála utáni gyászmunka hatására kezd el írni (*L'enfant éternel,* 1997; *Toute la nuit,* 1999; *Tous les enfants sauf un,* 2007), miközben mélyen elítéli az önfikciót, ha az csak az intim új naturalizmusára, pszichológiai exhibicionizmusra redukálódik. Ezzel a váddal gyakran illetik a megosztó Christine Angot-t, 1999-es *Inceste* (Stock) című könyve kapcsán (amely Hervé Guibert *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*-jének paratextusa). E könyvében Angot nemcsak homoszexuális kapcsolatáról számol be, de egy régi, feldolgozhatatlan traumát is bevall, azt a vérfertőző viszonyt, amit apja kényszerített rá. Forest számára azonban nem az önéletrajzi anyag igazsága játszik szerepet (vagyis kiemeli az önfikciót abból az igaz/hamis logikából, amelybe a francia műfajelméleti és pragmatista rendszerek bezárták), hanem az elbeszélés módja jelent kihívást.

Egészen más Anne Garretta kezdeményezése, aki Georges Perec, Jacques Roubaud (*Le Grand Incendie de Londres,* Seuil, 1989, *A nagy londoni tűzvész*) és az OuLiPo játékos-intellektuális prózahagyományaihoz kötődve a Medicis-díjas *Pas un jour* (Grasset, 2002) című könyvében alkot 12 novellában 12 történet és 12 éjszaka elmondásával sajátos önfikciót. Történeteiben vágy- és fantáziaképekkel operál, melyek episztemikus bizonytalanságba sodorják az ént. Az én fikció felé történő kimozdítása lehetséges út annak a gondolatnak a belátására, hogy az is mi vagyunk, amik nem voltunk még.

Az önfikció műfaja jól példázza az irodalom területén belül zajló mediális átrendeződést. A képi és internetes technológiák hatására olyan izgalmas alakzatok látnak napvilágot, mint a fautobiográfia és a fautofikció. Annie Ernaux a szociográfiai és önéletrajzi ihletésű *La Place* (Gallimard, 1983) és *La Honte* (Gallimard, 1997) után saját rákbetegségét nyomon követve fordul a fotodokumentált önéletíráshoz a 2005-ben Marc Marie-val együtt készített *Usage de la photo* (Gallimard, 2005) és az *Écrire la vie* (Gallimard, 2011) fotobiográfiákban. Az önéletírás, az önfikció és fotográfia találkozását adják vissza a fotográfus, író és rendező Sophie Calle fotóönfikciói (*Douleur exquise,* Actes Sud, 2003), melyek az én faktualitását és fikcióját a kép és szöveg külső határainak egymásra fordításával ragadják meg. Az önfikció generálására Philippe de Jonckherre „rendetlen" honlapja, www.desordre.net a legjobb példa, amely képek és szövegek végtelen és véletlenszerű sorozatával, esetleges módon alkotja újra napról napra a mindig tovatűnő ént. Éric Chevillard a *Du hérisson* (Minuit, 2002) című könyvében önmagát mint önéletrajzi írót viszi színre, akit megzavar, kizökkent, eredeti tervétől eltérít az íróasztalon ülő „naiv és gömb alakú" sün váratlan megjelenése. Az önéletírás terét a sünné válás ironikus és önironikus fikciója foglalja el. Az önéletírás fikció felőli dekonstrukciója után Chevillard *Autofiction* címmel egy internetes blogot nyit, amelynek felületére minden egyes napon három rövid gondolatot, töredéket, szentenciát vezet fel. A http://l-autofictif.over-blog.com/ a napló, az intim helyén kulturális és filozófiai mintázatok pöffeszkednek, mint megannyi „naiv, gömb alakú" sün.

Az irodalom emlékezete, azaz a műfajok, a stílusok és az irodalomtörténet újrahasznosítása

Vitathatatlan, hogy Samuel Beckett és az új regény – Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Michel Butor – öröksége még ma is kitapintható, kiolvasható a *Minuit Kiadó*nál megjelenő könyvekben. A közelmúltban több komoly egyetemi munka vetette fel a *Minuit* körül kialakult sajátos stílus, sajátos nyelv vagy hangszín definiálásának igényét.[8] Ezt a jegyet, amely olyan különböző írókat, mint Jean Echenoz, a belga Jean-Philippe Toussaint, Christian Oster, Éric Chevillard egy platformra helyez, *Minuit*-stílusnak, fehér írásnak, szenvtelenségnek hívják.

De mi is az a fehér írás? Szemben az önfikcióval, a fehér írás az én érzelmeit nem áramoltatja, hanem semlegesíti, vagyis a szenvtelenség főként a nyelv és az elbeszélés technikai sajátossága. A fehér hang olyan, mint amilyen a fehér szín. Nem üres, hanem telített, nem tonalitás nélküli, hanem érzelem-bénította. A kortárs fehér hang azonban nem kiadó függő: megszólal a Gallimard-nál publikáló Ernaux-nál éppúgy, mint a Minuit-nél Toussaint vagy Echenoz prózájában. Nem affektációt, nem stílust, hanem végső soron a fikcióhoz való ambivalens viszonyt jelöli. A teremtett szövegvilágok láttán az olvasó felismeri, hogy az irreális és szokatlan nem az abszurd metafizikus tere, nem valami blanchot-i, camus-i tér, hanem a valóság irrealizmusát megmutató fikcióé. A fikció tűnik valóságunk legnagyobb igazságának. A szenvtelen írásban tehát nem kap fontosságot az, amit hagyományosan regényesnek, fiktívnek tekintünk: csakis a kis események, a jelentéktelen mikroszál tud kibontakozni, s az is csak véletlenül. Így érezhetünk rá, miért túl nagy a világ Toussaint *Monsieur*-je (Minuit, 1986) számára. Nincsenek hősök, vagy ha vannak, akkor azok banálisak, egykedvűek. Csak a fikció mindenható, amely a semmiből is valós képet rajzol. A kortárs fehér írás visszavonja az én ismert affektusait, megsemmisíti az irodalomtörténet által generált és generálható formákat, hogy újrakonstruálhassa az irodalom dinamikus emlékezetét.

Az irodalom saját hagyományaira való Pierre Ménard-i utalás tudatos döntés számos író esetében. Vagyis a tudós regény, miközben az énről, a világról és a fikcióról is gondolkodik, leginkább arról a térről szól, amely az irodalomtörténet tere, ezt rendezi be újra és újra, ebben a térben (és nem a valóság hasfájós individuumaként) problematizálja magát. Írója itt dekonstruálja magát, így válik állattá. Például Chevillard-nál sündisznóvá vagy disznóvá Marie Darrieussecq első regényében (*Truismes,* P.O.L., 1996, *Malacpúder*). Vagy Pierre Michon biofikciójában Rimbaud fia lesz (*Rimbaud fils,* Minuit, 1991), vagy Joseph Roulin (*Vie de Joseph Roulin,* Verdier, 1988), vagy éppen egy hamis biográfia a *Les Onze* (Verdier, 2009) című festmény kitalált festőjének, Francois-Élie Corentinnek az életéről, amelynek részleteiről Michelet *Francia forradalom története* 16. könyvének III. fejezete ad leírást. Persze nem létezik ez a referencia. Michon számára a francia történelemre való hivatkozás csak arra szolgál, hogy rámutasson a történelem fiktív voltára, arra hogy egyetlen semmis részlet képes hitelesíteni vagy éppen hitelteleníteni a történelmet. Paradox módon a fikció éppen azáltal, hogy humanizál, mindig igazabbnak bizonyul, mint a történelmi tény, hiszen a képzelet és fantázia révén komplexitásá-

ban képes megeleveníteni, megjeleníteni az embert, úgy, mint pluralitás, vagy Deleuze-Guattari kifejezésével, mint leendés (devenir). Ennek a leendésnek a tere az irodalom mint formák és hangok végtelen sokasága. A reciklálás, az újrahasznosítás a műfajok egymás ellen fordítása végérvényesen kibillenti a műfajok és kánonok hierarchiáit. Jean Echenoz esete a polárral e tekintetben is sokatmondó. De nem csak a polárral, hiszen minden újabb regénye egy korábbi forma hagyományaitól való eloldozását végzi el: a műfaj tehát az alkotás kreatív, karneváli eleme, nem pedig az írást gátló, merev forma.

A művészi hagyomány viszonyrendszerének újragondolása hibrid irodalmi formákhoz vezethet, mint Tanguy Viel (*Cinéma,* Minuit, 1999) vagy Nathalie Léger (*Supplément à la vie de Barbara Loden,* P.O.L., 2012) könyveiben, ahol a szerzők egy-egy filmet adaptálnak az irodalomra. Különösen izgalmas és meghökkentő 2014 Medicis-díjas szerzője, Antoine Volodine prózája (*Terminus radieux,* Seuil, 2014), akinek posztegzotikus világa nem hagyja magát fix formák mentén befogadni. A *science fiction* terével érintkező világ zavaros káosza egészen a mondatig hatol, és kiterjed az íróra, akiről a szó szoros értelmében nem tudható, valójában ki ő, csak azt, hogy ő Manuela Draeger is, Elli Konauer is, és Lutz Bassmann is – mindannyian írók: Volodine eleve heteronímiába sokasodva. Nyugtalanító megzavarodott narráció, amely ún. narratokba varródik. Nem tudni, miért, ki, mit és hol csinál, mintha minden idegen nyelven szólna franciául, mert csak ez a transznacionális ellennyelv adhat hangot a bennünk élő népek sokaságának.

Meglepő tartalékai vannak hát a francia prózának. A regény plaszticitásának erejét mutatja, hogy olyan, a lírait is magába fogadó formaként képes megújulni, amely integrálja a műfaj határain születő új alakzatokat. Nicolas Bourriaud *Relációesztétika*[9] című kötetében a 90-es és 2000-es évek művészetét övező félreértések okát az elméleti diskurzus hiányában látja. Diskurzus nélkül ugyanis alig kivehető korszakunk azon működése, ahogyan az emberi társas együttlétek új formákat teremtenek. A művészet közelségi stratégiák szintjén, mikroszkopikus méretű terekben zajlik, emberek között. Az irodalomnak fel kell találnia ezeket a hálózatokat, kívül is (az író és olvasója találkozásának valódi és virtuális tereiben) és belül is. Meg kell rajzolni a nyelvi és narratív térképeit. A fikció által átjárt terek instabilitására, a káoszra és a kognitív folyamatokra érzékeny kortárs francia irodalom mintha éppen e közelségi stratégiák és molekuláris tapasztalatainak lennének változatos alakzatai.

JEGYZETEK

1. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?,* traduit par Maxime Rovere, Rivages, coll. «Petite Bibliothèque», 2008.

2. William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e–XX^e siècle,* Paris, Ed. de Minuit, 2005.

3. http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html, utolsó letöltés: 2014. december 17.

4. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique,* Paris, Galilée, 2004.

5. Vö. Jean Rouaud – Michel Le Bris (dir.), *Pour une littérature-monde,* Paris, Gallimard, 2007. Kollektív szerzőségű kötet.

6. Vö. Tiphaine Samoyault előszava: *Littérature,* „Fictions contemporaines", n° 151, Paris, Larousse, septembre, 2008, 3–5.

7. *Magazine Littéraire,* août-septembre, 2014.

8. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00786206/document, utolsó letöltés: 2014. december 17.

9. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle,* Les Presses du Réel, Dijon, 2003; *Relációesztétika,* Műcsarnok Kiadó, ford. Pálfi Judit, Pinczés Bálint, 2007.

BÁDER PETRA

Le a mágikus realizmussal!

SZEMELVÉNYEK A MAI SPANYOL-AMERIKAI ELBESZÉLŐ IRODALOMBÓL

Ha a spanyol nyelvű irodalomról/irodalmakról esik szó, legtöbbször talán a spanyol-amerikai irodalom sztáríróira asszociálunk; elkerülhetetlennek bizonyul hát néhány unalomig ismételt, mégis megunhatatlan név: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes. Valóban, Magyarországon nem sokat hallatott magáról a hatvanas években alakult *la Onda* vagy éppen – ha átugrunk néhány évtizedet – a kilencvenes évek közepén szinte egyszerre jelentkező *Crack* és a *McOndo*. Mi történt a hetvenes-nyolcvanas években, és vajon milyen elbeszélő irányzatok uralkodnak a mai spanyol-amerikai irodalomban? Tovább él az annyit vitatott mágikus realizmus? Vagy a fiatalok inkább a fantasztikum világa mellett voksolnak? Esetleg e két szék közül a realitás „piszkos" földjére zuhannak? Ebben a rövid tanulmányban megkíséreljük vázlatosan áttekinteni a spanyol-amerikai irodalom utolsó ötven évét; hogy valamennyire sikeresen abszolváljuk ezt a lehetetlennek tűnő vállalkozást, az elbeszélő irodalomra, és azon belül is csupán öt irányzatra, illetve irodalmi csoportosulásra szűkítjük le a kört, amelyek meghatározó erővel bírtak – bírnak még ma is – a spanyol-amerikai irodalmi berkekben.

Kiindulópontunk legyen az újpróza, melyet a sajtóból származó kifejezéssel *boom* néven szoktak legtöbbször emlegetni; mint ismeretes, ez a hangutánzó szó a latin-amerikai írók hatvanas évekbeli berobbanását jelzi a nemzetközi könyvpiacra. Az újpróza sikerét két mozgatórugó befolyásolta: egyrészt az 1959-es kubai forradalom (ez a Latin-Amerikáról alkotott kép megváltozásához járult hozzá), másrészt a kiadók rendkívül összehangolt kampánya.[1] Az újpróza esztétikáját követő szerzők közös jellemzője – Scholz László szavaival –, hogy az irodalom közvetlen társadalmi szerepe mellett a mimetikus ábrázolást és a vonalas szerkesztést is elutasítják, emellett különleges szerepet szánnak a nyelvnek és az önreflexiónak, csakúgy az olvasónak, akitől több közreműködést várnak, mint elődeik.[2]

Ha az újprózán belül bizonyos fokig elkülönülő irodalmi irányzatokat keresünk, talán érdemes Donald L. Shaw – nem minden polémiától mentes – felosztását követnünk, aki két nagy csapásvonalra osztja a *boom* szerzőit: az egyik a mágikus realizmus, melynek középpontjában a latin-amerikai identitás és mentalitás

keresése áll, a másik pedig a fantasztikus irodalom, amely valóság és fikció kapcsolatát vizsgálja, hogy az egyén helyzetét keresse a világban.[3] Ahogy az elnevezésekből is jól látszik, mindkét irányzat szembefordul a „hagyományos" realizmussal: az író feladata már nem a valóság aprólékos megfigyelése és hű ábrázolása, hanem annak megkérdőjelezése, sőt, tagadása – talán ez a műveket jellemző peszszimizmus egyik fő forrása. A vidéki tematikájú regény és az elkötelezett irodalom egyre inkább háttérbe szorul, helyét a metafizikai témákat boncolgató próza veszi át, amelyben a valóság megkérdőjelezése a vallási és szexuális életet övező morális tabuk (aberrációk, vérfertőzés, homoszexualitás, szadizmus) és a polgári társadalom értékrendszere elleni lázadásban fog kicsúcsosodni. Az új tartalom egyik következménye a forma és a narratív technikák teljes felülvizsgálata: a hatvanas-hetvenes évek irodalma elveti hát a lineáris, logikus és rendezett szerkezeteket, hogy kísérletező prózájával is kifejezze a valóság sokrétűségét; a valósághű tér- és időkezelést is felforgatja, megszűnik hát a kronológia, és az irodalmi műben ábrázolt tér is egyre bonyolultabb szerkezetet kap.[4]

A közös jegyek ellenére sokan megkérdőjelezték, hogy valóban egységes generációt alkotnak-e az újpróza szerzői, hiszen a hatvanas években uralkodó esztétikai irányzatok között jelentős eltéréseket is felfedezhetünk. Erre érdekes példa lehet a chilei José Donoso 1972-ben kiadott „emlékirata", amelyben, bár elismeri, hogy a csoport kialakulása és írói pályájuk szempontjából – itt részben az összehangolt kiadói stratégiákra is utal – sok közös van bennük,[5] sokszor mintha kételkedne a *boom* szerzőinek összetartozásában. 1960 olyan alapvető fordulópontnak bizonyul, amelyet leginkább a zárás/nyitás közti paradigmaváltással tudunk szemléltetni – írja Jacques Joset –, melynek négy vetülete jelenik meg Donoso kötetében: 1) kronologikus – a tegnap helyett a ma dominál; 2) térbeli – a bent helyett a kint kerül előtérbe; 3) irodalmi hatások – a helyi helyett a külföldire esik a hangsúly;[6] 4) generációs – az *ők* helyett a *mi* érvényesül.[7]

Az újpróza szerzői között Shaw az argentin Julio Cortázart (1914–1984), a kolumbiai Gabriel García Márquezt (1928–2014), a mexikói Carlos Fuentest (1928-2012), a perui Mario Vargas Llosát (1936), a mexikói Juan Rulfót (1917–1986), a paraguayi Augusto Roa Bastost (1917–2005), a chilei José Donosót (1924–1996) és a kubai José Lezama Limát (1910–1976) említi; az „egyéb írók" kategória alatt pedig a mexikói Fernando del Paso (1935), a kubai Reinaldo Arenas (1943–1990), a perui Alfredo Bryce Echenique (1939) és az argentin Manuel Puig (1932–1990) szerepelnek.

1972-ben az újpróza és az új regény már válságát éli;[8] a *boom* után szintén két fő stílusirányzat látszik kibontakozni: az úgynevezett *postboom* és a jól ismert poszt-modern.[9] A *postboom*hoz tartozó szerzőket az „itt és most" imperatívusza kezdi foglalkoztatni. A stílus jellemzőit a chilei Antonio Skármeta – az irányzat fontos képviselője – foglalja össze egy 1979-es washingtoni konferencián.[10] Az „új" irodalom kiindulópontja a latin-amerikai nagyváros kaotikus, féktelen, ellentmondásos mindennapi élete. A hétköznapi témaválasztást és ábrázolást – tehát részben visszatérünk a mimetikus ábrázoláshoz – a mindennapi nyelvhasználat is tükrözi: az irodalmi műbe beépül a szleng. Emellett a tömegkommunikáció hatása is egyértel-

műen befolyásolja a *postboom* irodalmát: tematikus elemként megjelenik a popzene, a film és a rádió világa. A „valósághű" nyelvhasználat lesz hát a valóság vizsgálatának eszköze, a hétköznapiság pedig a fantázia kiindulópontja: „egy rövidlátó megszállottságával közeledünk a mindennapokhoz", írja Skármeta.[11] A chilei szerző nyomán Shaw hét pontba gyűjti a *postboom* jellemzőit: 1) a szexualitás privilegizált témaként való megjelenítése;[12] 2) az élet igenlése; 3) spontaneitás, ösztönösség, közvetlenség; 4) hétköznapiság; 5) fantázia; 6) hétköznapi nyelvezet; 7) a transzcendencia hiánya.[13] A felsorolt jellemzők alapján láthatjuk, hogy a *postboom* szerzői visszatérnek az egyszerűbb struktúrákhoz, nem vetik el a hagyományos tér-idő viszonyokat, és az ok-okozati összefüggéseket sem kérdőjelezik meg; ez persze korántsem jelenti azt, hogy ne kísérleteznének tovább a prózaformával.

Az új irodalom szerzői között Shaw a chilei Isabel Allendét (1942) és Antonio Skármetát (1940), az argentin Luisa Valenzuelát (1938), a puerto ricói Rosario Ferrét (1938), a mexikói Gustavo Sainz-ot (1940), Laura Esquivelt (1950) és Ángeles Mastrettát (1949) említi. Manuel Puig nevét utolsóként soroltuk fel az újpróza szerzői között, de a *postboom*nál is érdemes kitérnünk rá, hiszen átmenetet képez egyik generációból – pontosabb elnevezés híján most ezt választjuk – a másikba; sőt, sokan a *postboom* legemblematikusabb alakjaként emlegetik, hiszen az ő nevéhez fűződik a popirodalom útjára indítása Spanyol-Amerikában.[14] Puig prózáját a filmes elemekkel és a különböző szövegtípusokkal való kísérletezés jellemzi. 1968-ban debütált *Rita Hayworth árulása* című regényével, amelyben egy fiktív település, General Vallejos lakóinak életébe és bonyodalmaiba vezet be minket.[15] Ezt 1969-ben követte a *Rúzsos kis ajkak*, amely tizenhat „folytatást" tartalmaz a korabeli szerelmes regények mintájára.[16] A szerelmes regény kliséi mellett tangók és bolerók szövege, levelek, naplók, jegyzőkönyvek szövevénye alkotja a szöveget, amelyből szinte teljes mértékben hiányzik a hagyományos elbeszélő. 1976-ban adta ki emblematikus regényét, amelyből film és musical is készült: ez az *El beso de la mujer araña* (A pókasszony csókja), amelyet azonnal be is tiltottak Argentínában, és sajnos magyarul sem jelent meg. A mű két politikai fogoly, egy felkelő (Valentín) és egy homoszexuális férfi (Molina) beszélgetését kíséri végig egy argentin börtönben. Puig itt is kísérletez a narratív formával, hiszen filmes technikákat, dalszövegeket és lábjegyzeteket halmoz egymásra.

Fontos megjegyeznünk, hogy a *postboom* előzményei már a hatvanas évek közepén megjelentek – tehát az újpróza sikerével egy időben –, elsősorban az amerikai beatnemzedék hatására, például a mexikói *la Onda* elnevezésű irodalmi csoportosulás révén. A főleg fiatal szerzőkből álló közösség tagjai – például José Agustín (1944) vagy Gustavo Sáinz (1940) – úgy akartak szakítani az őket megelőző és – talán elsősorban – a kortárs irodalommal, hogy a nyílt, őszinte, azaz a hétköznapi nyelv használatára törekedtek, miközben az őket körülvevő társadalmi-politikai valóságra is reflektáltak, gyakran kritikus szándékkal; de műveik tematikus elemeiként már megjelentek a pop-kultúra első tünetei is. A nagyvárosi életről írtak, de nem az átlagember, hanem inkább egy-egy elszigetelt réteg és persze a fiatalok szempontjából. A *la Onda* elnevezést egyébként egy másik mexikói írótól, Margo Glantztól kapták, aki pejoratív jelentéssel töltötte meg a terminust, elsősorban a fiatalok gyakorta használt trágár kifejezései miatt, a *light* irodalomhoz köze-

lítve az irányzatot; persze aztán ő is rájött, hogy a pimasz nyelvhasználat mögött – amely hemzsegett az angol nyelvű kifejezésektől – éles társadalomkritika áll, így átértékelte álláspontját.[17]

Mint korábban említettük, a *postboom* mellett a posztmodern irodalom lesz az újpróza utáni másik nagyobb csapásvonal a spanyol-amerikai irodalomban; az újpróza valóságfelfogását radikalizálva szinte valóságellenessé válik, a káosz érzékeltetésével kísérletezik, úgy, hogy felforgatja a hagyományos narratív formát, olykor megkísérli annak teljes megsemmisítését; emellett az *ego* egységét is megkérdőjelezi. A spanyol-amerikai szerzők között is tetőfokára hág a metanarratíva: az írás tematikus elemként, problémaként jelenik meg, így az újpróza által már kóstolgatott nyelvi problémák ismét középpontba kerülnek. Szerkezetileg igen bonyolult műveket kapunk, a valóság megkérdőjelezése pedig a bizonyosságban, a megszabott rendben és normarendszerben való kételkedés által teljesedik ki: egy széttöredezett, mentális konstrukciókra épülő világban, amelyben még a nyelv referencialitását is kérdőre vonják.[18]

A spanyol-amerikai posztmodern képviselői között Shaw az argentin Néstor Sánchez (1935–2003) és Ricardo Piglia (1941), a mexikói Salvador Elizondo (1932–2006) és Carmen Boullosa (1954), a kubai Severo Sarduy (1937–1993) és a chilei Diamela Eltit (1949) nevét említi. Közülük most – önkényesen – Salvador Elizondót emeljük ki, aki *Farabeuf o la crónica de un instante* (Farabeuf, avagy egyetlen pillanat története) című, 1965-ben kiadott regényében azzal kísérletezik, hogy képes-e a nyelv az egyidejű, szimultán történések kifejezésére. A regény egy kínai kínzásról készült fotó rekreációjáról, szexuális aktussá való átalakításáról szól, amely során feldarabolják az emberi testet. Ez a folyamat nem csak az egyén szétesésében tükröződik, hanem áthelyeződik a regény szerkezetére is, így az látszólag összefüggéstelen – az emlékek által mégis összefüggő – jelenetekre bomlik.

Ha posztmodern irodalomról beszélünk, nem mehetünk el a chilei Roberto Bolaño (1953–2003) neve mellett sem, aki sajátos vonalat képvisel a spanyol-amerikai irodalomban. Bár Magyarországon elbeszélő irodalmáról ismert, költőnek indult; 1975-ben (ekkor már Mexikóban élt) barátaival létrehozták az infrarealista mozgalmat, melynek kiáltványát Bolaño fogalmazta meg egy évvel később.[19] Az infrarealizmus addigi egyetlen képviselője a szintén chilei Roberto Matta volt, akit André Breton kitagadott a szürrealisták közül – létrehozta hát az infrarealizmust: a valóságon „túl" helyett inkább a valóságon „innen" helyezkedett el. A Bolaño és társai által újraélesztett infrarealizmus javában mexikói költőkből álló csoport volt, akik – a dada ihletésével – a hivatalos kultúra és a kővé dermedt irodalmi kánon lerombolását tűzték ki célul.[20] Kiáltványuk értelmében az infrarealista költészet az élő költészettel egyenlő: a költészetet megélni kell; ki kell menni az utcára, hogy poétikai tettet hajtsanak végre; fel kell forgatni a mindennapokat; a valóságot új módon kell szemlélni (olvasni) ahhoz, hogy megteremtsük az új poétikát.

Bolaño a kilencvenes évektől főleg elbeszélő műveket írt, melyek közös jellemzője – amely már az infrarealista csoport felfogásában is jelentkezett – élet és irodalom állandó kapcsolata és egymásra utaltsága. Prózája a darabjaira hullt, illetve megkettőződött valóság leképezése, amely nem a leírt, hanem a megélt dolgo-

kon alapszik; mintha folyton keresne valamit, mintha folyton próbálna emlékezni valamire, ám az áhított dolog helyén csak ürességet, csendet talál, ahogy a *Távoli csillag*ban is: „a diszkurzus minden eleme éppen a csend irányába mutat. A verbális kifejezések állandó félresiklásai, elbizonytalanításai leginkább a csend lényegiségére hívják fel a figyelmet, arra, ami a valóságban mélyen szorongató, ámde nem kifejezhető, és egyúttal – keserű iróniával – a cinkos résztvevők közé sorol mindenkit, ilyeténképpen azonosít bűnöst és áldozatot, mindenkit, aki valamiképpen részese (volt) a rendszernek, akár ha csak külső szemlélőként is."[21] További gyakori témái az emlékezés fontossága és lehetetlensége, az intertextuális játékok és hamis utalások (borgesi örökség), illetve a zárójelbe közbeékelt megjegyzések, kommentárok használata; ez utóbbiak nem kiegészítésre szolgálnak, hanem inkább az olvasó elbizonytalanítására.[22] Mindez különböző műfajok használatával és újragondolásával keveredik, legyen az dokumentumirodalom, krimi, történelmi regény vagy életrajz.

A kortárs irodalom talán legdivatosabb irányzata a *realismo sucio,* azaz a piszkos realizmus; a kifejezést az észak-amerikai Dirty Realism mintájára vezette be a spanyol nyelvű irodalomkritika. Az ide tartozó javában fiatal szerzők a konvencionális narratív struktúrákat és a mindennapi élet által felkínált témákat preferálják. Írásaikat a jelenből való kiábrándultság jellemzi: *nada importa,* azaz semmi sem számít.[23] A mindennapi erőszak hű leírása látvánnyá emeli, sőt, normalizálja az agressziót: határáig feszítik a realisztikus ábrázolásmódot, így sokszor irodalmi hiperrealizmusként is szokták emlegetni az irányzatot.[24] Ide sorolhatjuk az utóbbi években nagy népszerűségnek örvendő drogregényeket is, azaz a narkorealizmust, melyet főleg a kolumbiai és a perui irodalom szerzői művelnek. Santiago Roncagliolo szerint a kilencvenes évek fiatal perui íróinak közös témája a kokain volt; írásaikban megjelent a drogvilág minden sajátossága, az éjszakai élettől kezdve a prostitúción át egészen az utcai erőszakig.[25] Ez természetesen a nyelvhasználatban is tükröződik: az elbeszélő irodalomban is hemzseg az utcán, a fiatalok vagy éppen a bűnszervezetek által használatos zsargon. A kilencvenes évek Perujában tehát azt írják le, amit látnak: a bizonytalanságot, a szabadságtól való félelmet és a „doppingolt", azaz a narkotikumok hatása alatt álló társadalmi rétegek életét.[26]

A piszkos realizmusnál példaként tekinthetünk a kortárs kolumbiai irodalom egyik szegletére is; Luz Mary Giraldo szerint a mai irodalom az utópia és az üresség között mozog: van, aki még hisz a változás lehetőségében és a hagyományos értékek továbbélésében, de a legtöbb szerző – főleg a fiatal írók – a posztmodern esztétikáját követve a jelen válságáról írnak.[27] Ahogy sok más spanyol-amerikai ország narratívájában, úgy a kolumbiai irodalomban is a nagyvárosi mindennapok helyeződnek a középpontba: erőszak, tömegkultúra, banalitás. Ahogy Giraldo fogalmaz, az új írógenerációk búcsút intenek Macondónak, hiszen „a narrátor már nem arra kérdez rá, hogy kik vagyunk és hova megyünk, hanem meghatározza, hogy kik és hol vagyunk".[28] A kolumbiai szerzők közül Santiago Gamboa (1965) és Mario Mendoza (1964) egyes műveit sorolhatjuk a piszkos realizmushoz. Az utóbbi *Scorpio City* című, 1998-ban megjelent regénye – Mendoza többi művéhez hasonlóan – egy valóságból kiragadott történeten alapszik; egy prostituáltak ellen

elkövetett sorozatgyilkosság köré szerveződő krimi ez, amelyben részletesen elemzi az érintett társadalmi rétegeket, azok nyelvezetét, és kegyetlen realisztikussággal ábrázolja a bogotái alvilágot jellemző káoszt, erőszakot és nyomort. Érdemes még néhány nevet megemlítenünk a piszkos realisták közül, köztük a kubai Pedro Juan Gutiérrezt (1950)[29] vagy az ecuadori Adolfo Vergara Trujillót (1975).[30]

A kolumbiai próza kapcsán fentebb Gabriel García Márquez Macondóját említettük, folytassuk hát az 1996-ban, Alberto Fuguet és Sergio Gómez szerkesztésében megjelent *McOndo* című, spanyol és spanyol-amerikai írók műveit összegyűjtő antológiával. Az új kötet ötlete egy, az USA-ban elszenvedett élmény kapcsán merült fel bennük: egy híres kiadó azzal az indokkal utasította el egy-egy művüket, hogy azok nem voltak eléggé mágikus realisták. Az eseten felháborodva elhatározták, hogy létrehoznak egy antológiát, hátha sikerül változtatni azon a felfogáson, hogy a spanyol-amerikai irodalmat még mindig a mágikus realizmussal rokonítják. Az egész egyébként viccként indult, a kötetet egy santiagói McDonald's-ban mutatták be, mégis elég népszerű lett, bár ez az igen ellentmondásos bevezetőnek is köszönhető. Fuguet és Gómez olyan országként mutatják be *McOndó*t, amely tele van Mac-számítógépekkel, gyorséttermekkel, bevásárlóközpontokkal, ahol a tévéből a latin MTV üvölt, egyszóval: virágzik a tömegkultúra.[31]

Az általuk bemutatott novellák nem tükröznek semmilyen ideológiát, legfőképpen nem bírnak az annyit emlegetett és vitatott mágikus realizmus jellemzőivel, ám annál inkább bővelkednek az észak-amerikai popkultúra elemeiben. Az elbeszélések főszereplői jobbára a felsőközéposztály képviselői, akik a szegénységtől, munkanélküliségtől és erőszaktól elszigetelten élnek, és rengeteget utaznak, így az általuk használt nyelvezetbe angol és francia szavak is beszűrődnek.[32] Persze azért azt sem jelenthetjük ki, hogy ez az életstílus kritikától mentes lenne, hiszen az utazás elvágyódásukat is kifejezheti: csalódtak ebben a tökéletesnek tűnő, mégis felszínes valóságban.

Diana Palaverisch szerint a *McOndo* csupán egy ügyes üzleti húzás: Fuguet és Gómez a chilei és a spanyol-amerikai irodalom lázadó gyermekeiként mutatkoznak be és mutatják be társaikat, mintha a *mainstream*mel is szembe mennének, miközben sem stílusban, sem formailag, sem tematikailag nem mutatnak fel semmi újat, nincs bennük semmi forradalmi.[33] A csoport tagjai azóta szétszéledtek vagy megtagadták a *McOndó*hoz való tartozásukat;[34] ám ez – és a novellák roppant ingadozó irodalmi színvonala – mégsem volt elég ahhoz, hogy végleg eltűnjenek, hiszen a kortárs irodalom és kritika még mindig referenciapontként tekint rájuk.

Az 1996-os év fontos volt a mexikói irodalomban is, hiszen ekkor jelent meg az öt szerző – Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda és Eloy Urroz – által fémjelzett *Crack*-kiáltvány.[35] Bevezetésként Palou foglalja össze a *Crack* hat pontját, Italo Calvino amerikai előadásai alapján[36] (könnyedség, gyorsaság, sokrétűség, képszerűség, pontosság és kitartás), majd felvázolja a csoport tetralógiáját is. Összegzésképpen megállapíthatjuk, hogy bonyolult szerkezetű, összetett regényeket követelnek, amelyekben az esetleges társadalomkritikát friss, szarkasztikus humor mögé bújtatják – mindezt a nyelv lehetőségeinek

maximális kiaknázásával és igényes szóhasználattal felépítve. Ha az előbbiekben felvázolt *McOndó*val hasonlítjuk össze őket, láthatjuk, hogy nem a könnyen értelmezhető, standardizált nyelvezetet használó elbeszélő irodalmat követik, amely élesen szakít az őket megelőző irodalmi nemzedék(ek) által képviselt művészeti értékekkel. Nem is irodalmi irányzatként, hanem inkább hozzáállásként definiálják magukat: elegük van abból, hogy lebecsülik az olvasó képességeit és értelmét, így inkább kisebb olvasóközönséghez szólnak, de minőségi irodalommal. További céljuk, hogy műveikben egy groteszk, de önfenntartó világot hozzanak létre, amelyet aztán szisztematikusan lerombolhatnak; ezzel a gesztussal szintén az újpróza totalizáló, „mély" regényeihez közelednek.

A *Crack* szerzői közül Jorge Volpit (1968) érdemes kiemelnünk, hiszen ő az egyetlen, aki magyarra fordított kötettel rendelkezik: az 1999-es *Klingsor nyomában* című regénnyel.[37] Az ebben felvetett náci tematikát a 2009-ben kiadott, *Oscuro bosque oscuro* (Sötét erdő sötét) című versregényében viszi tovább, amelyben az 1942-es józefówi zsidómészárlást dolgozza fel, *Una historia de terror* (Egy rémtörténet) alcímmel ellátva. Ez utóbbi stílusában – széttöredezett, már-már lírai próza – leginkább Esterházy Péter *Fuharosok* című regényére hasonlít. Volpi a gyermekmesék jellegzetességeit is felhasználja, hogy még kegyetlenebbé, meghökkentőbbé tegye az eseményeket: rövid, visszatérő mondatokból, mondókaszerű, ismétlődő sorokból építi fel a művét. Az emlékezés folyamatába az olvasót is bevonja, sőt, a mészárolók egyikévé, cinkossá teszi.

A fentiekben megpróbáltunk egy olyan ívet húzni a mai spanyol-amerikai irodalomban, amely talán legjobban kifejezi, merre tartanak a fiatal szerzők; két véglet látszik kirajzolódni: a ponyvába hajló piszkos realizmus, illetve az újpróza és a posztmodern örökségét követő – és követelő – magasirodalom. Ennek szemléltetésére csupán korlátozott számú szerzőt és művet tudtunk felsorolni, de természetesen még rengeteg más irányzatot és írót említhetnénk. Akár eltérő logikai felépítést is alkalmazhatnánk: az újpróza utáni irányzatok tematikus csoportosítását, ahogy azt José Luis de la Fuente tette, aki a „tudatos" narráció, a kis- és nagybetűs történelem elbeszélésének lehetőségei, a szereplők és olvasók sokrétűsége, az intertextualitás lehetőségei és a különböző műfajok és szövegtípusok használata által szemlélteti az egymás után következő tendenciák és generációk folytonosságát.[38]

Így a Bolaño által képviselt vonal, a piszkos realizmus, a *McOndo* és a *Crack* csupán kiragadott példák lehetnek a spanyol-amerikai elbeszélő irodalom jelenlegi állásából. Mégis szembetűnik a vizsgált irányzatok és csoportok mágikus realizmussal ápolt kiemelt viszonya: a mágikus realizmus mára a latin-amerikai irodalom védjegyévé, márkanévvé vált – olyan referenciapont, amelyet nem lehet kikerülni –, így a legtöbb szerző a mágikus realizmushoz képest pozícionálja önmagát. Ez a fentebb felsorolt irányzatok névadásából is egyértelműen látszik: az infrák és a piszkos realizmus követői új kapcsolatot kívánnak kialakítani a valósággal; a *McOndo* a márquezi utópia ellenében határozza meg önmagát; a *Crack* pedig – bár példaértékűnek tekinti az újpróza esztétikáját és neobarokk nyelvezetét – szintén szakítani kíván a mágikus realizmus egyeduralmával.[39]

A mai írók talán legnagyobb problémája az, hogy a spanyol-amerikai könyvpiacot a spanyol kiadók uralják; ennek következtében sok szerző azzal az ellentmondással szembesül, hogy ahhoz, hogy saját nemzete megismerje – és értékelje – műveit, netán elkezdjék fordítani is azokat, előbb Spanyolországban kell befutnia.[40] Erre érdekes példa lehet a *Crack* esete, amely a mexikói megjelenés után néhány hónappal már feledésbe is merült, és csak 1999-ben tért vissza a köztudatba, amikor Jorge Volpi a *Klingsor nyomában* című regényével elnyerte a *Seix Barral Kiadó* egyik rangos díját. A fiatal írók nagy része külföldön – egy másik latin-amerikai országban, az esetek többségében pedig Spanyolországban vagy az Egyesült Államokban – telepszik le, és onnan képviseli hazája irodalmát.[41] Talán elsősorban ez okozza a kortárs spanyol-amerikai irodalom globalitását és egyben hontalanságát.

JEGYZETEK

1. Ld. Scholz László, *A spanyol-amerikai irodalom története,* Budapest, Gondolat, 2005, 242–243. Scholz László emellett azt is kiemeli, hogy – érdekes módon – az újpróza magyarországi fogadtatása is ugyanehhez a kettős mozgatórugóhoz kapcsolódik. Ám a kubai forradalom nem csak a spanyol nyelvű világ megjelenését eredményezte, hanem az első hazánkbeli spanyol tanszék megalakulását, illetve a tanár- és diákcsereprogramok támogatását is lehetővé tette. A nagy állami kiadók, bár ösztönözték a latin-amerikai művek megjelenését, az akkoriban uralkodó ideológia miatt a magyarra fordított művek csak részlegesen tükrözték a spanyol-amerikai könyvpiacot, hiszen többszörösen megszűrték azokat (Scholz, *I.m.,* 243).

2. Scholz, *I.m.,* 242.

3. Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo,* Madrid, Cátedra, 1999, 240–241.

4. Vö. Shaw, *I.m.,* 99-251; Scholz, *I.m.,* 241–249.

5. Ld. „percibo una coherencia de origen y trayecto", José Donoso, *Historia personal del «boom»,* Barcelona, Anagrama, 1972, 97.

6. Manapság inkább a lokális/globális dichotómiáról beszél az irodalomkritika, ld. például Jesús Montoya Juárez, Ángel Esteban (szerk.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio del siglo (1990–2006),* Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008.

7. Jacques Joset, *El imposible boom de José Donoso = Revista Iberoamericana,* 1982/118–119, 91–101, 94.

8. Joset, *I.m.,* 93.

9. Shaw felosztása pontosítást igényel: az újpróza utáni irodalmat a *postboom* név alatt foglalja össze (tehát itt még nem esztétikai irányzatként utal rá), majd ezen belül tesz különbséget a *postboom* és a posztmodern tendenciák között. Sőt, másutt *boom junior*ként is utal az újprózát követő irányzatokra – ez az elnevezés már csak azért is téves, mivel az ide sorolt írók legtöbbje kortársa a *boom* szerzőinek, tehát nem beszélhetünk két egymást követő generációról a szó hagyományos értelmében; ebben a tekintetben a *postboom* elnevezés sem helytálló.

10. *The Rise of the New Latin American Narrative, 1950–1975*, Wilson Center, Smithsonian Institute, Washington D.C., 1979. Az előadás szövege később nyomtatott formában is megjelent: Antonio Skármeta, *Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano = Texto Crítico,* 1981/22–23, 72–89.

11. „nosotros nos acercamos a la cotidianidad con la obsesión de un miope", Skármeta, *I.m.,* 80.

12. Bár – ahogy az előbbiekben említettük – a szexuális témák boncolgatása már az újprózára is jellemző volt, a *postboom* – Isabel Allende szavaival élve – újra felfedezi a szerelmet, így azt nagyobb életöröm és hangsúlyosabb erotika jellemzi. Shaw, *I.m.,* 262.

13. Shaw, *I.m.,* 261–262. Skármeta alapvető hozzáállásként definiálja a transzcendencia hiányát: „Szerintem a mi generációnkat […] a valósággal való teljes együttélés jellemzi; nem azért bontjuk részekre a valóságot, hogy aztán egy valóságfeletti [*suprareal*] jelentésben fogalmazzuk újra" (Skármeta, *I.m.,* 80., saját fordítás).

14. Ld. Scholz, *I.m.,* 261. Magyarul is született róla egy nagyszerű monográfia: Kulin Katalin, *Manuel Puig külön útja,* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995.

15. Manuel Puig, *Rita Hayworth árulása,* ford. Huszágh Nándor, Budapest, Európa, 1974.

16. Manuel Puig, *Rúzsos kis ajkak,* ford. Huszágh Nándor, Budapest, Európa, 1974.

17. Ld. Margo Glantz, *La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización? = Texto crítico,* 1976/5, 88–102.

18. Mivel a posztmodern a világirodalom jól ismert stílusirányzata, további ismertetőjegyeire itt nem térünk ki bővebben. A spanyol-amerikai posztmodernnel kapcsolatban vö. Shaw, *I.m.,* 326–375.

19. Az infrarealista csoport kiáltványa magyarul is olvasható az *Irodalmi Szemle* online felületén, Kertes Gábor fordításában: http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2013/2013-aprilis/1553-roberto-bolano-hagyjatok-ott-mindent-ujra. Az infrarealizmusról bővebben: Andrea Cobas Carral, *«Déjenlo todo nuevamente». Apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano* = Letras, http://www.letras.s5.com/rb051105.htm; Dömötör Andrea, *Realizmuson innen és túl* = Irodalmi Szemle Online, http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2013/2013-aprilis/1555-doemoetoer-andrea-realizmuson-innen-es-tul.

20. Ez a „nemzet költői", például az Octavio Paz elleni szabotázsokban is megmutatkozott: bekiabálással, részeg jelenetekkel próbálták megzavarni a híres mexikói költő felolvasóestjeit és könyvbemutatóit. A csoport másik emblematikus vezetője, a mexikói Mario Santiago Papasquiaro szó szerint vette az infrarealista kiáltvány azon pontját, miszerint a költészetet az utcán kell megélni – például előszeretettel kelt át az úton anélkül, hogy szétnézett volna; egyik balesete következtében lesántult, illetve halálát is ennek a „játéknak" köszönhette (Montserrat Madariaga, *Mario Santiago* = Uő., *Bolaño infra: 1975–1977. Los años que inspiraron* Los detectives salvajes, Santiago, RIL Editores, 2011, 115–124.).

21. Menczel Gabriella, *Új költészet, vad nyomozás, éjszakai csillagok Chilében* = *MŰÚT,* http://www.muut.hu/?p=5133.

22. Vö. Menczel, *Uo.*

23. Luz Mary Giraldo, *Más allá de Macondo. Tradición y rupturas literarias,* Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2006, 19.

24. Vö. Daniel Noemí, *Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy* = Jesús Montoya Juárez, Ángel Esteban (szerk.), *I.m.,* 83–98.

25. Santiago Roncagliolo, *Cocaína y terroristas: quince años de literatura peruana* = Jesús Montoya Juárez, Ángel Esteban (szerk.), *I.m.,* 77–81, 77.

26. Roncagliolo, *I.m.,* 79. A narko- és a piszkos realizmussal kapcsolatban nem árt felhívnunk a figyelmet arra, hogy talán itt a legkönnyebb a *light* irodalom „hibájába" esni.

27. Giraldo, *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon: 1975–1995,* Santa Fé de Bogotá, CEJA, 2000, 151–152.

28. Giraldo, *Narrativa colombiana,* 14., saját fordítás. Az idézetben Giraldo arra is rámutat, hogy már nem a kolumbiai vagy spanyol-amerikai identitást keresik a szerzők, hanem sokkal inkább az egyén helyzetét definiálják a világban.

29. Három regénye is olvasható magyarul: az 1998-as *Piszkos havannai trilógia* (ford. Hegyi Zsuzsanna, Budapest, Athenaeum, 2003), az 1999-es *Havanna királya* (ford. Mester Yvonne, Budapest, Magvető, 2008) és a 2000-es *Trópusi állat* (ford. Csuday Csaba, Budapest, Athenaeum, 2005).

30. Vergara Trujillo 2002-ben publikálta első – és utolsó? – művét (*Freak y otros tormentos* [Freak és egyéb gyötrelmek]), mely kultuszkötetté vált az észak-amerikai mintára építkező piszkos realizmus rajongói között.

31. Alberto Fuguet, Sergio Gómez: *Presentación del país McOndo* = Uők., *McOndo,* Barcelona, Gijalbo-Mondadori, 1996, 11–20. Az előszóban az ország mellett a Marshall McLuhan által bevezetett „globális falu" kifejezést is használják a *McOndo* jellemzésére; a terminus tömegkommunikációs eszközök és technológiák által összekötött világ globalizálódását hivatott szemléltetni. Érdekes, hogy egy hatvanas évekbeli kifejezés használatával lázadnak a szintén hatvanas évekbeli újpróza 1996-ban – és ma is – érezhető hatása ellen.

32. Vö. Diana Palaverisch, *De* McOndo *y otros mitos: realismo virtual vs. realismo mágico* = Uő., *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana,* Mexikóváros, Plaza y Valdés, 2005, 33–48.

33. Palaverisch, *Uo.*

34. Ld. Ignacio Padilla, *El* Crack *a través del espejo* = Ricardo Chávez Castañeda [et al.], *Crack, instrucciones de uso,* Barcelona, Mondadori, 2005, 163–174, 173.

35. Ld. Ricardo Chávez Castañeda [et al.], *Manifiesto del* Crack = Uők., *I.m.,* 207–224.

36. Italo Calvino, *Amerikai előadások. Hat feljegyzés az elkövetkező évezred számára,* ford. Szénási Ferenc, Budapest, Európa, 1998.

37. Jorge Volpi, *Klingsor nyomában,* ford. Kertész Lóránt, Budapest, Európa, 2001.

38. Ld. José Luis de la Fuente, *La narrativa del «post» en Hispanoamérica: una cuestión de límites* = *Anales de Literatura Hispanoamericana,* 1999/28, 239–266.

39. Maga Volpi is felhívja a figyelmet arra, hogy nem minden elbeszélő irodalom tartozik a mágikus realizmus márkaneve alá, hiszen nem minden Latin-Amerikában írt vagy arról szóló szerzemény rendelkezik az egzotikum, a barokk túlburjánzás és a kosztumbrizmus kliséivel (Jorge Volpi, *Narrativa Hispanoamericana, Inc*. = Jesús Montoya Juárez, Ángel Esteban [szerk.], *I.m.,* 99–112, 104).

40. Ld. Daniel Noemí, *I.m.;* Jorge Volpi, *I.m.;* Alberto Fuguet, Sergio Gómez, *I.m.*

41. Vö. Rogelio Rodríguez Coronel, *Avatares de la narrativa cubana más reciente* = Jesús Montoya Juárez, Ángel Esteban (szerk.), *Miradas oblicuas en a narrativa latinoamericana contemporánea. Límites de lo real, fronteras de lo fantástico,* Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009, 221–235. Rodríguez Coronel a kortárs kolumbiai irodalom négy megtestesülését sorolja fel: 1) az új irodalom a tabuk tárgyalása mellett a nyelvvel való és a narratív kísérletezést részesíti előnyben; 2) a nézőpontok relativizációja (a frusztrációk, kérdések és kétségek a múlttal és a jelennel kapcsolatban is felvetődnek, ennek egyik közege a piszkos realizmus lesz); 3) a kiadói világ és a díjak rekuperációja a cél; 4) a kubai irodalom két ágra szakadt (a forradalom mellett elkötelezett és az azt kritizáló művekre). Összegzésképpen megállapítja a mai kubai irodalom legnagyobb problémáját: Kubában még mindig nem lehet az országot és a rendszert kritizáló műveket kiadni és olvasni.

GORETITY JÓZSEF

Kortárs orosz irodalom

POSZTMODERN VAGY „ÚJ REALIZMUS”?

Mára már kétségtelen irodalomtörténeti ténynek számít, hogy az orosz irodalomban az 1970-es évek végétől jelentős paradigmaváltás zajlott le, és ha a kortárs orosz irodalom kezdetét kívánjuk meghatározni, mindenképpen erre az időszakra kell visszautalnunk. Maga a paradigmaváltás konkrét eseményhez, egy szamizdatos kiadványnak, a *Metropol* almanachnak az 1979-es megjelenéséhez köthető: három akkoriban fiatal, az írói pályája elején járó irodalmár, Vaszilij Akszjonov, Viktor Jerofejev és Jevgenyij Popov elhatározta, hogy olyan szépirodalmi gyűjteményt hoz létre, amelyben cenzúrázatlan műveket tesznek közzé, azzal a céllal, hogy alternatívát nyújtsanak a sematikus, unalmas, a „nagy szovjet irodalom” kánonjába tartozó szocreál irodalommal szemben. Elgondolásuk szerint nem valamely politikai másként gondolkodás mentén és nem is valamely konkrét irodalmi irányzat manifesztumaként kívánták összeállítani az almanachot, hiszen helyet kínáltak benne a legkülönfélébb világnézetű és alkotói módszerű szerzők számára, vagyis alapelvként deklarálták az ideológiai és esztétikai pluralizmust. Lázadásuk tehát nem politikai, sokkal inkább esztétikai természetűnek mondható. A korabeli hatalom azonban a vártnál is keményebben reagált a kezdeményezésre, a *Metropol* megjelenése irodalmi és politikai botrányba torkollott, az ötletgazdákra mint „főkolomposokra” büntetés várt: kizárták őket az írószövetségből, Akszjonov amerikai emigrációba kényszerült, Jerofejevet és Popovot eltiltották a publikálás lehetőségétől.[1]

Bármennyire is sikertelennek látszott a *Metropol* kísérlete, az esemény mindenképpen „felpuhította" a szocreál talaját. Jerofejev és Popov az íróasztalfióknak írt ugyan, de néhány év elteltével, a Gorbacsov-féle peresztrojka és glasznoszty idején újra publikálhatott, és olyan mérföldkőnek számító művekkel jelentkezhetett, mint *Az orosz széplány* és a *Prekrasznoszty zsiznyi* (Az élet gyönyörűsége). A Gorbacsov-érában, túl azon, hogy hírt adtak magukról a szocreál kánonon kívül eső szerzők (a már említetteken kívül olyanok, mint Fazil Iszkander, Dmitrij Prigov, Szergej Kalegyin, Vlagyimir Szorokin, Viktor Pelevin és mások), a legnagyobb újdonságot azoknak az irodalmi műveknek a publikálása jelentette, amelyeket vagy hosszú évtizedekkel előbb, vagy a közelmúltban betiltottak. Az előbbiek közül elsősorban a XIX–XX. század fordulójának szimbolista irodalmát és az 1920-as évek avantgárd irodalmát, mindenekelőtt a világirodalomban is unikálisnak számító szimbolista regényt (Fjodor Szologub, Valerij Brjuszov, Andrej Belij, Alekszej Remizov, Leonyid Andrejev műveit) és az avantgárd prózát (Borisz Pilnyak, Jevgenyij Zamjatyin, Andrej Platonov, Mihail Bulgakov, Konsztantyin Vaginov írásait) érdemes említeni. A szimbolista és avantgárd próza kiadása az 1980-as évek második felében amiatt is különleges irodalomtörténeti tény, hogy az olvasóközönség (de akár még az írók jelentős része is) ekkor szembesülhetett olyan (próza)poétikai eljárásokkal, amelyek az orosz irodalomban 70-80 éve léteztek, a maguk idejében akár meg is előztek bizonyos nyugat-európai poétikai eljárásokat, ám az 1917 utáni betiltásuk következményeként mégsem voltak jelen az irodalmi folyamatokban, vagyis a peresztrojka korában új, ha úgy tetszik, kortárs irodalomként hatottak. Mind irodalomtörténeti, mind irodalomelméleti szempontból nyitott kérdés azonban, mennyire olvasható „kortárs" irodalomként a XX. század végén a századelőn keletkezett mű, hiszen bármennyire újdonságnak számított is egy-egy szimbolista vagy avantgárd regény például a narrációs technikáját illetően, mégiscsak egy letűnt kor társadalmi-történelmi és ideológiai lenyomatát viselte magán.[2]

Ugyancsak újdonságnak számított az 1980-as évek második felében a közelmúltban betiltott művek publikálása. E kategóriába leginkább a politikai szempontból veszélyesnek ítélt művek tartoztak. Olyan szerzők kiadásáról beszélhetünk, mint Borisz Paszternak (*Doktor Zsivago*), vagy a sztálinizmus bűneit leleplező írók, Alekszandr Szolzsenyicin, Varlam Salamov vagy Anatolij Ribakov, akinek *Az Arbat gyermekei* című regénye a korszak alighanem legolvasottabb könyvévé vált. (A népszerűsége mára igencsak megcsappant.)

Mindezen folyamatoknak eredményeképpen az 1990-es évek elejére az orosz irodalomban befejeződött a paradigmaváltás, amelynek legnagyobb „vesztesei" mindenképpen a hivatalos szovjet irodalom képviselői lettek. Nemcsak az átideologizált, sematikus irodalomról van szó, hanem a mind a Szovjetunióban, mind külföldön – elsősorban persze a szocialista blokkban – nagy népszerűségnek örvendett ún. „hatvanasok" nemzedékének (Jurij Trifonovnak, Bulat Okudzsavának, Csingiz Ajtmatovnak, I. Grekovának, Jevgenyij Jevtusenkónak) és az ún. „falusi íróknak" (Fjodor Abramovnak, Valentyin Raszputyinnak, Vaszilij Belovnak, Borisz Vasziljevnek, Vaszilij Suksinnak, Viktor Asztafjevnek) írásairól is. Az új, vadkapitalista környezetben élő orosz ember számára érdektelenné váltak annak az országnak, jelesül a Szovjetuniónak a problémái, amelyben született, de amely a '90-

es évekre már nem létezett. Kevés érdeklődés mutatkozott ebben az időszakban a szovjet hazafiság és hősiesség kérdéseit boncolgató háborús irodalom iránt is, bármilyen népszerűségre is tettek szert a korábbi évtizedekben és váltak kultikussá olyan művek, mint Konsztantyin Szimonov *Élők és holtak*ja, Borisz Vasziljev *A hajnalok itt csendesek*je, Valentyin Raszputyin *Élj és emlékezz*e, vagy Vaszil Bikov *Szotnyikov*ja. Ha a Brezsnyev-korszak elfogadott irodalmából az 1990-es évekre megmaradt valami igazán népszerűnek, az nem volt más, mint a Sztrugackij testvéreknek a hivatalosan egyébként alacsonyrendű műfajba sorolt tudományos-fantasztikus irodalma.

A paradigmaváltás „nyerteseivé" egyértelműen az a viszonylag fiatal nemzedék vált, amelyik a '70-es évek legvégén a maga esztétikai lázadásával a paradigmaváltást elindította. A – nagy fenntartásokkal – posztmoderneknek nevezett szerzők a '90-es évek folyamán friss, újszerű irodalmat műveltek, kimozdították az orosz irodalmat a sematizmusból és a belterjességből, és mind a hazai könyvpiac meghódítása, mind a külföldi fordítások révén újra világirodalmi rangra emelték. (Furcsa módon a magyarországi folyóiratok és könyvkiadók – kevés kivétellel – éppen ebben az irodalmi szempontból valóban izgalmas időszakban fordultak el az orosz szerzők közlésétől.)

Nagy szolgálatot tett először is ez a nemzedék az orosz irodalomnak azzal, hogy felfedezett és népszerűsített egy sor olyan, az orosz irodalomtörténetből kitörölt szerzőt, akiket a „posztmodernek" mintegy az előfutáraiknak tekintettek. Nemcsak szépírói gyakorlatukban (prózapoétikájukban) követték e szerzőket, hanem irodalomkritikai munkáikban is és elméleti szinten is megfogalmazták elődeik esztétikájának számukra legfontosabb tételeit. Feltétlenül irodalomtörténeti jelentőségű tett volt részükről, hogy népszerűsítették többek között Vladimir Nabokov, Venyegyikt Jerofejev és Szergej Dovlatov műveit: Viktor Jerofejev nagyszerű esszét írt a *Lolitá*ról, Jevgenyij Popov Venyegyikt Jerofejevről, Alekszandr Genisz pedig dicshimnuszokat zengett Szergej Dovlatov művészetéről.[3]

A '90-es évek orosz „posztmodernjei" irodalmi nézeteikben és művészeti gyakorlatukban radikálisaknak és provokatívaknak bizonyultak. Az egyik legnagyobb port kavart elméleti írásában Viktor Jerofejev halotti beszédet mondott a szovjet irodalom felett,[4] és miközben pontosan feltérképezte különféle irányait és képviselőit, bemutatta, mitől NEM tartja irodalomnak az írásaikat. Mindeközben több vádat nemcsak a szovjet, hanem a klasszikus orosz irodalomra is vonatkoztatott. Jerofejev nyomán azóta az orosz posztmodern irodalomról szóló irodalomtudományi írások is megfogalmazzák e vádakat mint a posztmodern kiindulópontját.[5]

Eszerint az orosz és a szovjet irodalom szupermoralista jellegű volt, magára vállalt olyan morális, társadalmi és prófetikus feladatokat, amelyek kívül esnek az irodalom körén. Nabokov nyomán megfogalmazzák, hogy az irodalomnak kizárólag irodalomnak kell lennie, vagyis tisztán esztétikai értékeket kell képviselnie. Az irodalom nem más, mint papír és festék, nem morális vagy nem-morális, hanem alapvetően játék, főként a nyelvvel folytatott játék. Az irodalomnak nem kell törekednie valóságreferencialitásra, sokkal inkább a megelőző irodalmak újraértelmezésének tekintendő, és mint ilyen, intertextuális jellegű. Az átértelmezés törvényszerűen ironikus vagy parodisztikus, a megidézett művek fragmentumai váratlan, groteszk módon kapcsolódnak össze, és hoznak létre új szöveget. A posztmodernek

törekszenek a meghökkentésre, a sokkolásra, nem riadnak vissza az esztétikai botránykeltéstől, ennek érdekében alkalmazzák a fiziológiai folyamatok extrém megjelenítését, a perverzitás leírását, használnak a normatív szókincstől eltérő szókészletet. Az ironikus és parodisztikus utalások azt a célt szolgálják, hogy felhívják a figyelmet a műveltségelemek vagy a klasszikus irodalmi művekben fellelhető eszmék klisévé válására és – ennek következményeként – kiüresedésére. Pjotr Vajl és Alekszandr Genisz az *Édes anyanyelv*[6] című, a klasszikus orosz irodalom kötelező olvasmányait számba vevő könyvükben mintegy arra szólítják fel az olvasót, hogy az unalomig ismert (vagy ismertnek vélt) olvasmányokról hántsa le a rájuk rakódott ideológiai rétegeket és kliséket, és olvassa újra őket „előítéletek nélkül". Viktor Jerofejev *Az orosz széplány* című regényének cselekményét arra építi, hogy a *Bűn és bűnhődés* „szent prostituáltjának", Szonya Marmeladovának a XX. századi nővérét „munka közben" mutassa be. Jevgenyij Popov a *Nakanunye nakanunye* című regényében az ismert Turgenyev-mű (*Nakanunye – A küszöbön*) romantikus forradalmár alakjának szovjet „kifordításával" a XIX. századi forradalmi demokrata koncepció groteszk verzióját adja. Dmitrij Galkovszkij a *Végtelen zsákutca* című esszéregényében a hangsúlyozottan fragmentáris szerkezetben a Szolovjov-féle egyetemesség elvének tarthatatlanságát mutatja be ironikus felhangokkal.

Az orosz posztmodernt ugyanakkor nehéz minden fenntartás nélkül a nyugati értelemben vett posztmodernként kezelni. Mihail Epstejn, az orosz posztmodern egyik legismertebb teoretikusa azt állítja,[7] hogy az orosz posztmodern a legrégebbi a világon, tekintve, hogy története felöleli az egész sztálini kort is. Baudrillard szimulákrum elméletére hivatkozva azt bizonygatja ugyanis, hogy a kommunizmus építése a tervgazdasággal, a meghamisított termelési eredményekkel, sztahanovista mozgalmakkal együtt maga volt a szimulákrum, amelyről műalkotások (pl. termelési regények) születtek, amelyek így a szimulákrum szimulákrumainak tekinthetők, ugyanakkor maguk is részt vettek a látszatvilág alakításában. Az orosz posztmodern kezdete tehát nem a XX. század közepéig, hanem az 1920-as évek végéig nyúlik vissza, és nem a fogyasztói társadalom, hanem a kommunizmus építésének keretei közt jött létre. Akár elfogadjuk Epstejn koncepcióját, akár nem, arra mindenesetre felhívja a figyelmet, hogy az orosz és a nyugati posztmodern közé semmiképpen sem tehetünk egyenlőségjelet.

Az orosz irodalmi posztmodern alighanem az ezredfordulón érte el a csúcsteljesítményét, amit olyan, kultikussá vált művek fémjeleznek, mint Viktor Pelevin *Generation P* című nemzedékregénye (1999), Tatyjana Tolsztaja *Kssz!* című antiutópiája (2001) és Vlagyimir Szorokin *Jég*-trilógiája (2002, 2004, 2005).

Ugyanakkor éppen az ezredforduló idejére különös, a posztmodern ellenében ható irodalmi folyamatok alakultak ki (és itt most nem az afféle, inkább a társadalmi-ideológiai problémakörbe tartozó őrültségekre gondolok, mint például hogy Moszkvában olyan „könyvesboltot" nyitottak, ahová le lehetett adni Jerofejev, Szorokin és Pelevin könyveit, és cserébe hazafias irodalmat lehetett kapni, vagy hogy Szorokin könyveit tiltakozók egy csoportja nyilvánosan elégette).[8] A '90-es évek végétől egyre inkább érzékelhetővé vált mind az irodalmi folyamatokban, mind az irodalomkritikában, mind az olvasói igényekben, hogy a posztmodern szövegkonstrukciók helyett a hagyományos elbeszélőformák kerülnek előtérbe.

A *Novij Mir* 2001/12-es számában egy akkor 31 éves író és kritikus, Szergej Sargunov közzétett egy beszédes című cikket (*A gyász tagadása*), amelyben nyilvánvalóan visszautalva Viktor Jerofejev elhíresült írására, a '90-es évek irodalmát egyértelmű sikertelenségnek, a posztmodernt zsákutcának ítélte, és az irodalom jövőjét a realizmusban jelölte ki. Ezzel az írással vette kezdetét egy gyakorlatilag máig tartó polémia a posztmodernről és az „új realizmusról". A polémia kezdeményezői elsősorban kritikusok voltak, de fellépésük egybeesett több, a posztmoderneknél fiatalabb nemzedékhez tartozó szerző véleményével is. A magukat „új realistáknak" deklaráló kritikusok és írók az irodalmi hagyomány ápolásán túl az irodalommal szemben olyasféle követelményeket fogalmaztak meg, mint a történetmondás becsületének helyreállítása, a valós társadalmi problémákkal való foglalkozás, a világos kifejezésmód, a hitelesség. Ennek megfelelően előtérbe került a dokumentarizmus, az önéletrajzi jelleg, a családtörténet, a (főként XX. századi) történelmi téma, a lineáris elbeszélésmód, a morális kérdések tárgyalása. Jellemző például, hogy a 2000-es évtized Orosz Booker-díjára kiírt pályázaton Alekszandr Csudakov önéletrajzi jellegű, dokumentarista családregénye nyerte el a fődíjat.

A 2001-es polémia egy évtized múltán, 2010-ben a *Lityeraturnaja Gazeta* lapjain újra fellángolt, és jellemző módon ekkor sem annyira a szépírók, mint inkább az irodalomkritikusok kezdeményezésére és részvételével. A 2000-es években az „új realizmusról" mint irodalmi irányzatról az derült ki, hogy korántsem egységes áramlatról vagy csoportosulásról van szó (még akkor sem, ha egy – másod- vagy akár harmadvonalhoz tartozó csoport, a *Gruppa-17* 2006-ban közös manifesztumot adott ki az „új realizmusról", vagy hogy három, magát „új realistának" tartó fiatal kritikusnő megalapította a *PoPuGan* csoportot, amelynek legfontosabb célkitűzése, hogy újszerűen, érthetően és érdekesen közvetítse az irodalmat), az új irányzathoz különféle alkotói módszerrel rendelkező, habitusú, világnézetű szerzők tartoznak, vagy egyszerűen csak ehhez az irányzathoz sorolják őket. Bármennyire amorf irányzatról is van szó, annyi kétségtelennek mutatkozik, hogy az orosz irodalom utóbbi másfél évtizedében felerősödtek a realista folyamatok.

Egyáltalán nem véletlen, hogy a '90-es évek végétől kezdődően óriási népszerűségre tettek szert Ljudmila Ulickaja regényei. Ulickaja sem nemzedéki hovatartozását, sem világszemléletét tekintve nyilvánvalóan nem tartozik az „új realisták" közé, műveinek jegyei azonban sok hasonlóságot mutatnak a hagyományos irodaloméval. Regénypoétikájának alapvető sajátossága a történetmesélés, a történelmi háttéren zajló családhistória, a plasztikus hősteremtés, a hősökkel szembeni együttérzés, amelynek alapján írásait – különösen az *Odaadó hívetek, Surik* című regénye (2003) előtt születetteket – előszeretettel nevezték „új szentimentalistának", és ezt a címkét gyakran ragasztják az „új realista" művekre is.

Szintén nem tartozik szorosan az „új realisták" közé, de mindenképpen a realista írásmód elkötelezettjének tekinthető a szatirikus hagyományok mentén alkotó Jurij Poljakov, aki a *Lityeraturnaja Gazeta* tekintélyes főszerkesztőjeként komoly ízlésformáló erővel is rendelkezik. Poljakov mind regényeiben, mind keserű komédiáiban érzékenyen reagál a mai orosz társadalmi élet jelenségeire, morális problémáira, esztétikai értékeire (vagy inkább értéktelenségeire). Magyarul is olvasható *Szökni szeretnék* című regénye (1999) olyan valóságreferencialitással ren-

delkezik, amelyből a rendszerváltás körüli orosz élet alaposabban megismerhető, mint bármely szociológiai, politológiai vagy történelmi szakmunkából. (A fáma szerint a kínai külügyminisztérium megvásárolta a könyvet minden Oroszországgal foglalkozó diplomatája számára.)

Mind a realista iránnyal, mind az „új realizmussal" kapcsolatban komoly kritikákat fogalmaztak meg az orosz kritikusok. A legfőbb vádakat talán Natalja Ivanova, az irodalmi paradigmaváltás idején tekintélyessé vált irodalomtörténész hangoztatta. Kritikájában[9] abból indul ki, hogy az irányzatnak már maga a megnevezése is elhibázott: leginkább „reális irodalomnak" vagy „új szociális irodalomnak" kellene nevezni, mert a képviselői nem annyira szépirodalmat, mint inkább a szerzők által megélt helyzetek alig fikcionált tényirodalmát művelik. Mindemellett szóvá teszi az írói fantázia hiányát, a redukált, szegényes nyelvet, a publicisztikai jelleget is.

Natalja Ivanova elmarasztalásában kétségkívül sok igazság van, főként ha az „új realisták" másodvonalát vesszük figyelembe. Ugyanakkor az „új realizmus" legtehetségesebb képviselői a 2000-es években jelentős irodalmi és közönségsikereket értek el – láthatóan mind a szűk szakmai közegben, mind az olvasóközönség körében nagy igény mutatkozik a műveikre. Ha elméleti szempontból vizsgáljuk a jelenséget, az „új realizmus" mibenlétének talán legmélyebb megfogalmazását az az Oleg Pavlov adta, aki saját szépírói gyakorlatában a XX. századi orosz irodalom sokak által legjelentősebb alkotójának tekintett Andrej Platonovot tartja irodalmi elődjének. Pavlov a realizmusértelmezésben visszatér a Dosztojevszkij-féle „metafizikai realizmushoz". A *Mi a realizmus?*[10] című írásában szembeállítja a realitást és a valóságot, ez utóbbi alatt a realitás és a szellemiség együttesét értve. Véleménye szerint az időleges az eseményben tárulkozik fel, míg az örök *egy* bizonyos eseményben, amely szimbólummá válik. Így született meg az igazi orosz próza. Ennek a gondolatnak mintegy alapozásaként *A realista szellemiségről*[11] című esszéjében kijelenti: „Az élet- és szellemi energiák művészi formában való megtestesülése hozza létre az orosz próza metafizikáját." Szépírói munkásságában Oleg Pavlov mindezt úgy valósítja meg, hogy a minden díszítettségtől megfosztott, minimalistára csupaszított szöveget legfőképpen az élő-élettelen grammatikai kategóriáinak összekeverésével, illetve egymásra vonatkoztatásával groteszk módon „elemeli" az egyébként pontosan megjelenített reáliák szintjéről, és ezáltal sejtelmes, mind a transzcendencia, mind a démoni irányában nyitott prózát hoz létre, miközben a klasszikus orosz irodalomból ismert „átkozott" kérdéseket tárgyalja. Így van ez a magyarul *Orosz trilógia* címmel olvasható, a későszovjet katonai világot ábrázoló kisregényeiben is, vagy az utolsó, nagy port kavart regényében, az *Aszisztólia*ban, amely egy zárt kórházi világot jelenít meg.

Jelentős sikereket ért el mind hazai, mind nemzetközi téren az „új realizmus" másik tehetséges képviselője, Roman Szencsin is. Szencsin a *Joltisevék* című regényével (2009) robbant be az orosz irodalmi köztudatba, legfőként azzal, hogy nagyon letisztult nyelven kegyetlen képet rajzolt az orosz vidéki életről. Mivel korábbi írásai (pl. a *Mínusz* című kisregénye) is a provinciális kisvárosban vergődő, kétes egzisztenciájú kisemberek világát jelenítették meg, Szencsint a kritika elkönyvelte „vidéki" írónak. 2011-ben kiadott *Információ* című regénye azonban a

modern nagyvárosi menedzservilág kiüresedett életét állítja a cselekmény középpontjába, bizonyítva, hogy a szerző mai orosz valóságismeretei sokkal szélesebb körűek, semmint hogy egyféle téma megjelenítőjeként lehetne beskatulyázni.

Az „új realisták" közül a leglátványosabb sikertörténetet kétségtelenül Zahar Prilepin mondhatja magáénak. A Nyizsnij Novgorodból származó, meglehetősen szélsőséges politikai nézeteket valló szerző (a Nacional-bolsevik Párt tagja) első jelentős sikerét a *Patológiák* (2004) című regényével érte el. A könyv több oknál fogva is figyelmet érdemel. Egyfelől tematikailag egyértelműen betagozódik az új háborús prózába, amely a csecsen háborúk óta új lendületet kapott. Mindenképpen dokumentarista jellegű és önéletrajzi ihletettségű, tekintettel arra, hogy a szerző haditudósítóként maga is részt vett a csecsen háborúkban. Ugyanakkor – az „új realistákkal" szemben megfogalmazott vádakkal ellentétben – Prilepin könyvében nagyfokú szerkesztettséget, irodalmiságot, fikcionáltságot érhetünk tetten, úgyhogy a mű elemi erővel fogalmazza meg nemcsak a háború borzalmait, hanem a háborúban résztvevő, kallódó generációhoz tartozó fiatalember lelki-szellemi-fizikai létére tett hatásait is. Következő, a magyarul *Mert mi jobbak vagyunk* címmel olvasható regényében (2006) a mai orosz szociális feszültségeket állítja középpontba egy olyan látomásos társadalmi robbanás keretében, amely sokak szerint előbb-utóbb elkerülhetetlen lesz Oroszországban. A kisemmizett kisember radikalizálódásának, társadalmi dühének elementáris erejű megjelenítése ez a könyv, amely nemcsak a szerző valóságismeretét, hanem kiváló stilisztikai érzékét is bizonyítja. Sikereit követően sokan féltették Prilepint, hogy íróból hamarosan médiasztárrá válik. És bár valóban újra és újra felbukkan az orosz tévécsatornákon, az idén újabb nagyregénnyel, *A kolostor* cíművel jelentkezett. Az orosz kritika a művet – a Gulag-téma okán – egyfajta Szolzsenyicin-polémiának értékelte, ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy Prilepint a könyv megírásakor a történelmi múlt feldolgozásának igénye vezette. Hogy milyen művészi erővel volt képes ezt megtenni, bizonyítja, hogy *A kolostor* elnyerte az idei Nagy Könyv Díjat.

Ha már az idei Nagy Könyv Díjnál tartunk: a második díjat a posztmodern Vlagyimir Szorokin *Tellúria* című regénye kapta, amely – Prilepin *Mert mi jobbak vagyunk*jához hasonlóan – a mai orosz társadalmi-politikai valóságon alapuló groteszk látomás, és amelyről Natalja Ivanova egy beszélgetés során úgy nyilatkozott, hogy aligha képzelhető el ennél realistább szépirodalmi mű. Mindez talán azt bizonyítja, hogy egyfelől az orosz irodalmi életben kísérlet történik a posztmodern és az „új realizmus" képviselőinek valamely egyensúlyba hozására. Másfelől valószínűleg azt is példázza, hogy a kortárs orosz irodalom legjelesebb képviselői pontosan tudják: a posztmodern filozófia és poétika eredményeinek figyelembe vétele nélkül nem képzelhető el a klasszikus realizmus megújítása és mai képviselete, illetve hogy a posztmodern irodalom nem vonulhat el az öncélú nyelvi játékok és szövegkonstrukciók világába, hanem vissza kell csatolnia a mélyen megélt valósághoz. Egyáltalán nem véletlen, hogy egyre többször találkozni az orosz irodalmi kritikában a realizmus és a posztmodern meghaladásának, pontosabban a két irány szerves összekapcsolásának igényével.

A kortárs orosz irodalom magyarországi kiadása meglehetősen jól követi az oroszországi irodalmi élet folyamatait. Az 1990-es évtizedtől eltekintve, amikor a

hazai közvélemény és ennek nyomán a könyvkiadás finoman szólva sem mutatkozott nyitottnak a kortárs orosz irodalomra, az utóbbi másfél évtizedben szinte minden fontos orosz szépprózai mű elérhetővé válik magyarul is. (A dráma és különösen a líra továbbra is „vakfolt" maradt.) Hiányosságok természetesen akadnak – nem értem például, hogy a mai orosz irodalom nagy, bölcs öregjének, Vlagyimir Makanyinnak mind a „vájt fülű" profi olvasó, mind az egyszerűen csak olvasni szerető nagyközönség számára rendkívül érdekes regényeire miért nincs fogadókészség a magyar könyvkiadóknál. Tapasztalható bizonyos egyoldalúság is az orosz irodalom hazai megjelenítésében: annak ellenére, hogy az utóbbi időben egyre több „realista" szerző (Poljakov, Pavlov, Prilepin, hamarosan talán Szencsin is) könyve jelenik meg magyar fordításban, még mindig jelentős túlsúlyban vannak a „posztmodernek". Ha azonban végignézünk a hazai palettán, orosz irodalomból színes kínálatra lelünk. Szinte teljes életműsorozat Nabokovtól, Dovlatovtól, Jerofejevtől, Pelevintől, Szorokintól, Ulickajától, Akszjonovtól, Akunyintól, Gluhovszkijtól, egy-két jelentős mű Popovtól, Poljakovtól, Gertől, Rjazsszkijtól, Kuznyecovtól, Bujdától, Szokolovtól, Tolsztajától, Limonovtól, Zalotuhától, Pavlovtól, Sztyepnovától – felsorolni is lehetetlen. Mint az orosz irodalom (egyik) mai fordítója, nem kis büszkeséggel állíthatom: a kortárs orosz irodalom alighanem a legjobban reprezentált európai irodalom ma Magyarországon.

JEGYZETEK

1. A *Metropol*-botrány körülményeiről két résztvevő is hitelesnek tetszően beszámol, még akkor is, ha az idő távlatából bizonyos részletekre másként emlékeznek. (Vö.: Viktor Jerofejev: *A jó Sztálin*. Budapest, Európa Kiadó, 2005.; Jevgenyij Popov – Alekszandr Kabakov: *Akszjonov*. Moszkva, ASZT, 2011.)

2. E problémakörrel kapcsolatban lásd a *Helikon* folyóirat *Elsikkasztott orosz irodalom* című tematikus számát (1993/2-3).

3. Lásd pl.: Viktor Jerofejev: *Lolita, ili Zapovednij oazisz ljubvi*. In: Vladimir Nabokov: *Lolita*. Moszkva, Izvesztyija, 1989; Jevgenyij Popov: *Szlucsaj sz Venyegyiktom*. In: Venyegyikt Jerofejev: *Moszkva – Petuski*. Moszkva, Vagriusz, 2000; Alekszandr Genisz: *Szad kamnyej*. In: Uő: *Ivan Petrovics umer*. Moszkva, NLO, 1999.

4. Viktor Jerofejev: *Halotti beszéd a szovjet irodalom felett*. Fordította Gereben Ágnes. Nagyvilág, 1990/1.

5. Lásd pl.: N. N. Kjaksto: *Poetyika russzkovo lityeraturnovo posztmodernyizma*. In: Sz. I. Tyimina (szerk.): *Szovremennaja russzkaja lityeratura (1990-e gg. – nacsalo XXI v.)*. Moszkva-Szpb, Academia, 2010.

N. L. Lejderman – M. N. Lipoveckij: *Posztmodernyizm v 1980 – 1990-e godi*. In: U.ő.: *Russzkaja lityeratura XX veka*. Tom 2. Moszkva, Academia, 2013.

G. L. Nyefagina: *Russzkaja proza vtoroj polovini 80-ih – nacsala 90-ih gg. XX veka*. Minszk, Ekonompressz, 1998.

6. Pjotr Vajl – Alekszandr Genisz: *Édes anyanyelv. Az orosz irodalom aranykoráról*. Fordította Goretity József. Budapest, Európa Kiadó, 1998.

7. Mihail Epstejn: *Az orosz posztmodern értelme és eredete*. Fordította M. Nagy Miklós. In: Uő: *A posztmodern és Oroszország*. Budapest, Európa Kiadó, 2001.

8. Lásd erről a *Kommerszant* című lap 2004. március 3-i beszámolóját (http://www.kommersant.ru/doc/461891).

9. Natalja Ivanova: *Trudno pervije gyeszjaty let*. In: Uő: *Russzkij kreszt*. Moszkva, Vremja, 2011.

10. Oleg Pavlov az *Oktyabr* 1998/1 számában kezdett el egy esszésorozatot *Metafizika russzkoj lityeraturi* címmel. A *Mi a realizmus?* című írása e sorozat 2001-ben írott munkája (www.pavlov.nm.ru).

11. Oleg Pavlov: *O realisztyicseszkom dube*. In: Uő: *Metafizika russzkoj lityeraturi*. Oktyabr, 1998/1.

SZKÁROSI ENDRE

Itáliai és magyar horizont

AZ ÚJABB OLASZ IRODALOM FOGADTATÁSÁNAK KÉRDÉSEI

A világirodalom fogalmának és kérdésének újbóli felvetése, vagyis az egyes irodalmak, esetünkben a magyar irodalom nemzetközi összefüggésrendszerének vizsgálati tárgysorozatba vétele ismét érzékelhető igény a kritikai közbeszédben. E folyamat jeleiként szakmai viták, kinyíló és tágabbra tekintő lapszerkesztői gyakorlatok, sőt új irodalmi fórumok megjelenése ötlik szemünk elé – mindez arra utal, hogy az utóbbi időkben a nemzetközi irodalmi folyamatokat illetően takaréklángra csökkent érdeklődést felváltja a szélesebb körű, lehetőleg állandó tájékozódási igény, ami persze nem pusztán igény, hanem szükséglet is a magyar irodalomban. Ebből a szemszögből aligha meglepő, hogy egyéb összetevők mellett az ország szellemi horizontjának újabb, radikális beszűkülésétől való félelem is – tudva-tudatlanul – ösztönözheti a megújult orientációt.

De beszélhetünk-e világirodalomról (Weltliteratur) a szó eredeti értelmében – vagy igényünk inkább a külföldi irodalmak (foreign literatures) folyamatos megismerésére és tárgyalására irányul? A világirodalom eredeti, emelkedett felfogása mára fogalmilag kiüresedett: aligha alakítható ma ki olyan egységes szemléleti horizont, amelyen egy mégoly komplex szemléleti pontról és egy mégoly kidolgozott módszertannal az öt kontinensnek akár csak kiemelkedő irodalmi jelenségei beláthatóak, értelmezhetőek, leírhatóak lennének. Nyilvánvaló jele ennek az is, hogy a legendaérlelő messzeségbe tűntek az olyan heroikus vállalkozások, amelyek egyszemélyes világirodalom-történetet kívántak alkotni – de már a többszemélyesre sem sok példát látunk.

A kérdéskört valamely irányból érintő tudományágak ma már inkább az egyes nyelvi kultúrákhoz tartozó irodalmak ismeretére szakosodott modern filológiai kutatásokban bíznak, és a kutatói elkötelezettségen túl a rokonszenvre, az érdeklődésre, a véletlenre, illetve más szubjektív tényezőkre bízzák, hogy a kutató mely más összefüggésekben szerez jártasságot, megbízható ismereteket – elméletben, komparatisztikában, történeti vagy nyelvészeti stúdiumokban. Amennyiben nemzetközi irodalmi tájékozódásról esik szó, ma egyértelműen az angol nyelvű irodalmak, illetve az angol nyelven megjelenő más művek kerülnek leginkább a kíváncsi szem elé, természetesen a saját nyelven megjelent más eredetű művek szűkített horizontjával együtt.

Más volt a helyzet száz éve: a 20. század elején még két megfelelő világnyelv együttes birtoklásával nyílhatott illúzió arra, hogy a világban végbemenő fontos irodalmi folyamatoknak többé-kevésbé tanúi lehetünk: akkor ezt a lehetőséget a német és a francia nyelv együttes ismerete még biztosítani látszott, s ha netán ehhez már az angolé is társult, kiemelkedő műveltségről, egyben szellemi horizontról beszélhettek az emberek. A 18–19. században ennek az érzésnek a kialakulásához az angol nyelvismeretre még nem igazán volt szükség, nem véletlen, hogy az angol-amerikai irodalom iránti exkluzív érdeklődés a modern európai líra megszü-

letésének, a költészetfelfogás megrázó megújulásának egyik ihletője volt (Baudelaire Poe-élményére gondolok). De volt olyan, egyébként igen hosszú időszak is, például a 14–17. század, amikor az olasz és a francia nyelv együttes ismerete jelenthette a relatíve teljes körű tájékozódás reményét.

A legutóbbi század-, illetve ezredfordulón regisztrálható, világirodalom-hiányos szemléleti helyzet kialakulásához a tudományos diskurzus és a szépirodalmi gyakorlat egyre következetesebb szétválása is hozzájárult. Egyrészt a tudományos irodalomban a nemzetközi diskurzusba való bekerülés lehetőségét egyértelműen és dominánsan az angol nyelvű publikációk teszik nem reménytelenné, és a német, illetve francia nyelvű szakirodalom is kellő figyelemhez juthat az adott nyelvterületeken nagyszerűen kiépített egyetemi rendszereknek és kiadói hálózatoknak köszönhetően. Már az olyan – terjedelmükben vagy eddig teremtett kultúrájukban – nagy irodalmak is, mint az olasz, a spanyol vagy az orosz, csak „belföldi piacra termelnek", tudományos diskurzusukkal együtt. A helyzet ilyetén nehézségét csak fokozza, hogy a történetiség szempontjának háttérbe szorulásával, a sokszor doktriner módon felfogott szövegközpontúság, illetve az elméleti divatok ciklikus divatáramlatainak előtérbe kerülésével, egyúttal a tudományos jelenlét mindenütt akadémikus formalizáltsággal megjelenő, nyomós igényével az irodalomtudományos diskurzus oly mértékben vált autonómmá, hogy ez problematikussá tette az irodalomtudomány tényleges szépirodalmi tájékozottságát.

A mai olasz irodalom világirodalmi pozícionáltságát tekintve szem előtt kell tartanunk, hogy az itáliai irodalom – a franciával együtt – a 13. század utolsó évtizedeitől kezdve egészen a 17. század közepéig (nem kevés idő!) lényegében univerzális érvénnyel működő irodalmi kultúrát reprezentált, fejleményei ekkor nagyjából a világirodalom fejleményeinek tekinthetőek szinte automatikusan. Az olasz irodalom gazdag jelenség- és folyamaegyüttesében – elsősorban a költészetben – ez idő alatt uralkodó érvényre jutott egy olyan fejlődésvonal, amely a „tradizione del canto", a megformálás eredendő szépségének igényét nélkülözhetetlennek tekintette, nyelvi, képi, zenei értelemben egyaránt. A másik nagyszabású hagyományvonal (amelynek képviselete mindig csak alternatívának számított), a „poetica del difficile", a közvetlenül érzékelhető formai szépséget nem tekintette eszményének. Az előbbi gyakorlatnak Petrarca, az utóbbinak Dante az archetípusa. Utóbbi követői nem jártak túl jól: Michelangelo költészetét például lényegében elfelejtették. Nem járt jól Lucini sem, de a ma ismertebb példák közül ilyen Carlo Emilio Gadda prózája is. Az irodalomkritika világában alapszerzőnek számít, írók esküsznek rá – de az uralkodó belföldi hagyományon kívül esik, rendkívül nehéz fordíthatósága pedig szinte ellehetetleníti, hogy a hozzá hasonló világirodalmi nagyságok (Joyce, Borges stb.) sorába kerüljön. Pier Paolo Pasolini viszont gondoskodott róla, hogy jelen legyen. Egyrészt azzal, hogy a provinciálisnak érzékelt honi szellemi valóságból a filmmel ab ovo kilépett a nemzetközi porondra, másrészt életvitele, de legfőképpen hibátlan szellemi és erkölcsi élességű művei botrányosságával. Lényegében a „poetica del difficile" hagyományához csatlakozott, amikor 1968-as botrányversével, az *Il PCI ai giovani!!*-val (Az OKP-t a fiataloknak!!) kapcsolatban utólag papírra vetette: „volevo buttar giù dei brutti versi…" (…csúnya verseket akartam összedobni…).

Ezzel a vázlatosan említett hagyománykettősséggel nem esik persze egybe az a sajátos folyamat, amely a felvilágosodás óta a modernizációs kihívásokat jeleníti meg az olasz szellemi életben. (Ennek folyamata egyébként kísérteties párhuzamokat láttat az ezen a téren mutatkozó magyar fejleményekkel.) A felvilágosodás hatása rendkívül jelentős volt az elszigetelt, függetlenségét nélkülöző Itáliában, de az olasz felvilágosodás – Beccaria kivételével – nem járult hozzá jelentősen a világirodalom folyamataihoz. Lényegében ugyanez mondható el a klasszicizmus és a romantika időszakáról is, azzal a megszorítással persze, hogy a romantika épp mint a világirodalom felé fordulás modernizációs kihívása jelent meg Mme De Stäel híres levelében és az azt követő romantikavitában – a domináns irodalmi művek (pl. Manzoni) szemléletében azonban éppen az individuális lázadás esztétikai forradalma nem jelent meg kellő világossággal.

A dekadencia és a szimbolizmus már döntő hatással volt az új olasz irodalom igényrendszerére (ezt mutatja a Scapigliatura izgalmas irodalma), világirodalmi horizonton is érdemleges hozzájárulás azonban ekkor még nem tűnt fel Itáliában. Erre a verizmus irodalmáig, elsősorban Verga nagy műveiig kellett várni a 19. század 80-as éveiben. Nem sokkal ez után azonban, az ún. századfordulón az immár egységes Itália irodalma és kultúrája egy-két évtizedre visszakerült az univerzális horizontra. A radikális megújulás nagy jelenségei, előbb a crepuscolare költők, majd főként a futurizmusnak az egész világon irányt szabó új programesztétikája visszafordíthatatlanná tette az olasz irodalmi-művészeti modernizációt, egy sajátos, explozív, autochton hagyományát teremtve meg a radikális modernségnek. Ebben a vonzáskörben keletkezett Ungaretti zseniális fiatalkori költészete, Palazzeschi életművének legjava, de ebben az időszakban lett világirodalmi nagyság – a láthatóság szintjén elsősorban színpadi műveivel, legfőképpen is a *Sei personaggi in cerca d'autore*-val (*Hat szereplő szerzőt keres*) – Pirandello, illetve Joyce barátja, Italo Svevo is.

Az első világháború utáni újrarendezési hullám azonban mindennek véget vetett, a kiépülő totális diktatúra fasiszta rendszerével szembeni passzív szellemi ellenállás pedig az esztétikai konzervativizmus körében talált menedékre, részben az ermetismo poétikájában, illetve a „ritorno all'ordine" (visszatérés a rendhez) jelszavában. Érdekes módon viszont épp a szellemi ellenállás radikálisabb igénye talált otthonra a modernizációhoz kapcsolódó világirodalmi orientációban. Egyrészt az amerikai irodalom nagy, többnyire modern műveinek (a *Moby Dick,* az *Alice B. Toklas,* illetve Faulkner, Dos Passos stb.) fordításában jeleskedő Pavese, Vittorini és mások révén. Másrészt pedig ismét – mint az a verizmus esetében is történt – a regionális valósághoz való közvetlen odafordulás révén a neorealizmus irodalmában és születő filmművészetében.

A második világháború után így a társadalmié mellett újult erővel tört a felszínre a kulturális modernizáció radikalizmusa. Az irodalmi viták (a történelmi regényről, az irodalmi nyelvről és sok más témáról) mindennaposak lettek az új irodalmi fórumokon (*Officina, Quindici, Cervo volante, Il Verri* stb.), az ötvenes évek második felében pedig megjelentek azok a döntő hatású szerzők (köztük Sanguineti, Pagliarani, Balestrini, Malerba), akik visszafordíthatatlanná tették a radikális nyelvi modernizáció mint folyamatos szükséglet és lehetőség igényét. Ezt is képviselte a

legendás Gruppo 63, s az ő modernizáció-felfogásukról szakadtak le a „sperimentalismo" gyakorlati poétikáit képviselő további szerzők, csoportozatok (Gruppo 70, poesia visiva, Miccini, Pignotti, Spatola, Carrega, Lora-Totino stb.). Ez utóbbi, nem egységes mozgalom már szerves érintkezésben állt az euro-amerikai irodalmi-művészeti gyakorlattal (elsősorban is a Fluxussal, kisebb részben a posztbeattel). A Gruppo 63 világirodalmi jelentőségű alakzat, az ő nyelvi radikalizmusuk és az annak nyomán teremtett nyelvesztétika egyedülálló a kor irodalmában. Vannak természetesen hasonló alakzatok az euro-amerikai kultúrában is, de pont ilyen nincs. A később feloszlott csoport számos szerzőjének munkássága átírta az olasz irodalom jelenét, következésképpen hozzájárult jövőjének visszavonhatatlan formálásához.

A 20. század második felének irodalmát érdekesen jellemzi, hogy az egyéni életművükkel teljesen más utat járó szerzők is szembekerülnek a nyelv kérdésével, és az abból fakadó konzekvenciákat koherens költői esztétikákat teremtve vonják le. Pasoliniről már volt szó, de elmondható ez – a szintén a „poetica del difficile" hagyományához sorolható – Giorgio Caproniról vagy a zseniális Andrea Zanzottóról, aki költészetében következetesen három nyelvi szintet kezel együtt: az idiómáét (ténylegesen beszélt, helyi nyelv), az irodalmi nyelvét (olasz) és az univerzális kommunikációét (idegen nyelvek, főleg az angol, aztán bizonyos plurilingvizmus, illetve a vizuális és szemiotikai jelkommunikáció).

Világirodalmi nézőpontból is érdemes azonban áttekinteni, milyen egy-egy nemzeti irodalom fogadtatása – ha van ilyen egyáltalán – Magyarországon, nem pusztán irodalomszociológiai szemszögből, hanem elsősorban azt vizsgálandó, mennyire jutnak be a nemzeti irodalom többé vagy kevésbé nyitott világába, vagy legalább a horizontjára a transznacionális ismeretek, impulzusok, irányok, gondolati és nyelvi modellek. Az olasz irodalomnak a két háború között meglehetősen jó fogadtatása volt a két ország közötti, speciálisan jó, a politikai stratégia okán viszonylag gondosan ápolt kapcsolatoknak köszönhetően. Sok mulandó jelenség mellett az olasz irodalom olyan fontos művei láttak ekkor napvilágot magyarul, mint például Bontempelli néhány alapregénye, az *Adria…,* a *Gente nel tempo,* vagy Palazzeschi *Le sorelle Materassi*-ja, továbbá Pirandello egyes művei. Sőt, még Marinetti is többször járt nálunk, egy ízben pedig – legnagyobb megrökönyödésükre – a Magyar Tudományos Akadémia konzervatív urainak kellett meghallgatniuk előadását a futurista konyháról, majd azt követően a költő futurista deklamációit – ami felért egy heves performansszal.

A második világháborút követő évtizedekben a közelmúltbeli, illetve kortárs olasz szépprózа viszonylag jó színvonala jelent meg több-kevesebb rendszerességgel, Pirandello vagy Svevo alapművei éppúgy, mint a neorealista próza egyes alkotásai, Pavese vagy Vittorini szinte teljes életműve, és Calvino magyarországi „karrierje" is jól indult ekkor. Az olasz költészetet azonban valamely rejtélyes okból szinte teljes kiközösítés kísérte, elsősorban az akkori *Európa Könyvkiadó* részéről. A hatvanas évek elején – egyébként a *Magvető* kiadásában – jelent meg a Sallay Géza és Rába György által szerkesztett, *Modern olasz költők* című antológia, amely kiváló, értékelvű válogatást tett közzé a 20. századi olasz lírából, és egészen akkori „napjainkig" jutott: szerepelt benne már Pasolini, az ötvenes évek közepén

jelentkező Pagliarani és Roversi. Ez után azonban a nagy semmi következett, a legendás *Nagyvilág* folyóirat szakmailag alaposan gondozott, jó ízlésalapon álló közleményeit leszámítva. A rendszerváltást követő évekig lényegében nem jelent meg 20. századi olasz költő könyve – leszámítva a Nobel-díjat kapott, és egyébként is „haladó gondolkodásúként" számon tartott Quasimodót, illetve a Lator László fordította Montalét. Nem jelent meg kötete az évszázad első felének itáliai irodalmát meghatározó, egyébként világhírű költőknek, mint Ungaretti, Campana, Palazzeschi, Gozzano, Govoni vagy Saba. A 20. század második felének, elterjedt olasz terminussal szólva a Secondo Novecentónak a konzervatívtól a hipermodernig terjedő, poétikákban és újításokban kiemelkedően gazdag történetét a kiadók részéről hideg ellenségesség övezte. Botrányosnak nevezhető, hogy a magyar olvasót szinte tudatosan tájékozatlanul hagyták a világirodalmi jelentőségű Gruppo 63 kiemelkedő alkotóival és életművükkel kapcsolatban. Sanguineti mintegy hatvanéves munkássága – amelynek kötetben való bemutatását Kiss Irén és e sorok írója évtizedeken át szorgalmazta – csak egy pár éve látott magyar nyelvű ízelítőt, jellemző módon a *Ráció Kiadó*nál, amely egyébként tudományos irodalmat ad ki. A mozgalom olyan költőnagyságaitól, mint Pagliarani, Balestrini vagy Porta, szintén megkímélte a magyar olvasót a könyvkiadás. De a konzervatívabbnak látszó költők sem jártak jobban: Zanzotto, Caproni, Bertolucci, Majorino sehol nincsenek. A Nobel-díjra esélyes, mintegy hetvenéves életművel rendelkező Mario Luzinak szintén csak az elmúlt években jelent meg egy szép, vékony kötete – Szénási Ferenc és a *Magyar Napló Kiadó* jóvoltából. A teljes életműve szempontjából világirodalmi és világművészeti jelentőségű Pasolini irodalmi életműve csak azóta van terítéken, hogy a *Kalligram Könyvkiadó* elindította végre sorozatát, benne a szerző alapvető jelentőségű kultregényeivel, és végre Csehy Zoltán fordításában megjelent egy verseskötete is. (Az első, még friuli nyelven írott Pasolini-verskönyvet, a háromnyelvű [!], *Egy halott énekei* című kötetet már Parcz Ferenc kiharcolta a kilencvenes években – az *Új Mandátum Kiadó*nál.)

Mi lehetett az oka e megszállott és felelőtlen intézményi elutasításnak, amely a modern olasz lírát övezte elmúlt századunk második felében, s amely – mintegy fekete lyukat képezve – megfosztotta a magyar olvasókat annak megismerésétől? A parciális személyi okoktól, amelyek bántóan nagy károkat tudnak okozni, most tekintsünk el: egy rossz intézményrendszer kell ahhoz, hogy néhány ember komoly akadályokat tudjon előállítani és hosszú időn át fenntartani. Alapvetően a magyar irodalom modernizációs elmaradottsága mutatkozik meg e jelenség mögött is. A komoly irodalmi megújulási koncepciók mindig is a világirodalomra, a világ kultúrájára tekintettel fogalmazták meg céljaikat és az azok megvalósításához vezető módszereket. Ilyen volt annak idején Kazinczy nagyszabású fordításprogramja, vagy az elmúlt század elején a nyugatos költők műfordítási offenzívája. Összehasonlításképpen vessük fel a kérdést, milyen irodalmi műveket fordítottak Magyarországon a 19. század utolsó évtizedeiben a Baudelaire-rel, Verlaine-nel, Rimbaud-val, Browninggal, Walt Whitmannel egyidős költők? Arany János – okkal és hasznosan – Tasso fordításán elmélkedett, és pótolhatatlan örömünkre Shakespeare-t fordított. Szász Károly Dantét fordított, szintén nagyon helyesen, mert ekkor indult meg a hazai Dante-értelmezés hosszú története. Petőfi legalább még

kortárs költőt, Béranger-t fordított a maga módján. Az az érdekes paradoxon tehát, hogy század eleji nagyságaink a radikális ízlésváltást egy közel negyven évvel korábbi korszak, a szimbolizmus fordításával üzenték meg, nagyon is indokolt, életszerű, lényegi. Külön, esztétikai szempontból a maga ellentmondásosságában is gyümölcsöző sajátosság, hogy a szimbolista költészet magyarítását többnyire saját koruk szecessziós nyelvi hangszerelésében kivitelezték. És további, kiemelkedő érdemük az is, hogy figyelték a kortárs olasz irodalmat: Babits, Kosztolányi, Szabó Dezső például írtak a futurizmusról, helyt adtak futurista költeményeknek is, recenzeálták az első futurista köteteket. Kosztolányi már 1913-as *Modern költők* című műfordításkötetében közölt Marinetti-, Palazzeschi-, Corazzini-verset. (Más kérdés, hogy – elsősorban Babits – gyorsan kiszerettek belőlük, és magukat, kissé fensőségesen, haladottabbnak gondolták. De ott volt Kassák, aki *A Tett*-tel, főként pedig a *MA*-val átvette, és hitelesebben képviselte az európai avantgárd gondolkodását és művészi gyakorlatát.)

Az első világháborút követő időszak provinciális lapályáról most nem szükséges értekezni, az irodalom- és kultúratudomány, a történettudomány, a kultúrszociológia bőven és mélyen értekezett a bonyolult kérdéskör ide kapcsolódó problémáiról. Érdekes viszont, hogy – akárcsak Olaszországban – a hiányzó modernizációs szükségletet és megrendelést nálunk is a valóságalapú irodalom felvirágzása, a falukutató írók munkája pótolta. A második világháború utáni kurzusok sokat romboltak, egy jobb időszakban relatíve sokat építettek is. A 60-as évektől kezdve fontos kulturális nyitás zajlott le, melynek során a világirodalom addig mellőzött művei, szerzői, irányai jelentek meg nagy számban – részben a modern klasszikusok, részben a kortársak. Itt azonban már sok múlott a személyeken. Az angol-amerikai irodalom végre impulzív és inspiratív bőségben onthatta a remekműveket nálunk is, és minden bizonnyal a német is. Az olasz irodalom prezentálása azonban maradt fagyott állapotában. Oka mindennek az intézményrendszer kóros konzervativizmusa, az újra való irigysége, személyes aránytévesztések (épp az angol-amerikai irodalom körébe tartozik a Vas Istvánnak tulajdonított legenda, mely szerint azt mondta, hogy amíg ő itt van, Ezra Poundnak nem fog kötete megjelenni Magyarországon) – ennél finomabban fogalmazva az adaptív készségek hiánya okozta a világirodalom eme régiójának, vagyis az olasz költészetnek a szinte teljes kizárását a hazai kiadói panorámából.

Azért is nagy kár, ami ebből következett, mert a 20. századi, különösen pedig a Secondo Novecento-beli olasz költészet kivételesen gazdag és sokoldalú nemzetközi összehasonlításban is. A hagyományoknak megfelelően nagy számban alakulnak csoportok, mozgalmak, amelyek közös programot hirdetnek, társadalmi, esztétikai, nyelvi alternatívákat fogalmaznak meg, nemegyszer osztódnak, szétválnak, és kiemelkedő életművek formálódnak talajukon, légkörükben, ihletésük nyomán. Nagy számban jelentek és jelennek meg folyóiratok, amelyek ízlésirányokat, poétikákat, irodalmi gyakorlatokat tesznek hozzáférhetővé, és generációkat nevelnek fel íróként és olvasóként is. Tűrhető médiafigyelem kíséri még ma is az irodalmat és a művészetet, főként, ha eszünkbe idézzük, hogy egy rendkívül sokrétű média- és sajtó-intézményrendszer működik Olaszországban. A mienkénél sokkal funkcionálisabb és virágzóbb eseménykultúra is teret ad az irodalom és a

művészet kibontakozásának: felolvasóestektől az élőköltészeti rendezvényeken át a komplett hazai és nemzetközi fesztiválok soráig az események szinte házhoz viszik a nyelvi önkifejezés változatos formáit.

Szerencsés táptalajt képez Itáliában a történeti adottságként létező kulturális tagoltság is: a lokális, regionális és országos intézményrendszerek kínálta változatos intézményi és támogatási konstellációk. A történelmi okokon túlmenően így lehet folytonos a regionális vagy regionális eredetű irodalom képződése is. A ma már szinte örökre tetsző kérdés, „a déli irodalom" jelensége a 19. század nyolcvanas éveitől generál nagy irodalmat Itáliában: a verista írók, elsősorban is Verga, majd Pirandello, aztán Alvaro, Tomasi di Lampedusa, Sciascia (és vele számos kiváló „déli" író), újabban pedig a népszerű Saviano jelzi ezt a folytonosságot.

A történelmi és kulturális tagoltság időről időre a nyelv kérdését is máshogy veti fel, mint sok, kevésbé többnyelvű országban. Az irodalmi nyelv, a dialektusok létjogosultsága, a dialektális irodalom fenntartása, a sajátos belső plurilingvizmus életműveket ihletett.

Nem szitokszó, hanem állandó jelenvalóság a kísérleti irodalom és művészet, a maga változó tematikáival, korszakaival, nyelvi és koncepcionális radikalizmusával. Jellemző irodalomtörténeti tény, hogy a Gruppo 63 neoavantgárd irányzatáról csapatokban szakadtak le az experimentális írók-költők, akik máshogyan gondolkodtak az irodalom és a művészet megújulásának kérdéseiről.

Tudjuk, hogy a szépprózа ma már erősen kötött a könyvkiadás gazdaságos működésének igényéhez; modern és komplex technikák alakultak ki egy-egy író felépítésére, befuttatására, szinten tartására. Mindezzel együtt is érdekes, hogy ezt az ottani irodalmi intézményrendszer – jó esetben – nem fogja fel automatikusan esztétikai értékrendszerként is, sőt kifejezett igény mutatkozik az experimentáció, a kísérletezés iránt, akárcsak egy normális (nem államvezérelt) üzleti életben. Olyan kiemelkedő prózai életművek jöttek létre a poszt-joyce-iánus hagyomány pályavonalán, mint Carlo Emilio Gaddáé, kicsit később Luigi Malerbáé. (Akinek, jellemző módon, első magyarországi megjelenése könyvformában csak most történt meg: a Ludmann Ágnes szerkesztette, kétnyelvű, emiliai írókat bemutató kötetben.)[1]

A nyelv sajátos mibenlétének fentebb már fejtegetett problematikája körében a 20. század második felének olasz költészete két olyan zseniális költői életművet produkált, amelyek joggal világhíresek, épp saját poétikai utánozhatatlanságuk, egyben helyettesíthetetlenségük okán. A már érintett alapprobléma a nyelv esetében így írható le: jelen van egyrészt a beszélt nyelv (hosszú ideig a helyi nyelvjárás és az azt magában foglaló regionális dialektus), vagyis az idióma valósága; másrészt jelen van és hat az irodalmi nyelv hagyománya és valósága (amely a beszélt nyelvet is egyre inkább meghatározza); harmadrészt pedig ott van a kortárs valóság többnyelvűsége (ideértve az idegen nyelvek jelenlétét a valóságban és a kultúrában). Az író, a költő előtt tehát akaratlanul is megjelenik e sajátos plurilingvizmushoz való viszonyának kérdése. Zanzotto a bonyolult problémát a szintézis alapján épített költői nyelv kibontakoztatásával reflektálta. Ezzel ellentétes kiindulópontról, az analízis módszerével épített szikár és gazdag nyelvi horizontot Sanguineti.

Hatásuk, nemrég bekövetkezett haláluk után is, megkerülhetetlen az újabb költészeti törekvésekben. Fórumok, tendenciák, csoportok (például: Gruppo 93!) alakultak az elmúlt időszakban, Itáliában is elterjedt a slam mozgalom, új és új költői életművek formálódnak. Végre már ezekbe is bevezet az a hiánypótló antológia, amely a Secondo Novecento olasz költészetét kétnyelvű kiadásban tárja az olvasó elé: a nemrég elhunyt Sallay Géza professzor és e sorok írójának szerkesztésében készült, szintén kétnyelvű, *Online barokk* című kötet.[2] Nyomában készül egy újabb antológia, amely immár – amennyire ez lehetséges – a kortárs olasz költészetet hozza Magyarországra.

JEGYZETEK

1. *Allegri disperati – Antologia di scrittori dell'Emilia; Vidám vigasztalanok – Emiliai írók antológiája*. ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2014.

2. Sallay Géza – Szkárosi Endre (szerk.): *Online barokk. Olasz költészet a 20. század második felében*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2012.

SALÁT GERGELY

A világirodalom és a kínai világ irodalma

Része-e a világirodalomnak a kínai irodalom? A kérdésre nem könnyű válaszolni, hiszen nemhogy a világirodalom, de a kínai irodalom meghatározása sem egyértelmű (az irodalom mibenlétéről már nem is szólva). Mi itt, a nyugati világban hajlamosak vagyunk azt tartani igazi világirodalomnak, amit mi, európai és amerikai fehér emberek elolvasunk a magunk és egymás irodalmi terméséből. A kínai (japán, indiai, arab stb.) irodalom legfeljebb egzotikus érdekességként van jelen mifelénk, egy-egy lefordított művön keresztül. Ugyanakkor épeszű ember nyilván nem mondhatja ki azt, hogy a kínai nem a világirodalom része – továbbá, hogy nem volt és lesz mindig is az –, hiszen ezzel a világnak a hivatásos írók, megjelent művek és az olvasók számát tekintve legnagyobb irodalmát zárná ki a fogalomból. Ráadásul Kína – amelynek egyedül több lakosa van, mint az egész nyugati világnak összesen – a világ leghosszabb ideig folyamatosan fennállt civilizációja, nagyjából háromezer éves megszakítás nélküli magas irodalmi hagyománnyal. Emiatt sem lehet nem tudomást venni róla.

Mégis, amióta a *Weltliteratur* fogalma kialakult, központinak a magunk irodalmát tartjuk (itt „mi" alatt a nyugati embert értve). Ha csak a számokat nézzük, akkor nagyon nehéz megindokolni, hogy ez miért van így, s miért soroljuk – mások mellett – Kínát a perifériához. Ha azonban azt tekintjük, hogy a XX. században maguk a kínaiak is elfogadni látszottak ezt a fajta centrum-periféria felosztást, és tudatosan, nagy erőfeszítésekkel, saját tradícióikat megtagadva törekedtek a „világirodalomhoz" való felzárkózásra, átvéve a nyugati irodalom műfajait, formáit, megközelítésmódjait, irányzatait, akkor azt mondhatjuk, hogy a kínai irodalom még a kínaiak szerint is kimaradt a világ főáramából.

Az, hogy a kínai, különösen a modern és kortárs kínai irodalom – a saját régióját leszámítva – alig van jelen külföldön, a hozzáférhető fordítások számán is látszik. Egyértelmű, hogy a kínai irodalom csak fordításokon keresztül lehet a világirodalom (bármi legyen is az) része, legalábbis amíg az egész világ meg nem tanul kínaiul. Vagyis a fordításban való megjelenésnek kulcsszerepe van.

A klasszikus irodalom remekművei, például a Ming-kori nagyregények vagy a Tang-kori versek már jó pár évtizede vagy akár évszázada elérhetők számos nyelven, és meglehetős sikert is arattak: a *Vízparti történet* vagy a *Nyugati utazás* még magyarul is százezres példányszámban kelt el, és ennek nemcsak a könyvek árának állami dotációja volt az oka.[1] A modern, és különösen a kortárs kínai irodalom hozzáférhetősége és fogadtatása azonban korántsem ilyen kedvező. Ha a kínaiak számára is legfontosabb piacot, az angolszász országokat nézzük – ezek jelentőségét az is növeli, hogy ami angolul sikeres, az meg fog jelenni más nyelveken is, míg fordítva ez nem feltétlenül igaz –, ezekben a modern és kortárs kínai irodalom története meglehetősen kudarcos. A kínai irodalom angol fordítására szakosodott *Paper Republic* nevű internetes oldal listája szerint 2014-ben huszonkilenc kínai regény, novelláskötetet és versgyűjtemény jelent meg angolul (a szerzők szerint ez különösen termékeny év volt),[2] 2013-ban húsz,[3] 2012-ben pedig huszonegy.[4] A valós mennyiség ennél valamivel több lehet, de e számok mindenképpen meglepően alacsonyak. Különösen ahhoz képest, hogy 2013-ban Kínában a hivatalos kiadóknál 444 000 különböző cím jelent meg (8,1 milliárd példányban), ebből 46 885 volt a szépirodalmi mű, ezen belül pedig 33 133 az új alkotás;[5] 2012-ben pedig 42 148 szépirodalmi kötet jelent meg, ebből 30 190 volt első kiadás.[6] A számok az ezt megelőző években is hasonlóak voltak. Az angolra évente lefordított kéttucatnyi kínai szépirodalmi mű tehát aligha reprezentálja a minden esztendőben harmincezer új címmel jelentkező mai kínai irodalmat.

Ráadásul nemcsak a kínálati, hanem a keresleti oldallal is gond van: a kínai szépirodalom angolul nem túl kelendő. Az adatok persze nem nyilvánosak, de egy 2011-es riportban egy magas rangú könyvügyi káder azt nyilatkozta, hogy ha egy kínai könyv 5 ezer példányban elkel angol nyelvterületen, akkor legalább már nem hoz veszteséget, míg ha 10 ezer példányban adják el, az már óriási sikert jelent. Valódi (üzleti) eredményt az elmúlt évtizedekben egyedül a Wei Hui (Vej Huj) nevű írónő *Shanghai Baby* (*Shanghai baobei*) című szerelmes-erotikus regénye ért el,[7] amely 2001-es megjelenése óta 300 ezer példányban kelt el angolul – ez azonban egészen kivételes eset volt.[8] Minden idők (külföldön) legsikeresebb modern „kínai" könyve az 1991-es *Vadhattyúk*, amely világszerte 30 nyelven jelent meg és 10 millió példányban kelt el,[9] kérdés azonban, hogy Jung Chang (Zhang Rong, Csang Zsung) eleve angolul írt műve menyire számít kínainak, és mennyire irodalomnak. Egy „átlagos" kínai szépirodalmi műnek esélye sincs, hogy felkerüljön egy külföldi bestsellerlistára.

Meg kell jegyezni, hogy Európában Németországban és Franciaországban, Ázsiában pedig Japánban a kínai irodalom az angolszász országoknál érezhetően sikeresebb, bár az eladási listákat természetesen itt sem a kínai gyökérkeresők vagy

avantgárdok uralják, és az itteni viszonylagos ismertség nem sugárzik át az angol piacra. Arra is fel kell hívni a figyelmet, hogy az érdektelenség korántsem kölcsönös: a kínaiak lelkesen fordítják és olvassák a külföldi irodalmat, vagyis ők tisztában vannak azzal, hogy mi folyik a „világirodalomban" – és sokszor igyekeznek is megfelelni az elképzelt elvárásoknak.

A *Vadhattyúk* átvezet minket a cikk elején felvetett másik problémához, nevezetesen ahhoz a kérdéshez, hogy mi tekinthető kínai irodalomnak. A szárazföldi Kína mellett az ottanitól független – és virágzó – kínai nyelvű irodalmi élet zajlik a 23 milliós Taiwanon, a 7 milliós Hongkongban és még a 600 ezres Makaóban is, sőt az 50 milliósra becsült tengerentúli kínai kolóniáknak is megvan a maguk irodalma. Még Magyarországra is jut kínaiul író kínai író. Megválaszolatlan kérdés, hogy mindezek a kínai irodalom részeinek tekinthetőek-e. Szintén kérdéses, hogy mit kezdjünk azokkal a kínai származású írókkal, akik külföldön élnek, és idegen nyelven publikálnak – ilyen például az egy könyvével Magyarországon is ismert, Bostonban élő, angolul író Ha Jin (Ha Csin),[10] vagy az első kínai irodalmi Nobeldíjas, a Párizsban élő, részben franciául író Gao Xingjian (Kao Hszing-csien).[11] A népi Kínán belül is nagy viták folynak arról, hogy mi az „igazi kínai": a Kínában külön világot jelentő, 20 milliós, kozmopolita Shanghai kínaiságát sokan kétségbe vonják, de kívülről nézve szórakoztató ellentétek figyelhetők meg az egyes városok irodalmárai, illetve általában a városok és a falusias vidékek írástudói között is.[12] És ott vannak azok az írók, akik eleve a külföldi közönségnek igyekeznek megfelelni, nem a sajátjuknak, vagyis úgy és arról írnak, ahogy és amiről azt gondolják, hogy a külföldi kritikusok és/vagy olvasók elvárják egy kínai írótól – amit ők csinálnak, az „kínai" irodalom-e? Mindezekben a kérdésekben természetesen nem dolgunk igazságot tenni, de érdemes jelezni, hogy milyen problémákkal szembesül az ember már az elején, ha „kínai" irodalomról szeretne beszélni. Az alábbiakban – csak és kizárólag a terjedelmi korlátok miatt – a Kínai Népköztársaságban élő, kínai nyelven alkotó írók által alkotott irodalommal foglalkozunk, azon belül is a fikcióval.

Miért nem megy?

Akárhogy is definiáljuk a kínai irodalmat, külföldön különösen sikeresnek – vagy legalább a mennyiségi súlyának megfelelően kelendőnek – nem nevezhetjük. Ahhoz képest, hogy kínai a zoknink, a fokhagymánk és a laptopunk, a kínai irodalomnak a jelenléte az életünkben egészen minimális – attól teljesen függetlenül, hogy ha rákérdeznek, legtöbbünk biztosan azt válaszolja, hogy a kínai irodalom a világirodalom szerves része, csak mi speciel éppen semmit nem tudunk róla.

Ennek természetesen számos oka van. Kérdéses például, hogy a hatalmas termésből a kiadók megfelelően választják-e ki a lefordítandó könyveket. Ami sikeres Kínában, nem föltétlenül sikeres nyugaton. Erre jó példa a *Farkastotem* (*Lang tuteng*), amely Kínában 4 millió példányban kelt el (szépirodalmi jellegű műből ez óriási szám), a Penguin rekordösszeget fizetett az angol nyelvű változat jogaiért, nagy csinnadrattával kiadta, majd nagyot bukott vele (az eladási statisztikákat az ázsiai angol nyelvű piac mentette meg).[13] Ha viszont nem a legsikeresebb könyveket adják ki, akkor a nyugati kiadók hajlamosak annak alapján dönteni, hogy –

szerintük – mit várnak el az olvasók a kínai regényektől. Így felülreprezentáltak az olyan művek (elsősorban regények), amelyek az alábbi témákkal foglalkoznak: szomorú női sorsok; kulturális forradalom; szomorú női sorsok a kulturális forradalomban. Esetleg néha lázadó, kallódó, elidegenedett, kicsapongó és dühös városi ifjak vagy egzotikus mezőgazdasági munkákat végző szegényparasztok is belefférnek. Mindezekkel a kiadók nagy kockázatot nem vállalnak, de nagy áttörésre sem fog sor kerülni. A szelekció a nem túl számos érdeklődő körében is – akik sokszor nem élvezetből, hanem kíváncsiságból vagy a világra nyitott értelmiségi kötelességtudatából fakadóan olvasnak kínai könyvet – teljesen eltorzítja a kínai irodalomról alkotott képet. Mellesleg a Kínáról alkotott képet is.

Egy másik problémakör a fordításé. A kínai irodalom nyugati fordítói jellemzően sinológusok, vagyis tudós emberek, akik teljesen másképp szocializálódtak – és valószínűleg másképp is fordítanak – mint a professzionális műfordítók, akik más, gyakoribb nyelvi viszonylatokban működnek. Az is előfordul, hogy az akadémikusan pedáns fordításokat tudományos könyvkiadók adják ki, gyakorlatilag marketing nélkül. Ebből a megközelítésből a kínai irodalom nem irodalom, amit olvasni kell, hanem kutatási tárgy, amit meg kell lábjegyzetelni. Persze nem ez a fő probléma, hanem a szinte áthidalhatatlan nyelvi és kulturális különbségek. Például a kínaiakat körülvevő világ fizikailag más, mint a miénk, azokra az eszközökre, állatokra, növényekre, rokonsági fokokra, ruhadarabokra, ételekre, érzelmekre stb., amik sok szempontból épp a történet kínaiságát adják, egyszerűen nincs szavunk. A történeti, irodalmi, politikai, vallási utalásokról, vagy az egyes tárgyakhoz, fogalmakhoz kapcsolódó fogalomtársításokról, hangulatokról, mellékízekről már nem is szólva. Hogy egy példát mondjunk: angol–magyar viszonylatban a *The Catcher in the Rye* cím gyakorlatilag lefordíthatatlan, hiszen – Holdennek a könyvben kifejtett vágya mellett – utal egy Burns-versre/gyerekdalra és egy baseballpozícióra, egyben a főszereplő meghalt bátyjára is. Képzeljünk el egy hasonló címet, amelyben egy nálunk ismeretlen kínai gabonafajta, egy nálunk ismeretlen kínai gyerekjáték egy eleme és egy szintén ismeretlen kínai költő versére való utalás szerepel! Egy nehezebb szöveg fordítója gyakorlatilag minden mondatban találkozik valami hasonló problémával, nemcsak a kínai világ különbözősége, hanem a kínai irodalomnak a kulturális utalások iránti vonzalma miatt is. Minderre rájön még a nyelvi-stiláris elemek visszaadásának kérdése is: a szövegekben előforduló kínai udvariaskodások vagy udvariatlanságok, a modern nyelvű szövegbe beszúrt klasszikus kínai idézetek, a hivatali nyelv, a szleng vagy a tájszólások, a népies szavak és az anglicizmusok, a rímek és alliterációk, a hasonló hangzású szavakkal és az írásjegyekkel való játékok gyakorlatilag tökéletesen visszaadhatatlanok, így a fordítás csak kilúgozott, esetleg túlmagyarázó lehet. Mindez nyilván minden fordításra igaz, de vannak fokozatok: egy svéd szójátékot talán meg lehet próbálni visszaadni, egy kínai mondásnak az írásjegyelemek összecseréléséből adódó szellemes eltorzítását már nem – márpedig a kínai irodalomnak épp az ilyesmik adják meg a sava-borsát.[14] Ha viszont egy kínai író tudatosan törekszik arra, hogy a globális piacnak való megfelelés érdekében a művében ne legyenek „helyi" elemek – ez egyébként egyáltalán nem garanciája a külföldi sikernek, sőt –, akkor a műve mennyiben tekinthető kínainak?

Egy harmadik ok politikai természetű. A Kínai Népköztársaságra, ahol a kínai nyelvű irodalom nagy része keletkezik, a trendeket még megszabó nyugati világban meglehetősen gyanakodva, sokszor ellenségesen tekintenek. A feltételezés az, hogy az irodalom a párt szoros ellenőrzése alatt áll, ezért teljes mértékben átpolitizált. Ha egy szerzőt a pártállam támogat, vagy akár csak eltűr, akkor az biztos, hogy nem hiteles, ennek megfelelően a művei is értéktelenek és érdektelenek. Ebből viszont logikusan az következik, hogy mivel az írók nagy részének tevékenységét a párt eltűri, a kínai irodalom nagy része nem érdemes figyelemre és fordításra. E nézet szerint az „igazi" kínai írók azok a „másként gondolkodók", akiket Kínában – saját bevallásuk szerint – betiltanak, s akik külföldről szidják a kínai rendszert – ők viszont korántsem biztos, hogy irodalmilag értékesek. Így a kör bezárult. Jellemző erre az egyébként teljesen torz szemléletre, hogy amikor Mo Yan (Mo Jen) 2012-ben megkapta az irodalmi Nobel-díjat, akkor a nyugati sajtó jóval többet foglalkozott az illetékes Nobel-bizottságra nehezedő kínai nyomással, Mo Yan hivatalos titulusaival, Kína *soft power* offenzívájának sikerességével, a két évvel korábbi kínai Nobel-békedíjas, Liu Xiaobo (Liu Hsziao-po) sorsával, mint a szerző műveivel, amelyeknek jelentős része pedig a nagy világnyelveken ekkor már elérhető volt.

A hivatalos (pontosabban: nem üldözött) kínai irodalom külföldi fogadtatásán sok szempontból csak rontanak a kínai kormányzat népszerűsítő törekvései. A nemzetközi könyvvásárokon, kulturális fesztiválokon megjelenő – a nyugati marketing trükkökhöz nem értő – hivatalos delegációk megszólalásai azt a képet erősítik, hogy a kínai irodalmat unalmas, fafejű, elcsépelt frázisokat puffogtató pártkáderek uralják – ez egyébként a hihetetlenül kiterjedt irodalmi-kulturális bürokráciára igaz lehet, de magára az irodalomra semmiképp –, s ennek megfelelően a kínai törekvések meglehetősen sikertelenek. A szakma kínai szempontból egyértelmű kudarcként értékelte a 2009-es Frankfurti Könyvvásárt, ahol az ország díszvendég volt, de ebből nem sokat profitált.[15] (Ahogy a Kínát szintén díszvendégként felvonultató 2008-as Budapesti Nemzetközi Könyvfesztivál után Magyarországon sem nőtt meg az érdeklődés a kínai irodalom iránt, se a kiadók, se az olvasók részéről.)

A kínai irodalom viszonylagos globális sikertelenségének persze lehetnek egyszerűen minőségi okai is: elképzelhető, hogy a kínai írók egyszerűen nem foglalkoznak olyan témákkal, amelyek más országok olvasóinak is érdekesek lehetnek, illetve nem olyan módon vagy színvonalon írnak, amely alkalmassá tenné őket a világsikerre. Ennek is több oka lehet. Egyrészt az, amit kortárs irodalomnak nevezhetünk, Kínában meglehetősen későn kezdődött, nem szerves fejlődés eredményeként, így talán idő sem volt igazi sztárok kitermelésére. Másrészt az egyharmad évszázada zajló „reform és nyitás" ellenére Kína továbbra is meglehetősen zárt világ, és a szerzők elsősorban saját társadalmuk, történelmük, kultúrájuk problémáival foglalkoznak, ami kifelé csak egzotikumként érdekes. Harmadrészt a kínai művészekre még mindig jellemző egyfajta követő magatartás, vagyis az, hogy a külső minták sikeres belső alkalmazására koncentrálnak, s az eddig fel sem merült, hogy ők állhatnának elő valami olyan újdonsággal, amit aztán mások követhetnének. Márpedig ha olyasmit csinálnak, amit más már évtizedek óta – csak talán roszszabbul –, akkor miért is venné őket bárki?

A kínai és a világirodalom kapcsolatát természetesen egy teljesen más, tartalmi szempontból is meg lehet vizsgálni, nevezetesen: miként hatott a világ- (vagyis gyakorlatilag a nyugati) irodalom a kínaira? Milyen módon igazodik a kínai irodalom a külső trendekhez? Milyen az a kínai irodalom, amely így vagy úgy, de mégiscsak a világirodalom része?

A XX. század elejéig a kínai irodalom külső hatásoktól szinte teljesen függetlenül fejlődött. Nyelve alapvetően a klasszikus kínai volt, amelyet csak egy szűk, jól képzett írástudó réteg értett. Az utóbbi ezer évben születtek művek a mindenkori beszélt nyelvhez közel álló köznyelven is – természetesen ezeket is írástudók írták és olvasták –, de az ilyen alkotásokat nem tartották igazi irodalomnak, csupán a szórakoztatás egy formájának. (Ilyen értéktelen „ponyva" volt például a híres klaszszikus nagyregények többsége – ezeket majd a XX. század első felében, nyugati hatásra értékelték újra, ráébredve a nyugati értékrend szerinti irodalmi értékükre.) Kelet-ázsiai viszonyok között a kínai irodalom volt a centrum: a japánok, kínaiak, vietnamiak, más kelet-, közép- és délkelet-ázsiai népekkel együtt, a kínai írás mellett az irodalmi műveket, illetve formákat, műfajokat is átvették és utánozták, ezen népek irodalmai egyértelműen a kínaiak köpönyegéből bújtak ki. A „nyugati" világirodalommal a kínainak nem volt kapcsolata, tehát a nálunk univerzálisnak tartott Homérosz, Dante vagy Shakespeare teljesen ismeretlenek voltak, még évszázadokkal azután is, hogy a 15. századtól rendszeres kapcsolat alakult ki Kína és a Nyugat között. Ugyanakkor saját – a Mediterráneumnál és Európánál jóval nagyobb – régiójában a kínai volt a domináns nemzetközi irodalom. Nem csoda, hogy a kínai írástudók nem mutattak különösebb érdeklődést a külföldi művek iránt: ők voltak a csúcs, mindenki más csak náluk alacsonyabb rendű teljesítményre volt képes.[16]

A Kína-centrikus világkép a 19. században kezdett összeomlani, amikor először a nyugati hatalmak, majd a nyugati hatalmakat utánzó Japán is súlyos vereségeket mértek a Középső Birodalomra, és a kínai elit számára világossá vált, hogy az addig magát a központnak tartó Kína minden szempontból marginalizálódott. A kínai írástudói hagyomány szerint az irodalom fontos társadalmi-politikai-morális szereppel bír, az írástudónak erkölcsi kötelessége műveivel a közt, az országot szolgálni, így amikor a hagyományos császári állam összeomlott, az irodalomra kiemelt szerep hárult – ez lett az az erő, amelynek választ kellett adnia, vagy legalább keresnie a „hogyan tovább?" kérdésre. A több mint két évezrede fennálló kínai császárság 1911-ben bukott meg, s a következő években megszületett a modern kínai irodalom – önmagában a történelmi és irodalmi korszakhatárok egybeesése (ekkor és később) is jelzi a politika és az irodalom összefonódását Kínában.

Az 1910–30-as évek kínai elitje arra jutott, hogy Kína elmaradottságát, gyengeségét, kiszolgáltatottságát saját kultúrájának, hagyományainak visszahúzó ereje okozza, míg a Nyugat felemelkedése szoros kapcsolatban állt annak kultúrájával. Az ország felemelése érdekében tehát a kultúra, s az azon belül kiemelt pozíciót betöltő irodalom területén is mindent ki kell dobni, ami régi és kínai, és gőzerővel el kell kezdeni tanulmányozni és másolni mindent, ami modern és nyugati. A kor-

szellem kifejezésére a modern kínai irodalom atyja, Lu Xun (Lu Hszün) megalkotta a *nalaizhuyi* (*na-laj csu-ji*) fogalmát, ami szó szerint annyi tesz: „átvételizmus", és arra utal, hogy mindent át kell venni külföldről, ami hasznos lehet Kína számára. Ennek szellemében a klasszikus kínai nyelvű irodalom gyakorlatilag egy-két év alatt teljesen háttérbe szorult (gyakorlatilag megszűnt), az addigi több évezredes szerves fejlődés megtört, s a nyelvi forradalom eredményeként az új irodalom nyelve az addig lenézett köznyelv lett, amely sokkal többek számára érthető volt. Ezzel együtt a célcsoport is változott, az irodalom a tömegek, legalábbis a műveltebb tömegek mozgósításának eszköze lett. A nyelvvel együtt a klasszikus irodalmi formákkal is szakítottak, s megjelent a nyugati típusú regény, novella, színdarab, szabadvers, esszé stb. Egyszerre tűnt fel és vált divatossá minden irányzat, amely az elmúlt egy-két évszázadban Nyugaton kialakult, a klasszicizmustól kezdve a romantikán át a realizmusig, a modernizmus mindenféle változatával együtt. Ekkoriban, a politikatörténetben köztársasági kornak nevezett időszak (1912–1949) első felében lépett színre és alkotott a modern kínai irodalom nálunk is ismert első nemzedéke. Lu Xun, Lao She (Lao Sö), Guo Moruo (Kuo Mo-zso), Ba Jin (Pa Csin), Cao Yu (Cao Jü) stb. Ők máig részei a modern kínai irodalmi kánonnak, s többségük nemcsak úttörő szerepe miatt jelentős, hanem valóban értékes irodalmi alkotásokat hozott létre, elsősorban a realista stílust követve.

Ez volt az első olyan időszak, amikor a kínai irodalom tudatosan törekedett a világirodalom „utolérésére", a kínai és a világirodalom közötti szakadék szűkítésére, ezzel megszűnt a sok ezer éves izoláció. A formák egyértelműen nyugatiak voltak, de a szerzők meglehetősen kreatívan kísérleteztek az idegen formák és a kínai tartalom összehangolásával, így puszta utánzásnál jóval messzebbre jutottak. Az irodalmi sikerhez hozzájárult a korszak politikai káosza: mivel – a kínai történelemben csaknem egyedülálló módon – nem létezett olyan hatalmi központ, amely a művészetekben megszabta volna a kizárólagos ortodoxiát, a kor írói jelentős szabadsággal rendelkeztek. Mindezzel egy időben a Nyugat is elkezdett ismerkedni az akkor kortársnak számító kínai irodalommal, igaz, meglehetősen torz módon, elsősorban nem a később kanonizált modern szerzőkön, hanem a Lin Yutang (Lin Jü-tang) által képviselt lektűr irodalmon keresztül.[17]

A modern kínai irodalom első és egyetlen virágkorának az 1930-as évek második felében a japán agresszió vetett véget, amely jórészt ellehetetlenítette a normális irodalmi életet, nemcsak fizikailag, hanem a szóba jöhető témák leszűkítésével is. A nemzeti végveszély idején az országért felelősséget érző irodalom – márpedig a *l'art pour l'art* szemléletet ekkor még jórészt elvető kínai irodalom ilyen volt – nemigen foglalkozhatott mással, mint a nemzeti sorskérdésekkel, ez viszont sokszor az irodalmi minőség rovására ment.

A háború alatt, 1942-ben, Yan'anban (Jen'an), az ország belsejében szigetszerűen működő kommunista bázisterületen hangzott el Mao Zedong (Mao Ce-tung) híres művészeti témájú beszédsorozata, amely már előrevetítette a jövőt: eszerint az irodalomnak és a művészeteknek az a feladatuk, hogy elősegítsék a párt politikai-társadalmi törekvéseit, a szocializmus építését, ennek érdekében a dolgozó osztályokról és a dolgozó osztályokhoz kell szólniuk. Miután a japán kapitulációt (1945) követő polgárháborút (1946–1949) megnyerve a kommunista párt az egész

országban hatalomra jutott, a következő évtizedekben a yan'ani elvek határozták meg a kínai kultúrpolitikát, s időnként ma is emlegetik őket – Xi Jinping (Hszi Csin-ping) jelenlegi államelnök-pártfőtitkár is egyértelműen ezekre utalt egy 2014 októberében rendezett irodalmi-kulturális fórumon elmondott híres-hírhedt beszédében.[18] A maói elvek a gyakorlatban azt jelentették, hogy az 1950-es években egyeduralkodóvá vált a sajátos forradalmi romantikával átszőtt szocialista realizmus. Miközben Kína újra elzárkózott a nyugati irodalomtól, egyfajta nyitásra is sor került: az akkori szocialista országoknak az irodalma, elsősorban persze a szovjet szocreál alkotásai – de a magyar irodalom nagyjai is – ekkor jelentek meg az országban.

A korábbi nagy korszak ekkor még életben lévő írói vagy külföldre menekültek – őket törölték a kánonból, s jórészt ma is ismeretlennek számítanak Kínában –, vagy Kínában maradtak, és igyekeztek alkalmazkodni az új elvárásokhoz. Az 1950-es évek közepétől egyre szűkült a mozgástér, s az 1957-ben indult „jobboldalellenes kampány" az egész irodalmi életet megtizedelte, a művészek, értelmiségiek számottevő része néhány évtizedre vidéki átnevelő táborba került, a többiek még vonalasabb alkotások létrehozására kényszerültek. Az 1966–1976 között zajlott kulturális forradalom alatt aztán az irodalmi élet teljesen megszűnt. Az addigi kampányokat így vagy úgy átvészelt szerzőket meghurcolták, önkritikára kényszerítették, vidéki fizikai munkára küldték vagy a halálba kergették, mint például a modern kínai irodalom nagy öregjét, Lao She-t. Ekkor nemcsak azok váltak áldozattá, akiknek írásai nem feleltek meg a rendszernek, hanem gyakorlatilag mindenki, aki valaha bármit írt, beleértve a leglojálisabb és legsematikusabb szocreál szerzőket is. Sőt a kulturális forradalom alatt nemcsak az írókat, hanem tulajdonképpen az olvasókat is elvitték: a mozgalom érintette az egész értelmiséget – tanárokat, orvosokat, tudósokat –, de az egyetemistákat, sőt a középiskolásokat is. A kulturális kínálatot Mao 1976-os haláláig a nagy kormányos egy-két műve (ebből sem az összes), néhány forradalmi induló és nyolc úgynevezett forradalmi opera jelentette. A tiltás természetesen nemcsak a kínai, hanem a külföldi kulturális termékeket is érintette, beleértve az ekkor már ellenségnek tekintett Szovjetunió alkotásait is.[19]

Reform, nyitás és pénz, egyre több pénz

A kínai vezetés Deng Xiaoping (Teng Hsziao-ping) vezette új nemzedéke 1978-ban meghirdette a „reform és nyitás" politikáját, amely hivatalosan máig érvényben van. A művészetekben ez azt jelentette, hogy bár az állami kontroll fennmaradt, a kultúra tiltott ágazatból tűrt, illetve sok esetben támogatott tevékenységgé vált. A művészeket hazaengedték a vidéki kényszermunkáról, az egyetemek újranyíltak, és újraalakult a művészeti élet szervezetrendszere és infrastruktúrája, megteremtődtek az alkotómunka egzisztenciális feltételei.

Mindez az 1980-as években fél évszázada nem látott pezsgést hozott a kínai művészeti és irodalmi életben, s megkezdődött a második olyan időszak, amikor a kínaiak törekedni kezdtek a világirodalomhoz való csatlakozásra, egyelőre persze elsősorban fogyasztóként. Az irodalomtörténetben ezt az évtizedet egyszerűen csak „új korszaknak" (*xin shiqi, hszin si-csi*) nevezik. A kínai irodalom gyakorlatilag az

1930-as évektől el volt vágva a külvilágtól, azokat az irányzatokat, divatokat, izmusokat, amelyek ebben a hosszú időszakban végigsöpörtek a világon, Kínában hírből sem ismerték. Az 1970–80-as évek fordulójától igyekeztek villámgyorsan behozni a lemaradást, s legalább fordításokból megtudni, hogy mi történt az irodalomban az elmúlt negyven-ötven évben. Mindennek leglátványosabb hatása a posztmodern hirtelen megjelenése volt a kínai irodalomban, amely persze a modernizmus egy sor változatával egy időben, szervetlenül, ömlesztett importáruként jelent meg.[20] Az 1980-as évek egyfajta torlódást, ám ezzel együtt új virágkort hoztak. Előkerültek a régi (modern) irányzatok, mint a realizmus és ennek különböző válfajai (újrealizmus, kritikai realizmus, mágikus realizmus stb.), illetve egy sor olyan iskola, amely évtizedes késéssel ekkor jelent meg az országban (például az avantgárd).

A témákat tekintve első helyen érthető módon a múltbeli sérelmek feldolgozása állt. Mivel mind az írók, mind az olvasók áldozatai voltak a kulturális forradalomnak és/vagy az azt megelőző különböző kampányoknak, a viszonylag szabaddá vált irodalom először ezen szenvedések felé fordult, és kialakult a „sebek irodalma" (*shanghen wenxue, sang-hen ven-hszüe*).[21] Az irányzatot többen inkább egyfajta kollektív pszichoterápiának tartják, mint magas irodalomnak, ettől függetlenül jelentősége felbecsülhetetlen, ráadásul éppen a kulturális forradalmat feldolgozó művek lettek azok, amelyek Nyugaton némi sikert arattak.[22]

Az 1980-as évek másik fontos irányzata a „gyökérkeresőké" (*xungen wenxue, hszün-ken ven-hszüe*), akik az új korszak által hozott ideológiai vákuumban és identitásválságban a kínaiság mibenlétét, saját azonosságtudatukat igyekeztek megtalálni, méghozzá a kínai vidéken, ahol a hagyományok nyomokban még tovább éltek. A vidéki életet bemutató művek sokszor meglehetősen nyomasztóak, de legalább bizonyos kapaszkodók, biztos pontok megvannak.[23]

Ezek a kapaszkodók már hiányoznak a kínai „avantgárd" (*xianfeng wenxue, hszien-feng ven-hszüe*) műveiből, amelynek a nyelvvel kísérletező alkotói szerint a külvilág csak a szubjektum kivetülése, s ennek megfelelően a gyakran szürreális történetekben furcsa jelenségek, groteszk figurák, megmagyarázhatatlan események jelennek meg.[24]

Már az 1980-as években megjelent, de csak az 1990-es években teljesedett ki a „városi irodalom" (*chengshi wenxue, cseng-si ven-hszüe*), amelynek képviselői már jellemzően a kulturális forradalom után szocializálódtak, viszonylag jó körülmények között. Számukra nem a mélyszegénységben tengődő, elmaradott kínai falu a meghatározó környezet, hanem a folyamatosan növekvő kozmopolita városok a maguk pezsgésével, versenyével és elidegenedettségével. E művekben már több szó esik a szereplők szorongásairól, szexuális életéről vagy lázadásáról, mint nemzeti sorskérdésekről.

Az 1980-as évek volt az utolsó olyan időszak, amikor még volt értelme irányzatokról beszélni, de a különböző izmusok már ekkor is összefolytak, ugyanaz a szerző többféle művet is írt, és az ekkori írások nagy része valójában kategorizálhatatlan. Az azóta eltelt két és fél évtizedre mindez még inkább igaz.

Az 1989-es év új fordulópont volt a kínai irodalom történetében, a Tiananmen (Tien'anmen) téri eseményekkel sokak szerint új korszak kezdődött (ami még nem

kapott nevet). A diáktüntetéseken sok szerző személyesen is részt vett, egy részük később emigrált. Az otthon maradottak számára egyértelművé vált, hogy a rendszer nem fog változni, így a párt és az állam által megszabott kereteken belül kell leélni az életüket. A diáktüntetések leverése utáni illúzióvesztés és kiábrándulás helyét a gazdasági reformok 1992-es újraindulása után újfajta szemlélet váltotta fel, amely máig uralkodó. Egyrészt az írók a nagy társadalmi-politikai-nemzeti problémák helyett személyesebb témák felé fordultak, a hagyományos írástudói küldetéstudat háttérbe szorult (de nem tűnt el). Másrészt az állami finanszírozás visszaszorulásával jelentős mértékű kommercializálódás zajlott le, így sok író ma már a piacnak ír. Ez a piac pedig alaposan megváltozott: míg korábban az irodalom – a kultúra és a szórakozás egyik legtöbbeket elérő ágaként, illetve hagyományos morális-politikai nevelő és terelgető szerepe miatt – privilegizált helyzetben volt, addig ma már a kulturális fogyasztók figyelméért – és pénzéért – meg kell küzdenie a szappanoperákkal, mozifilmekkel, tévéshow-kkal, videojátékokkal, bulvárlapokkal, internetes tartalmakkal. Az irodalom elvesztette kivételezett pozícióját, s ma már viszonylag keveseket érdekel, hogy egy adott kérdésről mit mond egy tekintélyes író. Ez – pozitív hatásként – az állami felügyelet lazulásához vezetett. Sok tehetséges szerző a magas irodalomnál jövedelmezőbb műfajokra tért át (ponyva, forgatókönyv, reklámszöveg); ugyanakkor a sikeresebb „komoly" írók megélnek alkotásaikból, sokan nem is rosszul, hiszen a ma már több százmilliós kínai középosztály létrejöttével kialakult az a fizetőképes réteg is, amely el tudja tartani kedvenc művészeit.

A bőség zavara

Bár a cenzúra létezik, a határok meglehetősen tágak, és a kimondott rendszerellenességen, illetve bizonyos tabutémák nyílt feszegetésén kívül szinte bármi megengedett. Ráadásul a cenzúra nem alkot egységes rendszert, így ami az egyik város adott kiadójánál nem jelenhet meg, azt egy másik város másik kiadója gond nélkül közzéteszi, főleg, ha üzleti hasznot remélhet ettől. (Ezért nincs értelme a „Kínában betiltva!" jellegű reklámszövegeknek.) Az internet elterjedése amúgy is minden korábbinál nehezebbé teszi az irodalom kontrollját. A nyugati olvasót persze éppen azok a témák érdeklik, amelyek a kínai cenzorokat is (csak őket másként), a mai kínai irodalom nagy része azonban nem ilyenekkel foglalkozik, így a cenzúra szerepe sok szempontból túlértékelt. Abban mindenesetre biztosak lehetünk, hogy ha egyik napról a másikra megszűnne Kínában a cenzúra, attól a kínai irodalom még nem válna automatikusan jobb minőségűvé.

Kína ma a világ alighanem legsokszínűbb, legellentmondásosabb és leggyorsabban változó országa, ennek megfelelően a kínai valóságra reflektáló kínai irodalom is rendkívül változatos. Az biztos, hogy a kínai irodalom soha nem volt még olyan színes, mint amilyen jelenleg. Nincs olyan irányzat és stílus a világon, amelynek Kínában ne lenne követője, és alig van olyan téma, amelyről így vagy úgy ne írnának. Amit a könyvkiadók nem jelentetnek meg, az előbb-utóbb az interneten válik elérhetővé (Kínában a világhálós irodalomnak jóval komolyabb szerepe van, mint nálunk). A felhozatal a lehető legvegyesebb: a szerzők és persze műveik sze-

replői között találunk öreg konfuciánusokat, fiatal bloggereket, szexmániás szingliket, ortodox marxistákat, drogfogyasztó yuppie-kat, nyomorgó parasztokat, kiábrándult értelmiségieket, nacionalista forradalmárokat, hivatásos író-káderekt, kizsákmányolt vendégmunkásokat, kiöregedett prostituáltakat, milliárdosokat, koldusokat és mindenféle embert, akit csak el lehet képzelni. A minőség persze változó, és persze az is kérdéses, hogy kínaiak által kínaiak számára kínaiakról kínaiul írt művek között akad-e olyan, amely a nyugati olvasó számára is érdekes lehet, s ha akad, felkelti-e egy külföldi kiadó figyelmét. Paradox módon ez a sokszínűség is hozzájárulhat ahhoz, hogy a kínai irodalom a külvilág számára alig ismert: a folyton változó gazdag kínálat miatt sem alakultak ki olyan *brand*ek – szerzők, irányzatok, művek –, amelyekhez a kínai irodalmat köthetnénk. Nincs élő ember – Kínában se –, aki átlátná, hogy mi folyik a kínai irodalomban, így nagy szükség lenne efféle kapaszkodókra, még ha azok félre is vezethetik az embert.

A külvilág egyelőre vagy lenéző atyáskodással, vagy félelemmel vegyes tisztelettel és ebből eredő távolságtartással – de mindenképpen információhiánytól szenvedve – tekint a kínai irodalomra. Azt a néhány művet, amit valami miatt a kiadók kiválasztanak és fordításban elénk tesznek, afféle *peep show*-ként kezeljük, ami által beleshetünk egy igencsak izgalmas másik világba, de azért a kukucskálás mégsem ugyanaz, mint az igazi dolog. Kérdéses, hogy ez meddig marad(hat) így. Ha az angol nyelvű irodalom óriási globális befolyását nézzük, ami nyilvánvalóan nem független az USA gazdasági-politikai-katonai vezető szerepétől, akkor nem zárhatjuk ki, hogy Kína hatalmának gyarapodása előbb-utóbb együtt fog járni kulturális vonzerejének megnövekedésével. Ha ez így lesz, lehet, hogy újra kell írni a világirodalmi kánont.

JEGYZETEK

1. A négy leghíresebb Ming-kori regény közül kettőnek készült teljes magyar fordítása kínai eredetiből, mindkettőt Csongor Barnabás ültette át magyarra: Vu Cseng-en [Wu Cheng'en]: *Nyugati utazás avagy a majomkirály története*. Budapest: Európa, 1969, 1980; Si Naj-an [Shi Nai'an]: *Vízparti történet*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961, 1977. Ezeken kívül az ismeretlen szerzőjű *Jin Ping Mei* (Csin Ping Mej) jelent még meg, ennek magyar változata egy rövidített német fordításból készült: *Szép asszonyok egy gazdag házban*. Budapest: Európa, 1964, 1968, 1971, 1973, 1978; Budapest: Árkádia, 1983, Budapest: Fátum-Ars, 1993[–1994], Budapest: Tercium, 2002. A negyedik klasszikusból, a *Három királyság*ból csak egy rövid részlet látott napvilágot magyarul, Ecsedy Ildikó fordításában: Lo Kuan-csung [Luo Guan-zhong]: *A három királyság története (I–VI. fejezet)*. Budapest: MTA Orientalisztikai Munkaközösség, 1987, 1997. A magyarul 2008-ig megjelent klasszikus, modern és kortárs kínai művekről, illetve a Kínáról magyar nyelven megjelent könyvekről remek bibliográfiát állított össze Fődi Attila, amely a Magyar Elektronikus Könyvtárban érhető el: http://mek.oszk.hu/00800/00885/00885.htm.

2. Nicky Harman: „2014 translations from Chinese – a bumper crop." *Paper Republic,* 2014. november 16. Web: http://paper-republic.org/nickyharman/2014-translations-from-chinese-a-bumper-crop/, utolsó letöltés: 2014. december 6.

3. Nicky Harman: „2013 – roll call of Chinese-to-English fiction and poetry translations." *Paper Republic,* 2013. december 13. Web: http://paper-republic.org/nickyharman/2013-roll-call-of-chinese-to-english-fiction-and-poetry-translations/, utolsó letöltés: 2014. december 6.

4. Nicky Harman: „2012 translations from Chinese – the final list!" *Paper Republic,* 2012. december 31. Web: http://paper-republic.org/nickyharman/2012-translations-from-chinese-the-final-list/, utolsó letöltés: 2014. december 6.

5. „2013 nian quanguo xinwen chubanye jiben qungkuang" [A sajtó és könyvkiadás alapvető országos helyzete 2013-ban]. A Kínai Népköztársaság Sajtó-, Könyvkiadás-, Rádió-, Film- és Televízióügyi Általános Hatóságának (Zhonghua Remin Gongheguo Guojia XInwen Chuban Guangdian Zongju) honlapja, 2014. augusztus 12. Web: http://www.gapp.gov.cn/govpublic/80/795.shtml, utolsó letöltés: 2014. december 6.

6. „2012 nian quanguo xinwen chubanye jiben qungkuang fabu." [Közlemény a sajtó és könyvkiadás alapvető országos helyzetéről 2012-ben.] Xinhuanet, 2013. július 25. Web: http://news.xinhuanet.com/zgjx/2013-07/25/c_132572572_2.htm, utolsó letöltés: 2014. december 6.

7. Magyarul lásd Wei Hui: *Sanghaj baby*. Bestline Édesvíz, Budapest, 2001, angolból fordította Pordán Ferenc.

8. Chitralekha Basu: „The slim years." *China Daily,* 2011. július 15. Web: http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2011-07/15/content_12907491.htm, 2014. december 6.

9. Magyarul lásd Jung Chang: *Vadhattyúk. Kína három lánya*. Budapest, Európa, 1995, 2011. Angolból fordította Kalmár Éva – Révész Ágota.

10. Ha Jin: *Várakozás*. Budapest: Ulpius-ház, 2000.

11. A 2000-ben irodalmi Nobel-díjat kapott Gao Xingjian volt az első kínai nyelven író szerző, aki megkapta az elismerést – igaz, francia állampolgárként. Főműve (*Lingshan,* 1989) magyarul is megjelent: Gao Xingjian: *Lélek-hegy*. Budapest: Noran, 2008, fordította Kiss Marcell. Emellett két novellája olvasható magyarul: *Horgászbotot veszek öregapámnak* (*Gei wo laoye mai yugan,* 1986), in Kalmár Éva (vál., szerk.): *Huszadik századi kínai novellák*. Budapest: Noran, 2008, 267–292, fordította Kalmár Éva; *A barát* (*Pengyou,* 1981), *Nagyvilág,* 2001/1, Polonyi Péter fordítása; továbbá egy drámája is elérhető: *A buszmegálló* (*Chezhan,* 1983), *Nagyvilág,* 1984/3, Polonyi Péter fordítása. Emellett megjenet még egy verse: *Mondom sündisznó* (*Wo shuo ciwei,* 1991), *Nagyvilág,* 2001/1, Lackfi János fordítása.

12. Polonyi Péter: „Utazás a mai kínai irodalomban." In Hamar Imre – Salát Gergely (szerk.): *Modern kínai elbeszélők. Tanulmányok és fordítások Galla Endre 80. születésnapjára*. Budapest: Balassi, 2007, 191–193.

13. Bonnie S. McDougall: „World literature, global culture and contemporary Chinese literature in translation." *International Communication of Chinese Culture,* 2014/1–2, 56. Web: http://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2Fs40636-014-0005-7.pdf, utolsó letöltés: 2014. december 6.

14. A problémáról lásd például Eugene Eoyang – Lin Yao-fu (eds.): *Translating Chinese Literature*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

15. McDougall, i. m., 50.

16. A kínai irodalom történetéről egyetlen magyar nyelvű összefoglalás született: Tőkei Ferenc – Miklós Pál: *A kínai irodalom rövid története*. Budapest: Gondolat, 1960. E munka a kezdetektől 1959-ig ad képet a témáról, de erőteljesen ideologikus megközelítése miatt ma már aligha használható.

17. Lin Yutang Magyarországon is hihetetlenül népszerű volt, műveit a Révai adta ki az 1930-as évektől, nagy példányszámban. Az 1990-es évektől újrakiadások sora is megjelent. A magyarországi (és általában a nyugati) Kína-képre Linnek máig érezhető hatása van, ugyanakkor a kínai irodalomtörténetben csak az utóbbi években kezdtek vele komolyan foglalkozni. Lin egyébként aktív évei nagy részét az USA-ban töltötte.

18. „Xi Jinping: Wenyi buneng zai shichang jingji daochaozhong mishi fangxiang." [Xi Jinping: Az irodalom és a művészet a piacgazdaság hullámai között sem veszítheti el az irányt.] *Xinhuanet,* 2014. október 15. Web: http://news.xinhuanet.com/politics/2014-10/15/c_1112840544.htm, utolsó letöltés: 2014. december 7.

19. A kulturális forradalom „kultúrpolitikájáról" lásd Baracs Dénes: *Virágozzék egy szál virág!* Budapest: Kossuth, 1980.

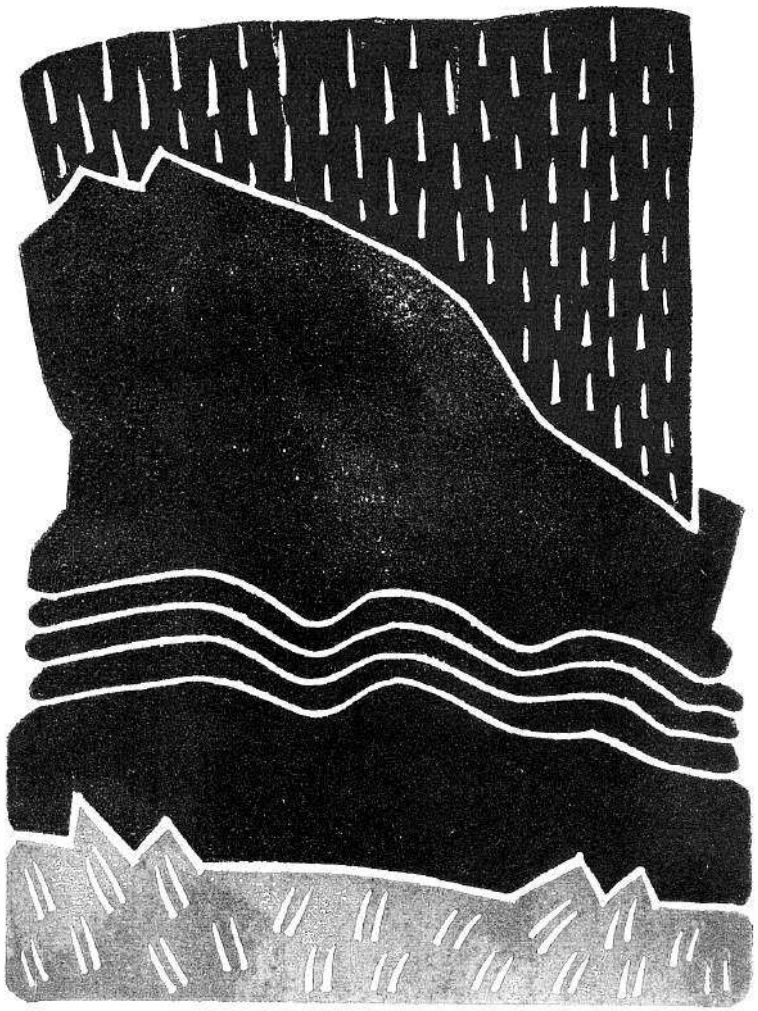
20. A korszakban kibontakozó kortárs irodalomról lásd Salát Gergely: „A sebektől a webnovellákig. Vázlat a kortárs kínai irodalomról." *Szépirodalmi Figyelő,* 2013/2, 27–39.

21. Jing Kaixuan: „Contemporary Chinese Fiction: Politics and Romance." *Macalester International,* 18/11 (2007), 77–81. Web: http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol18/iss1/11, utolsó letöltés: 2014. december 6.

22. A magyarul is hozzáférhető művek közül ide tartozik például Gu Hua *Hibiszkuszháza* (Furong zhen, 1981) című regénye. (Ku Hua: *Hibiszkuszháza*. Budapest: Európa, 1987, fordította Polonyi Péter.)

23. Jing, i. m., 85–88. A magyarul megjelent kortárs kínai művek közül a gyökérkeresők közé sorolják Han Shaogong (Han Sao-kung) *Papapa* (Bababa, 1985) című kisregényét. Lásd Zombory Klára (vál., ford.): *Nők egy fedél alatt. Mai kínai kisregények.* Budapest: Európa, 2003, 317–385.

24. Jing, i. m., 89–91. Az avantgárdok közé sorolják például Su Tongot (Szu Tung) és Yu Huát (Jü Hua). Az előbbitől magyarul lásd *Nők egy fedél alatt* (*Qiqie chengqun,* 1989), in Zombory, i. m., 7–94.; *Káró dáma* (*Hongtao Q,* 1996), in Kalmár, i. m., 417–427., ford. Kiss Marcell; illetve Szu Tung: *Így éltem császár koromban* (*Wo de diwan shengya,* 2005), Budapest: Ulpius-ház, 2007, angolból fordította Juhász Viktor. Yu Huától lásd *Az élet, mint a füst* (*Shishi ru yan,* 1994), in Zombory, i. m., 95–156.; *Tizennyolc évesen útnak indultam* (*Shiba sui chumen yuanxing,* 1987), in Hamar – Salát, i. m., 174–180., fordította Zombory Klára; *A sors rendelése* (*Mingzhong zhuding,* 1993), in Kalmár, i. m., 408–416., fordította Zombory Klára; Jü Hua: *Testvérek.* Budapest: Magvető, 2010, angolból fordította Széky János.



műhely

ARANY ZSUZSANNA

Kosztolányi Dezső élete

„NO KORNÉL BARÁTOM, ÚGY-E GYÖNYÖRŰ PEST?”

14. RÉSZ

[„GYEREKEK, BÖLCSEK ÉS BOLONDOK”: AZ ELSŐ NOVELLÁSKÖTETEK]

A *Négy fal között* megjelenését követően hamarosan napvilágot látnak Kosztolányi Dezső első novelláskötetei is. Ezek közül a nyitó darab az 1908-as *Boszorkányos esték*,[941] melyet öt további kiadvány követ: a *Bolondok* (1911), a *Páva* (1911), a *Beteg lelkek* (1912), a *A vonat megáll* (1912) és a *Mécs* (1913).[942] Bár a hat kötet közül mindössze az első jelent meg – a Kosztolányi életében talán legjelentősebb könyvsiker – *A szegény kisgyermek panaszai* első kiadása (1910) előtt, mégis (fölrúgva a kronológiát) célszerűnek látom e helyütt tárgyalni mindegyik novelláskötetet. Nemcsak a műfajiság tartja össze ugyanis ezeket a szövegegyütteseket, hanem a keletkezési időpontok és a napilap-, illetve folyóiratbeli megjelenések is. Az egyes kiadványok közötti átjárhatóság – akadnak novellák, amelyek több kötetben is helyet kaptak – ugyancsak azt támasztja alá: a hat említett munka esetében azonos szövegkorpuszról, azaz Kosztolányi korai novellisztikájáról beszélhetünk. Meg kell még jegyeznünk, hogy az egyes írások gyakran eltérő szövegváltozatokban, illetve más cím alatt jelentek meg, ami bizonyítja: szerzőjük folyamatosan alakítgatott rajtuk.[943]

A *Boszorkányos esték* című kötetet a szülőföldön, Szabadkán nyomták ugyan, de kiadóként a budapesti *Jókai Nyomda* jegyezte. A kiadás – akárcsak a *Négy fal között* esetében történt – ezúttal is Kosztolányi saját kezdeményezésére, utánajárásával, lényegében menedzselésében történt. Az ügyek intézésében unokatestvére, Csáth Géza segédkezett. Kosztolányi egy 1908 tavaszán írt leveléből megtudjuk, hogy – akárcsak az első verseskötetnél tette, ezúttal is – önköltségen adta ki a *Boszorkányos esték*et. A Krausz és Fischer céggel sikerült megállapodnia abban, hogy az ugyancsak általuk működtetett *Bácskai Hírlap*nak vezércikkeket ír cserébe a kiadásért, s mindössze a „baráti áron” megállapított nyomdaköltséget fizeti ki, azt is részletre.[944] A könyv megjelenésének reklámozását sem bízta a véletlenre: az előfizetési íveket előre fölkérette magához Pestre, hogy minél több reklámfelületen (azaz akkor még csak a lapok e célt szolgáló oldalain) szerepelhessen vele. Ezenkívül természetesen Fischer lapja is hirdette a könyvet: 1908. szeptember 12-én már olvashatjuk a kötet beharangozóját a *Bácskai Hírlap*ban.[945] Kosztolányinak egyébiránt a könyv küllemére is volt gondja – igaz, ezúttal nem kért föl külön illusztrátort, mint korábban Kürthyt –, valamint a szerződéskötés felől is bebiztosí-

totta magát, meglehetős határozottsággal: „Ami a tipográfiát illeti, teljesen rád bízom. Az alak legyen kicsi és négyzetes. A betűk ritkítottak. Pár napon belül kérek majd mintát. Szeptember elsejére okvetlenül készen kell lennie, *különben a szerződés semmis*. A szerződést – *esdek – fogalmazd meg* (pár mondat az egész), és írasd alá Fischerrel, s aztán küldd fel, hogy én is aláírjam. (Két példányban.)"[946] Kosztolányi a már elkészült kiadványt ismételten körbeküldte mind közelebbi barátainak, mind azon pályatársainak, akiknek véleményére (esetleges recenziójára) számított.[947]

A megjelent munka összesen huszonkettő, korábban napilapokban, illetve folyóiratokban közölt novellát tartalmazott.[948] Ám éppen a Csáthnak írt levélből következtethetünk arra, hogy Kosztolányi eredetileg több darabbal számolt: „Kedves Józsi, a mai postával ajánlottan elküldtem neked novelláskönyvemet. Huszonhárom erősen kiválogatott novellát, amelyekhez röviden csatolok majd hármat: a *Csillagász fiá*-t, *A kövér bíró*-t és *Valaki áll a küszöbön* címűt, melyeket legjobb novelláimnak tartok. Ez lesz a könyvem. Ezennel kezedbe is helyezem. De nemcsak a könyvet, hanem a gondot is, hogy minél hamarabb kinyomják, és az utánajárást, az ellenőrzést, hogy be ne csapjanak. Magam részéről bemegyek az alkuba."[949] Az egyes írásoknak számos szövegváltozata létezik, Kosztolányi ugyanis nemcsak a kötetbe válogatást megelőzően közölte (több helyen) ezen írásait, hanem azt követően is. Azt azonban, hogy a Csáthnak írt levélben említett novelláit tartotta volna a „legjobbnak", nem igazolják a másod- (és sokad)közlések. A *Valaki áll a küszöbön* ugyanis mindössze egyetlen helyen látott napvilágot,[950] ellentétben például *A boszorkány* című novellával, melyet ugyan nem említ a „legjobbak" között Kosztolányi, ám kilenc alkalommal sikerült közölnie.[951] Ezt a számot *A kövér bíró* megjelenési gyakorisága sem múlja fölül, ám elgondolkodtató, hogy ezt a szöveget még jóval később is (1926-ban!), alkalmasnak találta a közlésre, méghozzá a *Pesti Hírlap* hasábjain (*Testvérünk* címváltozattal), ahol – későbbi alkotói korszakának – számos más remeke is megjelent.[952] Mint arra már utaltunk, az első prózakötet „repertoárjában" olyan művek is akadnak, amelyek későbbi novelláskötetekben ugyancsak szerepelnek, mint például a *Bolondok*ban, a *Páva* első és második kiadásaiban, a *Bűbájosok*ban és *A rossz orvos* című hosszabb elbeszélés második kiadásának kísérőszövegei között.[953] A novellák első ízben főként a *Budapesti Napló*ban jelentek meg – ahol Kosztolányi belmunkatárs volt ez időben –, valamint bácskai lapokban (*Bácskai Hírlap*, *Bajai Hírlap*). De *A Hét* és az *Élet* is közölt közülük néhányat, ahol szintén szerkesztőségi tag volt Kosztolányi; valamint jelentősebb mennyiségű *Boszorkányos esték*-darabot találunk még pár erdélyi lapban is.[954]

Akárcsak a *Négy fal között* tárgyalásánál tapasztaltuk, az első novelláskötet is fölhívta magára a figyelmet az irodalmi közéletben, hisz több kritika jelent meg róla. Ezúttal azonban nem kavart akkora vihart, mint az 1907-es kötetnél láttuk. Feltűnő, hogy a méltatók között többen is akadnak olyanok, akik Kosztolányi baráti köréhez tartoztak. Ezenkívül pátriájában is gondoskodott a megfelelő visszhangról: a *Bácskai Hírlap*ba Lányi Viktor írta a recenziót.[955] Csak feltételezni tudjuk, hogy Kosztolányi ez alkalommal „óvatosabb" volt: igyekezett nemcsak a művészetét nagyra értékelő, hanem „irodalmi íróságát" is tisztázni kívánó pályatársakat fölkérni kritikaírásra. A recenziókban foglaltak ugyanis ezt mutatják. A kritikater-

més teljes egészét nem kívánom lajstromba foglalni állításom igazolására, helyette inkább a fontosabb hozzászólásokra összpontosítanék. Mindössze azokat a szövegeket ismertetem, amelyek esetében vagy a megjelenés helye (fóruma), vagy a szerző személye (annak – az adott időszakban – Kosztolányival való szorosabb kapcsolata miatt) megérdemli a figyelmet. El kell még mondanunk, hogy Kosztolányi a kritikák egy részének megjelenése idején éppen Párizsban tartózkodott, és unokatestvérét, Csáth Gézát faggatta könyve visszhangjáról. 1909. május 12-én utazott el, majd nem sokkal később a következőket írta: „Mi újság otthon? Könyvemről küldd a kritikákat. Rue Monge 33."[956] A *Nyugat* 1909. júliusi lapszámában Lengyel Menyhért közölt rövidebb ismertetést a kötetről. Dicséri a novellák miszticizmusát, „rendkívül ideges érzékenység"-üket, ám elmarasztalja Kosztolányit a válogatás gondozatlanságáért, valamint néhány elnagyoltabb írásáért. A legerősebbnek az *Ősz felé* című szöveget tartja, ahol egy öregember enyészettel való szembenézésének ábrázolását emeli ki. Zárszavában még a könyv küllemérőll is mond bírálatot: „egészen idétlen kiállitásban adták ki – egy lehetetlen könyvformában, amelynek ormótlansága az izléses és kedves nehány uj magyar könyv között különösen szembe ötlik."[957] Lengyel megjegyzésének külön pikantériát ad, hogy éppen maga Kosztolányi ragaszkodott a „lehetetlen könyvformához", mint azt a Csáthnak írt levélből már idézett passzus igazolja: „Az alak legyen kicsi és négyzetes."

A Kosztolányi szorosabb baráti köréhez tartozó Halasi Andor ugyancsak írt méltatást a *Boszorkányos estékr*ől. A szöveg közös lapjukban, az akkor induló *Élet*-ben látott napvilágot, még 1909 júniusában. Igaz, a levelezés alapján Kosztolányi éppen pár hónappal korábban, azaz 1908 végén szólalkozott össze Halasival, amit aztán kibéküles követett.[958] Mindezt igazolja az is, hogy Halasi végül megírta a könyvről szóló méltatást. A cikkben azonban nem annyira magáról a kötetről olvashatunk, mint inkább Kosztolányi lelkialkatáról, valamint művészi magatartásáról. A „lírikus" fogalma értelmezésemben az artisztikus, esztéta létmódot élő embertípust jelöli, nem pedig annak a dilemmának az eldöntési vágya rejlik mögötte, miszerint Kosztolányi költő-e vagy prózaíró. A kortárs kritika számára ez nem jelentett problémát, mindössze a prózai szövegek líraiságát emelték ki, ám nem kívánták mindenáron kategóriába sorolni Kosztolányi „termésétt". A „lírikus" vagy esztéta magatartás fölvázolása válasz lényegében az „irodalmi író" vádjára is: másfajta szemléletmód, másfajta világtapasztalat megtestesítője lesz Kosztolányi a hazai irodalmi palettán. A tapasztalás a külső világról a belsőre tevődik át; a művész impresszionisztikus módon, magán átszűrve láttat mindent: „nem azt mutatja, amit lát, hanem amit a látottaktól érez. Mindig lírikus. Nem a mi világunkat, hanem az ő világát ismerjük meg az irásaiból. A művészetén keresztül az embert. […] Művésze az érzéseinek. Csak azzal törődik, hogyan fejezze ki, ami benne él."[959]

Lengyel és Halasi recenzióit követően – augusztus folyamán – jelenik meg egy másik közeli barát, Juhász Gyula írása *A Hét* hasábjain. Érdemes megjegyeznünk, hogy Juhász Kosztolányinak mind első verses-, mind első novellásköteteről közölt méltatást. A Kiss József lapjában való szereplést maga Kosztolányi támogatta, hiszen akkor már szerkesztőségi munkatárs volt ennél a hetilapnál is. 1909. július 9-én írta barátjának: „Könyvemet, a *B. E.*-t elküldtem önnek nagyváradi címére. E

levéllel együtt Szegedre is. Írjon róla *A Hét*-be, a Nádai[960] úgyis Velencében van, s most nincs senki, aki méltathatná. Engem pedig boldoggá tenne és megtisztelne."[961] A kritika első bekezdésében – Halasinál már nyíltabban – Juhász szintén visszautal a *Négy fal között* című munkát ért támadásokra, az „irodalmi író" vádjára, amikor így fogalmaz: „[Kosztolányi] Egyéniség, aki nem akar mindenáron egyéni lenni. Parnasszista a mámoros bacchánsok között."[962] Juhász ugyancsak megállapítja, hogy Kosztolányi prózája lírai jelleggel bír, és – műfajokra való tekintet nélkül – a korai versek folytatásaként értelmezi a korai novellákat. A líraiság fogalma azonban itt is főként az artisztikusságot jelenti, azaz lényegében az „irodalmi író" és az „esztéta" megjelölést aggatja ő is Kosztolányira, ám ellenkező előjellel, mint ahogyan azt Ady és Lukács tették a *Négy fal között*ről írt szövegeikben. Juhász tehát a novellák elemzése helyett Kosztolányi költői és írói helyét, „irodalmi emberkénti magatartását" kívánja meghatározni, jelezvén annak „belgaságát" a korabeli magyar irodalmi közéletben: „Artisztikus lélek ez a Kosztolányi, igazi »irodalmi ember« és én azt hiszem, hogy egy valóban szép és előkelő pózért szívesen elengedné az ebédet. Ez egy új írótípus minálunk, a naturalisták földjén".[963]

Akárcsak az első verseskötet esetében, az első novelláskötetnél is megszólalt a *Huszadik Század* köre. Ezúttal nem Lukács, hanem Újhelyi Nándor írta az ismertetést. Kosztolányi esztéta voltát és az „irodalmi író" kategóriájába való besorolást erősíti ez a szöveg is, noha elismeri a prózaíró érdemeit. Újhelyi kiemeli a írások misztikusságát, a lélektani motívumokat – melyek szerinte elsősorban a patologikus esetek felkutatásának vágyát mutatják –, és ő is megállapítja, hogy „Kosztolányi novelláinak van bizonyos, a lírizmus határát súrló hangja".[964] Kritikájának második felében rátér a szerző filozófiai nézeteinek felfejtésére. „Filozófiáján uralkodik a Látszatok Tana, a szimbólumok hite" – írja,[965] majd jelzi, hogy Kosztolányi fölfogása inkább az idealizmushoz és Berkeley bölcseletéhez áll közel. Azáltal, hogy kijelenti, Kosztolányi „a szociális tendenciáknak nem írója", lényegében elhatárolja őt és művészetét a *Huszadik Század* körétől. A kötet novellái közül azonban kiemeli a *Ligeti zene* című írást, melyben fölfedezi a proletár témát. Ennek ellenére nemcsak Kosztolányi esztéta mivoltát erősíti meg a szöveg az adott befogadói közeg számára, hanem az idegen minták követésének vádját is ismételten rásüti, még ha „óvatosan" is teszi mindezt. Az *Éji dal* című alkotáson Nietzsche *Zarathustrá*jának pátoszát és Verlaine költészetének hatását érzi, az *Ősz felé* című munkán pedig Maeterlinck világát fedezi föl.

Kosztolányi második, 1911-ben megjelent novelláskötete a *Bolondok* címet viselte. A *Boszorkányos estékk*el ellentétben ez a könyv már komolyabb kiadónál látott napvilágot: az *Athenaeum*nál, méghozzá a Gömöri Jenő szerkesztette *Modern Könyvtár* sorozatnak 95–97. darabjaként. „Legjobban szeretem minden verseim közül *A szegény kisgyermek panaszai*-t. Elbeszéléseim közül a *Bolondok*-at"[966] – írja Kosztolányi román költő, műfordító és újságíró barátjának, Emil Isac-nak, 1914 márciusában. Az idézet alapján joggal következtethetünk arra, hogy a kötet anyaga komolyabb súllyal bírt a pályakezdő szerző számára. Mielőtt azonban rátérnénk magának a novelláskötetnek a tárgyalására, szükséges pár szót szólnunk Kosztolányi és Gömöri Jenő kapcsolatáról is. A *Modern Könyvtár* sorozatban ugyanis nem a *Bolondok* volt az első könyve Kosztolányinak: az 1910-es év folyamán két

kiadást is megért *A szegény kisgyermek panaszai* ugyancsak Gömörinél jött ki (*Modern Könyvtár* 2–3.). Ezenkívül az *Őszi koncert. Kártya* című kötet is a *Modern Könyvtár* darabja volt – 54-es sorszámmal –, valamint Oscar Wilde *A páduai hercegnő* című színművének fordítása e vállalkozás keretében is napvilágot látott, 1909-ben (563–564.).[967] Maga a sorozat 1910 júniusában indult, s Kosztolányi már a kezdetekkor a kiadandó szerzők listáján szerepelt. Sajnos mindössze két levélről tudunk, melyet Gömörihez címzett, ám ezek sem túl informatívak, így személyes kapcsolatukról nem árulnak el többet.[968] A *Boszorkányos esték* tárgyalásánál jeleztük már, hogy a szabadkai Krausz és Fischer cég nyomta ugyan a könyvet, ám a *Jókai Nyomda* jegyezte. Kosztolányi tehát korábban is kapcsolatba került a Thököly úti nyomdával – Sziklai Jenő volt főbizományosa –, ahova Gömöri bevitte a *Modern Könyvtár* első három kötetének – köztük *A szegény kisgyermek panaszai*nak is – kéziratát.[969] Ám nemcsak a nyomdán keresztül, hanem a *Nyugat* köreiben is megismerkedhetett egymással szerző és kiadó, sőt inkább ez a verzió látszik valószínűbbnek. 1908. március 1-jén éppen az első novelláskötet címét idéző, *Boszorkányos este* versével debütál Kosztolányi a *Nyugat*ban,[970] s ezt követően számos olyan írása jelenik meg – köztük *A szegény kisgyermek panaszai*nak darabjai –, melyeket Gömöri is kiadott sorozatában. Említésre méltó, hogy a nevezett verseskötet kiadásaihoz a szerkesztő előszót is írt. A második kiadásban Kosztolányit egyenesen Adyval helyezi egy szintre. Utóbbi gesztusa mindenképp azt mutatja, hogy az öt évvel fiatalabb Gömöri nagyra értékelte Kosztolányi költészetét: „meg kell állapítanom, hogy »A szegény kisgyermek panaszai« megjelenését ugyanolyan s lényegileg ugyanazok a hatásjelenségek kisérték és kisérik irodalmunkban, miként néhány esztendeje, s azóta is, Ady Endre föllépését."[971]

Fenyő Miksa egyik 1910-es leveléből azonban arra is fény derül, hogy Gömörinek nem volt felhőtlen viszonya a *Nyugat*tal: „Én már fél év előtt megpendítettem egy új »Magyar Könyvtár« elvét. Próbáltam összeállítani egy sorozatot, és egész szép volt; kiszámítottam, hogy kellő befektetéssel ez egész jól jövedelmező vállalat volna. Ellenben jött egy Gömöri nevű úr, aki ezt megcsinálja (vagy legalábbis megcsinálni igyekszik), egymás után szerez a Nyugat íróitól könyveket s nekünk a legnagyobb nehézségekbe kerül, hogy őket a vállalattól visszatartsuk. Szóval amit mi nagy munka, nagy költségek árán megcsináltunk, annak gyümölcseit (igaz, hogy sovány gyümölcseit) mások gyűjtik be."[972] Gömörinek ugyanis „népszerűsítési törekvései" voltak, amint az egy 1937-ben írt visszaemlékezéséből is kiderül: „Láttam, hogy az új irodalom, amely Adynak s a Nyugat-nak nevével korszakot jelent irodalmunkban, arra nem gondol, hogy széles tömegekbe bocsássa le gyökereit; vagy talán a Nyugat nem tartotta lehetségesnek, hogy az exkluzivitásából való kilépése jelentősebb eredménnyel járhasson az új irodalomra, az új írókra és a közönségre nézve."[973] A *Bolondok* megjelenésének idejére tehát „bejáratott" szerző–kiadó kapcsolatról beszélhetünk Gömöri és Kosztolányi között. Azon kérdést pedig, hogy miért éppen az *Athenaeum Könyvkiadó* jegyzi a novelláskötetet, szintén a *Modern Könyvtár* sorozat szerkesztőjének emlékeit idézve válaszoljuk meg: „A közönség körében hihetetlen rövid idő alatt nagyon népszerűek lettek a Könyvtár füzetei, most már hamar észrevették a kiadók is, hogy »ezzel lehet valamit csinálni« és többen megizenték, hogy hajlandók lennének a könyvtár további kiadását

vállalni. […] Átadtam az egész Könyvtárt szőröstül-bőröstül, ingyen és a tulajdonjoggal együtt, a Politzer Zsigmond és Fia budapesti könyvkereskedő és kiadó cégnek! Itt szerkesztettem körülbelül egy évig a könyvtárt. […] A Politzer-kiadócég azután körülbelül egy év mulva eladta a Könyvtárt az Athenaeum irodalmi és nyomdai r.-t.-nak, amely mindenáron át akarta venni a már igen népszerűvé vált sorozatot. Ez időtől kezdve egészen 1915 márciusáig az Athenaeumnál szerkesztettem azt."[974]

A *Bolondok* összesen 15 novellát tartalmaz, tehát soványabb termésnek tekinthető, mint a prózákat nyitó kötet anyaga. Ezúttal is olyan írások szerepelnek a könyvben, amelyek vagy napilapok és folyóiratok hasábjain, vagy más gyűjteményes kiadványokban szerepeltek már, vagy e megjelenést követően kaptak helyet másutt. Már túlsúlyban vannak a fővárosi lapok: *Az Érdekes Újság, A Hét,* a *Tolnai Világlapja,* a *Világ* jelentik többek között az első megjelenési fórumokat. Itt is akad olyan szöveg, amely jóval később is érdemes lesz az újraközlésre: az *Egy régi-régi tárca* például 1923-ban a *Pesti Hírlap*ban, 1928-ban *Az Érdekes Újság*ban, 1931-ben pedig a *Magyar Otthon*ban is megjelent, *Különös vendég* címváltozattal.[975] Kosztolányi szövegváltozatokhoz való viszonyáról tehát ugyanazt állíthatjuk, mint fentebb: az egyes alkotásokat állandó folyamatban levés jellemzi, újraírások sorozata. A kötet egésze mottót is kapott, méghozzá egy Ibsentől kölcsönzött idézetet: „Költeni annyi, mint itélőszéket tartani önmagunk fölött."

Akárcsak a *Boszorkányos esték* kortárs befogadástörténetének vizsgálatakor tapasztalható volt, a *Bolondok* esetében is több barát írt méltatást a kötetről. A *Nyugat*ban Karinthy Frigyes közölte recenzióját. Esszészerű szövegében lényegében ő is az esztéta magatartás leírását adja. Kiindulópontja művészet és tudomány kapcsolatának fölvetése, illetve a pszichoanalízis diadalának nyugtázása: a tudomány ezáltal jutott el oda, ahova korábban csak a művészet tudott. Freud Leonardo-tanulmányára hivatkozva megállapítja, hogy ami eddig rejtély volt, banalitássá lett. „Mi marad hát a művésznek?" – teszi föl a kérdést, majd az alkotó tehetség misztikizmusának az empirikus tudomány általi devalválásáról beszél: „Befelé fordulni nem érdemes: lelkem legbelső daganatait hovatovább orvos vágja ki belőle, mint a tyukszemet s hovatovább el kell ismernem majd, hogy jobban is ért hozzá, mint én – nem, mintha okosabb vagy tehetségesebb volna nálam, de egyszerűen azért, mert tapasztaltabb s ő ilyet már többet látott s mind ilyen volt, ó igen, mind ilyen volt."[976] E fölvezetést követően a „felszínen maradás", a „felszín választása" egészen más konnotációval bír, mintha puszta felszínességről vagy tartalmatlanságról, a mélység hiányáról beszélnénk. Mintha mindez a szellem szabadulni vágyása lenne a tudatalatti kínjaitól. Karinthy föltehetően az akkor már megjelent könyvsiker, *A szegény kisgyermek panaszai* hatására vezeti be a „kisgyerek" motívumot és a „játék" kifejezést Kosztolányi művészetének jellemzésekor. „Cseréljük össze játékos kedvvel a vizet s a levegőt, a lehetőt és a lehetetlent – vigye föl a kis léggömb a kis fiút s lássam meg a tükörben egy más embernek az arcát" – olvasható a Karinthy által rajzolt kép.[977] A motívumok fölidézésével többek között *A léggömb elrepül* című szövegre is utal (a tükör motívum pedig *Az ismeretlen*t idézi), melynek itt kimerevített állóképe leginkább Goethe *Faust*jának Euphorionját juttathatja eszünkbe. A Byron ihlette irodalmi alakot Babits Mihály társította először Koszto-

lányival, egyik baráti levelében.[978] Kosztolányi ezt követően több ízben is vállalta az Euphorion-szerepet, illetve az általa megtestesített élet- és művészetfelfogást. 1904. augusztus 1-jén például ezt írta: „Hát Euphorion alakja, melyet folyton magam előtt látok! Beszédjeit szavalom, s a karnak ama 30 sorát, melyet Goethe Byron emlékének szentelt, nem győzöm elégszer elolvasni, mert szebb jellemzést és tisztább zenét sohasem hallhattam még ezidáig."[979] Mindezek alapján föltételezhető, hogy az Euphorion-szerep vállalásának és a Kosztolányi korai művészetéről írt baráti kritikáknak közük lehetett egymáshoz.

Somlyó Zoltán – aki ismételten csak Kosztolányi baráti köréhez tartozott ekkortájt – szintén a léggömb-motívumra koncentrál a *Népszavá*ban közölt méltatásában: „a léggömbös beteg fiucska mi magunk vagyunk, kétségbeesve tapasztva fülünket és szivünket az ég törékeny pereméhez és igy, ég és föld között balanszirozva, egy egész életet próbálunk, sajogunk és reszketünk át, amig a kis piros ballon szétpukkan és a végén már nincs is hova zuhannunk, elmállunk a végtelen ürben és akik legjobban szerettek bennünket, nem mernek már minket visszavárni."[980] Kosztolányi novellatermését „elsőrangú lírának" tartja. Nem tesz tehát ő sem különbséget költő és prózaíró között, s az artisztikusságra, az esztéta írásmódra tevődik át a hangsúly.

Egy újabb barát – aki már korábban is megszólalt –, Halasi Andor szintén közölt kritikát a *Bolondok*ról, melyben nyíltan megfogalmazta: Kosztolányi *impresszionista*. Külön elemzi a kötetet nyitó darabot, a *Tizenhárom gonosz kislány* című novellát, melyet forgatókönyvszerűsége okán, valamint Kosztolányi „rendezői utasításait" figyelembe véve[981] – „mozidrámaként" aposztrofál. Ahogy a *Boszorkányos esték* esetében tette több más méltatóval közösen, Halasi itt is szól a fantasztikum jelenlétéről és a mániákus hősökről. Elismeri Kosztolányi nyelvművészetét, líraiságát, ám impresszionizmusának nem jósol nagy jövőt: „De az is bizonyos, hogy ez az impresszionizmus, amelyre művészete fölesküdött, nem adhat sok maradandót."[982] Kosztolányi később, 1920-ban, amikor az *Új Nemzedék* munkatársa volt és a *Pardon*-cikkeket írta – ami miatt az irodalmi életben számos ellenséget szerzett magának –, Halasi szemére vetette a bíráló megjegyzéseket. Halasi ugyanis kötetben jelentette meg korábbi írásait, és Kosztolányi azt hitte, szerzőjük át is írta őket. Egy Halasi által is idézett levelében a következőket találjuk: „Nekem a könyved örömöt okozott, bár a rólam szóló cikkek, úgy emlékszem, nem ily formában jelentek meg, és azóta – nem tudom, mi okból – megváltoztattad véleményed. De ez, ismétlem, mellékes. Ma nem vagyok népszerű. Mindenki engem támad, csoportokba fognak ellenem [?], mert nyíltan a magyar ügy mellé szegődtem, s irodalmi ellenségeim, kik a munkát és a tehetséget nem tudták elviselni soha, elérkezettnek érzik a pillanatot, hogy kisebbítsenek."[983] Halasi az alaptalan vádaskodást Kosztolányi akkori lelkiállapotával magyarázza, és alighanem hihetünk beszámolójának.[984] A sok konfliktus valóban előhozhatta Kosztolányiból az üldözöttség érzését, és ott is támadást sejthetett, ahonnan nem kellett volna ellenségeskedésre számítania. Halasi a levélhez fűzött kommentár apropóján idézi föl fiatal éveiket – igaz ugyan, hogy csak 1958-ból,[985] tehát nem feltétlen bízhatunk szavaiban –, amikor Kosztolányi megmutatta neki a még megjelenés előtt álló írásait is: „Voltak versei, amik a szemem előtt születtek. […] Kosztolányi minden jelentősebb írását az én bírálatom alá bocsátotta."[986]

A *Bolondok*kal azonos esztendőben jött ki a *Páva* című novellagyűjtemény is, mely két kiadást is megért: 1920-ban a Légrády Testvérek újra megjelentették.[987] A kötet összesen 19 novellát hoz, ám ezek között számos szerepel(t) már a *Boszorkányos estékben*, a *Bolondok*ban, illetve a soron következő gyűjteményben, a *Beteg lelkek*ben is. Ez magyarázhatja, hogy a kritika nem figyelt föl rá, illetve nem írtak újabb méltatásokat az egyszer már tárgyalt szövegekről. A válogatás szempontjait nehéz lenne rekonstruálnunk. Mivel több, kisebb terjedelmű novellásköteről is szó van, amelyek lényegében ugyanabból a szöveganyagból merítenek, egyedül a tematikus szempont tűnik magyarázhatónak, és – ennek megfelelően – a kötet címéhez való igazodás. Kosztolányi időrendben soron következő novellás-kötete, az 1912 végén kiadott *Beteg lelkek* például több orvosi témát földolgozó szöveget tartalmaz (*Appendicitis*, *Szegény kis beteg*). A könyvet – a *Bolondok*hoz hasonlóan – szintén az *Athenaeum* Irodalmi és Nyomdai Rt.-nél jelentette meg, ugyancsak a Gömöri-szerkesztette *Modern Költők* sorozatban (215–216.), Karinthy Frigyes karikatúrájával. Ennek a kiadványnak sem volt már akkora sajtóvisszhangja, mint az első két novellásköteknek. Mindössze az *Egyetértés* közölt beharangozót, *A modern könyvtár új számai* címmel.[988] A visszhangtalanságnak oka lehet az is, hogy Kosztolányi ugyanebben az évben rukkolt elő *Mágia* című verseskötetével, mely sokkal nagyobb publicitást kapott. Akárcsak a *Páva,* a *Beteg lelkek* sem volt terjedelemre túl tekintélyes: az inkább füzetnek nevezhető gyűjtemény 56 oldalán pusztán hét novellát tartalmazott. Mindegyik szövegét közölte Kosztolányi napilapokban és folyóiratokban is, valamint néhányat a *Páva* című kötet első és második kiadásaiban szintén megtalálunk. A *Beteg lelkek* novellái között is akad olyan, amely jó néhány évvel később ismét megjelent: *A pap* című írással a *Képes Újság* 1920-as évfolyamának egyik lapszámában is találkozhatunk,[989] illetve az 1936-os *Kalangya* hasábjain is közöltek több *Beteg lelkek*-novellát.[990] Ha Kosztolányi levelezésében igyekszünk nyomára bukkanni a kötettel kapcsolatos információknak, kevés releváns forrást találunk: mindössze az 1912 novemberében, Babits Mihálynak írt levelet. „Kedves jó barátom, kérlek, küldesd el a címemre […] gyönyörű Dante-könyvedet mint bírálati tiszteletpéldányt. Én nem mint sajtópéldányt küldtem el a könyvem, de igazán boldoggá tennél, hogyha írnál róla a *Nyugat*-ban. (Ha ínyedre van a sujet.) Olvasd el egy este, s legalább levélben közöld az impresszióid"[991] – olvashatók Kosztolányi sorai. A könyvről szóló kritika nem született meg, ám Kosztolányinak egy másik, ugyancsak ekkortájt megjelent versgyűjteményét – a *Mágiát* – már méltatta Babits *Az irodalom karácsonya* című összefoglalásában.[992]

1913-ban jelent meg *Die magische Laterne* címen egy német nyelvű antológia, mely a *Bolondok* és a *Beteg lelkek* novelláiból közölt válogatást.[993] A fordítás Stefan I. Klein munkája, aki baráti viszonyban állt Kosztolányival – és más nyugatos írókkal –, s már korábban is átültette néhány írását német nyelvre. A kötetről Halasi Andor írt rövidebb méltatást az *Élet* hasábjain. A híradásban Halasi megismétli az Euphorion motívum (mely korábbi fölemlegetéséhez *A léggömb elrepül* című novella adta az alapot) és Kosztolányi művészetének összevetését, amit Karinthy és Somlyó *Bolondok*-kritikájában is olvashattunk. Az apropó a kötet címlapjának bemutatása, melynek grafikáját Kosztolányi – ha nem is javasolta, de legalábbis –

jóváhagyta: „Kosztolányi Dezső válogatott novellái jelentek meg a heidelbergi Saturn-Verlag kiadásában. A bájos és stílszerű címlapon egy város habszerű sziluettje fölött a levegőben egy kis gyermek repül egy zöld léggömb zsinórján. A Kosztolányi poézisét nagyszerűen érezteti ez a címlap."[994] A kötet megjelenése nem véletlen: Kosztolányi ugyanis előtte járt Bécsben, és tárgyalt a kiadásról. Tevan Andornak ez idő tájt írt leveléből további részletekre is fény derül: „Én vasárnap Bécsben jártam. Önnel, mint hívemmel [?] és kiadómmal közölnöm kell, hogy az ottani írók közt nagy sikerem volt, novelláimat, melyek körülbelül egy éve jelennek meg a *Brenner*-ben, a *Sturm*-ban és a [*olvashatatlan*]-ban, mindenki olvasta, az oeuvre-em feltűnést keltett. Stephan I. Klein, a fordítóm már elhelyezett egy novelláskönyvet, amely őszre jön. Ma a *Saturn Verlag*-tól (Heidelberg) kaptam felszólítást egy új novelláskönyvre."[995] Azt, hogy ezeket a kapcsolatokat még a Bécsben töltött egyetemi szemeszterek alkalmával kötötte-e Kosztolányi, vagy már újságíróként került összeköttetésbe az említett német nyelvű lapokkal, nem tudhatjuk. Az említett megjelenési dátumok (1912–1913) arra engednek következtetni, hogy már újságíróként, vagy annál is inkább irodalmi folyóiratok – köztük a *Nyugat* – köréhez tartozó szerzőként vehette föl a kapcsolatot a külföldi csoportosulásokkal. Az említett *Brenner* című lapról tudjuk például, hogy 1910-ben indult, és az expresszionizmus szócsöveként tartották számon. A Ludwig von Ficker által alapított orgánum a későbbi években (egészen 1950-ig élt a lap) nyelvfilozófiai és teológiai esszéket is közölt. A *Der Sturm* ugyancsak jelentős kiadvány volt, és az 1910-es években a radikális modernizmus – köztük szintén az expresszszionizmus – egyik centrumát jelentette. Olyan jelentős munkatársai voltak, mint Gottfried Benn vagy Oskar Kokoschka. Szerzői között említhetjük Richard Dehmelt, Anatole France-ot vagy Arno Holz-ot. Kosztolányi nem egy verset fordított ezektől a pályatársaktól, és előfordulhat, hogy éppen a *Der Sturm*nak köszönhetően ismerkedett meg például Dehmel költészetével. A lap egyúttal nemzetközi fórum is kívánt lenni, ami magyarázza, hogy magyar szerzőket is szép számmal közölt. Kosztolányin kívül Kassák, Déry, Karinthy és Móricz is kapcsolatba került Herwath Walden lapjával. A külföldön önálló kötettel való jelentkezés azonban akkor sem volt mindennapos egy magyar alkotó számára, mint az a Halasi-híradásból is kitetszik: „Örülnünk kell, hogy modern költői irodalmunknak ilyen kétségtelen értékű reprezentatív manje jelent meg a világ piacán. Benne nemcsak a magyar irodalmat fogja bámulni a külföld, hanem azt is, hogy Magyarországon van európai irodalom."[996]

A *Beteg lelkek*kel azonos időben, azaz szintén 1912 folyamán lát napvilágot *A vonat megáll* című, ugyancsak füzetnyi terjedelmű novellatermés.[997] A 64 oldalas, kisalakú kiadvány címlapjának hátoldalán a *Mozgó Könyvtár* főbizományosának, Schenk Ferenc könyvkereskedőnek hirdetése olvasható. A füzet e sorozatnak VI. 92-es sorszámmal ellátott darabja, s mindössze öt novella található benne. „A *Mozgó Könyvtár* 1908-ban indult; főként pályaudvarokon árulták kiadványait. Néhány jelentéktelen és értéktelen munka mellett olyan kitűnő szerzők is írtak bele (illetve – részben – régebbi írásaikat adták át a vállalkozásnak), mint Mikszáth, Szép Ernő, Molnár Ferenc, Csáth Géza, Krúdy Gyula, Heltai Jenő" – közli Réz Pál, aki szerint a sorozat 1910–1911 táján szűnhetett meg (a kiadványon szereplő évszám

alapján 1912-ben még létezett), és Kosztolányi munkája talán az utolsó darabja volt.[998] A kis füzetben olvasható novellák szintén megjelentek másutt is, úgymint a *Bácskai Hírlap*ban, a *Budapesti Napló*ban, az *Élet*ben és a *Politikai Hetiszemle*ben, valamint a *Bűbájosok* és a *Páva* című kötetekben.[999] A címadó szöveggel kapcsolatban Réz Pál egy lehetséges Kosztolányi-álnévre is fölhívja a figyelmet: „A *Budapesti Napló*ban jelent meg először, 1906. december 9-én, *Róza* címmel; ugyanennek a lapnak 1906. október 14-i számában, a *Hírek* rovatban, D jelzéssel rövid kis »színes« található, címe: *A vonat megáll*. Lehetséges, hogy a hír szerzője is Kosztolányi (ez egyébként valószínűsíti azt a feltevést, hogy a D a költő betűjegye lett volna), s Kosztolányi önmagától vette kölcsön a címet, amikor a *Rózá*t kötetben megjelentette."[1000]

Az e korszakban írt novelláskötetek áttekintésének sorát az 1913-as *Mécs* című antológia említésével zárjuk. A *Mécs* három kiadást is megért – ebből kettő a *Tevan Könyvtár* tagjaként (34–35.) –, s mindegyik a békéscsabai Tevan Nyomdából került ki.[1001] Tevan Andor Kosztolányi több művének kiadója volt, valamint éveken át munkakapcsolatban és levelezésben is álltak egymással. „Tevan Andor fiatal nyomdászt Rozsnyai Kálmán vitte el 1910-ben a New York Kávéház íróihoz, itt kerül közelebbi kapcsolatba Kosztolányival is, ki melegen támogatta terveit."[1002] Maga Tevan is fölidézi az esetet, *Narancsliget az Északi-sarkon* című könyvében: „Még akkor este körülvezetett [Rozsnyai] a New-York híres karzatán. Ott ismerkedtem meg akkor a fiatalokkal. Ott indult el Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső, Somlyó Zoltán, Révész Andor, Keleti Arthur, Nagy Lajos írókkal a később oly termékennyé és jelentőssé fejlődő barátságom."[1003] Kosztolányinak első ízben az 1912-es *Mágia* című versgyűjteménye lát napvilágot Tevannál; majd a Major Henrik és Kürthy György – utóbbiról tudjuk, hogy a *Négy fal között* illusztrátora is volt – karikatúráit tartalmazó kiadvány készítése során dolgoztak együtt, ugyanis az előszót Kosztolányi írta.[1004] Utóbbi könyv tette egyébként olyan népszerűvé Tevant a fővárosi körökben, hogy 1911-ben már országos hírű kötetek jelenhettek meg kiadásában: az olcsó, filléres sárga füzeteken „egy egész nemzedék nevelkedett fel."[1005] Olyan szerzőket adott ki, mint Ady, Kaffka Margit, Csáth Géza, Juhász Gyula, Karinthy, Krúdy, Thomas Mann, Anatole France, Maupassant, Balzac vagy Schnitzler. Kosztolányi és Tevan szorosabb barátságát bizonyítja az a leírás is, ahogyan a nyomdász visszaemlékezik az első találkozásra: „Kosztolányi Dezsővel induló barátságom emlékezetes marad számomra mindvégig. Az első kézfogásunk a New-Yorkban már kiváltotta mindkettőnkből azt a rokonérzést, amely évtizedes összeköttetésünk alatt jellemezte barátságunkat. Gyönyörű férfias, amellett mégis lágy vonalú arca sugárzott a szellemtől. […] Meghívására másnap a lakásán látogattam meg a József körúton. Akkoriban még itt hónapos szobában, diákos módon együtt lakott orvosnak készülő öccsével. Bizalmas együttesben hosszan elbeszélgettünk, könyvekről, magunkról és mire eltávoztam tőle, a *Mágia* című verseskötetének kéziratait is vittem magammal. […] Hűséges barátok maradtunk azután is, amikor megházasodott."[1006] Kettejük kapcsolata a későbbiekben azonban megromlik, ám erről majd az 1920-as éveket tárgyaló (al)fejezetekben szólunk.

A *Mécs* megjelenési dátuma 1913 őszére tehető. A Tevan–Kosztolányi-levelezésben ugyan keltezés nélküli levelek is akadnak, ám közülük kettő, illetve a *Cor-*

vina megfelelő száma eligazítást ad. A „Tevan könyvtár [...] 34–35. szám. Kosztolányi Dezső. Mécs. (72 l.)" bejegyzést az 1913. október 30-i lapszámban találjuk.[1007] A két keltezett levél közül az egyik 1913 májusában íródott, és Kosztolányi azt javasolja benne Tevannak, hogy hagyják őszre a megjelenést.[1008] November 5-i datálással bíró levelében pedig már a példányok felől érdeklődik: „Kedves jó uram, a *Mécs*-ből kérek legalább 10 darabot."[1009] A levelekből az is kiderül, hogy Kosztolányi ennek a kötetnek a reklámozásában is tevékenyen részt vett. „Látta a *Világ* vasárnapi számát? A *Mécs*-et reklámozzák. Mikor jelenik meg?"[1010] – tette föl a kérdést Tevannak még november 1-je körül.[1011] A *Világ*nak éppen ebben az időszakban munkatársa Kosztolányi, így nem lehetett nehéz elérnie, hogy a lap közzétegye a hirdetést.[1012] A 72 oldalas, kisalakú kiadványban összesen 16 novellát közölt.[1013] A korábbi köteteket jellemző eljárás a *Mécs* esetében is megfigyelhető: napilapokban és folyóiratokban már hozott szövegekkel találkozunk benne, azonban más kötetben nem találjuk ezeket a novellákat. Az írások jelentős részét *A Hét* hasábjain közölte Kosztolányi, 1908 és 1910 között, valamint megtaláljuk a másodközléseket bácskai lapokban (*Bajai Hírlap, Bácskai Hírlap, Bácsmegyei Napló*) is, illetve az *Élet* folyóirat 1910-es évfolyama szintén hoz néhányat közülük.[1014] A többi füzetes megjelenéshez hasonlóan a *Mécs*ről sem olvashatunk kritikákat. A hallgatás oka föltehetően az, hogy Kosztolányi párhuzamosan több kötettel jelentkezett ebben az időszakban, és a figyelem nem annyira ezekre a kisebb füzetekre esett (melyek közt ráadásul számos ismétlődés figyelhető meg), hanem főként a *Mágia* című verseskötetre, illetve műfordításaira, s majd az igazi áttörést hozó *A szegény kisgyermek panaszai*ra. Előfordulhat az is, hogy ezen kiadványok megjelentetését – lévén, hogy az alacsonyabb árú sorozatokat, az akkor induló népszerű, filléres „könyvtárakat" gyarapították – elsősorban a pénzszerzés motiválta.

JEGYZETEK

941. A kötet pontos megjelenési dátumát illetően 1908-at, illetve 1909-et egyaránt jelez a szakirodalom. A recenziók 1909-es dátummal tüntetik föl a könyv adatait, és a fönnmaradt (!) levelezés alapján is 1909 mellett voksolhatnánk. A *Corvina,* a Magyar Könyvkereskedők Egyletének közlönye ugyan 1909-ben ad jelentést a kötetről, ám az 1908-as dátumot adja meg a kiadás éveként: „Kosztolányi Dezső. Boszorkányos esték. (Har. K. 8-r. 164 l.) Bpest, 1908. Rényi Károly biz." – *Corvina,* 1909. jun. 20., 112. Tudomásom szerint magántulajdonban létezik olyan dedikált példány is, melyet Csáthnak címzett Kosztolányi, szintén 1908-as dátummal. Ezenkívül a közgyűjteményi katalógusok is az 1908-as megjelenést tüntetik föl, valamint magán a köteten ismételten 1908 szerepel. A *Bácskai Hírlap* 1908 szeptemberében harangozta be a *Boszorkányos esték* megjelenését: [Szerző nélkül]: Kosztolányi Dezső novelláskötete, *Bácskai Hírlap,* 1908. szept. 12., 3.

942. Kosztolányi Dezső: Boszorkányos esték, Budapest – Szabadka: Jókai – Krausz–Fischer, [1908]; Bolondok. Novellák, Budapest: Athenaeum, [1911], 128; Pava. Elbeszélések, Budapest: Légrády, [1911]; Beteg lelkek. Elbeszélések, Budapest: Athenaeum, [1912]; A vonat megáll. Elbeszélések, Budapest: Globus, 1912; Mécs. Novellák, Békéscsaba: Tevan, 1913.

943. Az újraírások jelenségéről lásd pl.: Szegedy-Maszák, 2010, i. m., 78–83.

944. „A B. H.-nak vasárnaponként vezércikket írok; ennek ellenében Fischer tata [ti. Fischer Móric] kinyomja a könyvet, úgyhogy én csak a nyomdaköltséget – maximum 150 korona – fizetem. Ezt is törlesztés alakjában. Előleget 40 usque 60 koronát – esetleg! – hajlandó vagyok adni." – Kosztolányi Dezső levele Csáth Gézának, [Budapest, 1908 tavasza], in *Levelezés-Réz,* 154.

945. [Szerző nélkül]: Kosztolányi Dezső novellaskötete, *Bácskai Hírlap,* 1908. szept. 12., 3. (A beharangozó szöveg a kötet megjelenési dátumának pontosításához is adalék – lásd a korábbi vonatkozó jegyzetet.)

946. Kosztolányi Dezső levele Csáth Gézának, [Budapest, 1908 tavasza], in *Levelezés-Réz,* 154.

947. Babitsnak például minden bizonnyal elküldte: „Novelláskötetemet, a *Boszorkányos esték*-et a jövő hó elején küldöm el." – Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, [Budapest], 1908. dec. [13.], in *Levelezés-Réz,* 163.

948. A *Vers-tárgyak* összefoglaló címen közölt sorozat nyolc szövegből áll, melyeket prózaversekként is értelmezhetünk. A tartalomjegyzékből – nyomdahiba folytán – hiányzik a *Sakkmatt* és az *Ilike az asztalnál* című novella.

949. Kosztolányi Dezső levele Csáth Gézának, [Budapest, 1908 tavasza], in *Levelezés-Réz,* 154.

950. Kosztolányi Dezső: Valaki áll a küszöbön, *Egyetértés,* 1908. márc. 13., 1–2.

951. Kosztolányi Dezső: A boszorkány, *Budapesti Napló,* 1907. okt. 8., 2–3; *Bajai Hírlap,* 1907. okt. 13., 2–3.; *Szilágy,* 1908. jan. 16., 1–2; *Bácskai Hírlap,* 1908. szept. 20., 2–3; *Tolnai Világlapja,* 1910. dec. 11., 2871–2872; *Szatmármegyei Közlöny,* 1912. júl. 21., 1–2; *Tasnád,* 1912. júl. 20., 1–2; *A Bazár,* 1925. aug. 15., 31–32; valamint megjelent a *Páva* című kötet első és második kiadásában is.

952. Kosztolányi Dezső: Testvérünk, *Pesti Hírlap,* 1926. máj. 13., 2–3.

953. A korábban nem említett kötetek megjelenési adatai: Kosztolányi Dezső: Bűbájosok. Novellák, Budapest: Franklin, 1916; Páva. Elbeszélések, Budapest: Légrády, [1920]; A rossz orvos. Kis regény, Budapest: Tolnai, 1927. Utóbbiban a fönt említett *A kövér bíró* is helyet kapott.

954. Bővebben lásd: Forrásjegyzék 1–5. Az erdélyi lapokkal kapcsolatos hipotézisemet lásd a *Budapesti Napló* szerkesztőségi munkáját bemutató alfejezetben.

955. Lányi Viktor: Boszorkányos esték, *Bácskai Hírlap,* 1909. jún. 13., 8.

956. Kosztolányi Dezső levele Csáth Gézának, Párizs, 1909. máj. [vége], in *Levelezés-Réz,* 181.

957. Lengyel Menyhért: Kosztolányi Dezső: Boszorkányos esték, *Nyugat,* 1909. júl. 16., 110.

958. „Kedves barátom, a tegnapi epés és igazságtalan kiszólásért sajnálkozva, meleg barátsággal bocsánatot kérek. […] az ellen is kezet emeltem, ami nekem a legkedvesebb és legértékesebb ezen a cudar világon. […] Az őrültségre haragudj, nemes római, és ne Hamletre, akinek éppen maga a legnagyobb ellensége." – Kosztolányi Dezső levele Halasi Andornak, Budapest, 1908. dec., in *Levelezés-Réz,* 163.

959. Halasi Andor: Boszorkányos esték. Kosztolányi Dezső novellás könyve. Budapest 1909. Megjelent a Jókai-nyomdában, *Élet,* 1909. jún. 10., 15.

960. Nádai Pál (1881–1945) író, kritikus; *A Hét* és a *Huszadik Század* munkatársa, tagja a Galilei-körnek.

961. Kosztolányi Dezső levele Juhász Gyulának, Budapest, 1909. júl. [9.], in *Levelezés-Réz,* 184.

962. Juhász Gyula: Boszorkányos esték. Kosztolányi új kötetéről, *A Hét,* 1909. aug. 15., 547. Újraközölve: in Juhász Gyula *Összes Művei 5. Prózai írások 1898–1917,* szerk. Péter László, s. a. r. Grezsa Ferenc – Ilia Mihály, Budapest: Akadémiai, 1968, 350–352. [350.]

963. Juhász, 1909, i. m. Kötetben: 351–352.

964. Újhelyi Nándor: Boszorkányos esték. Kosztolányi Dezső novellás könyve. Jókai Nyomda kiadása, 1909, *Huszadik Század,* 1909/9, 226.

965. Újhelyi, 1909, i. m., 227.

966. Kosztolányi Dezső levele Emil Isac-nak, Budapest, 1914. márc. 2., in *Levelezés-Réz,* 266.

967. Még egy műfordítást említhetünk: Arthur Schnitzler *Anatol* című színművéhez (ford. Bíró Lajos és Gömöri Jenő) Hugo von Hofmannsthal írt prológust, melyet Kosztolányi ültetett át magyar nyelvre. E munka ugyanabban az évben látott napvilágot, mint a *Bolondok.* Lásd még *A szegény kisgyermek panaszai,* valamint a *Műfordítások az indulás éveiben* című alfejezeteket.

968. Kosztolányi Dezső két levele Gömöri Jenőnek, [Budapest, 1910 körül], in *Levelezés-Réz,* 214–215.

969. Vö. Gömöri Jenő Tamás: Emlékezés a „Modern Könyvtár"-ra, *Literatura,* 1937. szept. 15., 328–329.

970. Kosztolányi Dezső: Boszorkányos este, *Nyugat,* 1908. márc. 1., 287. Lásd még *A Nyugat* című alfejezetet.

971. Gömöri Jenő: Kosztolányi Dezső, in Kosztolányi Dezső: *A szegény kisgyermek panaszai,* 2. kiadás, Budapest: Politzer Zsigmond és Fia Könyvkereskedése, 1910, 3–4. [Modern Könyvtár 3.]

972. Fenyő Miksa levele Hatvany Lajoshoz, 1910. jún. 14., in *Levelek Hatvany Lajoshoz,* szerk. Hatvany Lajosné, Budapest: Szépirodalmi, 1967, 92.

973. Gömöri, 1937, i. m., 328–329.

974. Gömöri, 1937, i. m., 328–329.

975. Kosztolányi Dezső: Különös vendég, *Pesti Hírlap,* 1923. máj. 20., 7; *Az Érdekes Újság,* 1928. jún. 1., 8; *Magyar Otthon,* 1931. máj. 20., 218–219. Az egyes szövegváltozatok lelőhelyeit lásd: Forrásjegyzék 1–5.

976. Karinthy Frigyes: Kosztolányi Dezső: Bolondok. Novellák, a Modern Könyvtár kiadása, *Nyugat,* 1911. dec. 1., 947.

977. Karinthy, 1911, i. m., 948.

978. „Ön is, s nem nyári toilettben, hanem vállára vetve ama nagy kabát, amint sokszor láttam, duzzadt nyakkendejével, állva, kezében könyvek (Arany és Komjáthy?), felvetve nagy feje, dacos ráncu vastag homlokára fürte csap – ugy áll itt – mint egy Byron (csak fordítsa!), mint egy Erősember, mint egy vékonybőrü Elefánt – ha nem tévedek, csupa pesszimizmusba s blazirtságba burkolózó Kedv és Fiatalság és Előrevágy, maga az Uj Költészet szelleme, s ha Faustot irnék, Ön lenne az Euphorionom" – Babits Mihály levele Kosztolányi Dezsőnek, [Szekszárd, 1904. júl. 21. előtt], in *Levelezés 1,* 122.

979. Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, Szabadka, 1904. aug. 1., in *Levelezés 1,* 150–151.

980. Somlyó Zoltán: Kosztolányi Dezső novellás könyve. Bolondok, *Népszava,* 1911. dec. 16., 6.

981. A szöveg fölvezetője: „Ez a kis dráma egy mozgószinház lepedőjén játszódik le. A mozidirektor a programmra ezt irhatja: realisztikus. De ha kissé idősebb, ha tapasztalt valamit az élet keserüségeiből s a jó és rossz értékek egyensulyba helyezkedtek lelkében, esetleg azt biggyeszti a cim mellé: kacagtató. Olvasóim is kényük szerint nevethetnek vagy sirhatnak a történeten."

A szöveghez fűzött jegyzet: „Ez a tárca minden mozgószinházzal szemben kézirat." – Kosztolányi Dezső: Tizenhárom gonosz kislány, in Kosztolányi [1911], i. m., 3.

A nyolc képből álló forgatókönyvről Szegedy-Maszák Mihály joggal állapítja meg: „messzemenően igazodik az első világháború előtti némafilmek igényeihez." – Szegedy-Maszák, 2010, i. m., 76.

982. Halasi Andor: Kosztolányi Dezső: Bolondok. Megjelent a „Modern Könyvtár" kiadásában, *Élet,* 1911. dec. 24., 1606.

983. Kosztolányi Dezső levele Halasi Andornak, Budapest, 1920. nov. 15., in *Levelezés-Réz,* 447. Közli még: Halasi Andor: Egy levél: egy fejezet Kosztolányi Dezső életéből, in – –: *A jövő felé. Válogatott kritikai írások 1905–1963,* Budapest: Szépirodalmi, 1964, 41–42.

984. „Csak Kosztolányi lelki válságát magyarázza, saját magával való szembefordulását, tudat alatti önvádját, hogy részemről is támadást sejtett – a kötetemen keresztül." – Halasi Andor: Egy levél: egy fejezet Kosztolányi Dezső életéből, in Halasi, 1964, i. m., 43.

985. Az 1964-es kötetben napvilágot látott szöveg korábban nem jelent meg, azonban a cikk végét 1958-as dátummal jegyzi Halasi.

986. Halasi Andor: Egy levél: egy fejezet Kosztolányi Dezső életéből, in Halasi, 1964, i. m., 43.

987. Kosztolányi Dezső: Páva. Elbeszélések, Budapest: Légrády, [1911]; [1920].

988. [Szerző nélkül]: A modern könyvtár új számai, *Egyetértés,* 1912. dec. 19., 11.

989. Kosztolányi Dezső: A pap, *Képes Újság,* 1920. jan. 25., 23–25.

990. Kosztolányi Dezső: A pap. Novella, *Kalangya,* 1936. márc., 164–167; Tréfa, 176–182; Appendicitis, 220–224.

991. Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, Budapest, 1912. nov., in *Levelezés-Réz,* 243–244.

992. Babits Mihály: Az irodalom karácsonya, *Nyugat,* 1913. jan. 16., 81–85. Lásd még *A szegény kisgyermek panaszai* című alfejezetet. Előfordulhat, hogy Kosztolányi fent idézett levele nem a *Beteg lelkekre,* hanem a *Mágiá*ra vonatkozott.

993. Kosztolányi, Desider: Die magische Laterne, ford. Klein, Stefan I., Heidelberg: Saturn Verlag, 1913.

994. H[alasi]. A[ndor].: Desider Kosztolányi: Die magische Laterne, *Élet,* 1913. okt. 19., 1354.

995. Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, [Budapest, 1913. máj.], in *Levelezés-Réz,* 247.

996. Halasi, 1913, i. m.

997. Kosztolányi Dezső: A vonat megáll. Elbeszélések, Budapest: Globus, 1912.

998. Réz Pál: Kosztolányi Dezső elfelejtett novelláskönyve, *Irodalomtörténet,* 1959/2, 245.

999. Lásd Forrásjegyzék 1–5., valamint Réz, 1959, i. m.

1000. Réz, 1959, i. m.

1001. Kosztolányi Dezső: Mécs. Novellák, Békéscsaba: Tevan, 1913; [1918]; [192?].

1002. Szauder Mária: Kosztolányi Dezső négy levele Tevan Andorhoz, *Irodalomtudományi Közlemények,* 1970/2, 246.

1003. Tevan Andor: Narancsliget az Északi-sarkon. A nyomda könyvkiadásának történetéből, Békéscsaba–Gyoma, 1989.

1004. Major Henrik panoptikuma. Irók és hirlapirók karikaturái. Kosztolányi Dezső előszavával, Békéscsaba: Tevan, 1913.

1005. Keleti Artur bevezetője, in Tevan Andor: *A könyv évezredes útja,* Budapest: Gondolat, 1956, 5.

1006. Tevan, 1989, i. m.

1007. *Corvina,* 1913. okt. 30., 184.

1008. „Mikor jön a Mécs?… Tudni szeretném, mert egypár darabot jó lenne kicserélni, mielőtt nyomdába adná. Elsején – egy hónapra – Párisba megyek. Talán hagyjuk őszre a kötetet…" – Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, [Budapest, 1913. máj.], in *Levelezés-Réz,* 247.

1009. Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, [Budapest, 1913. nov. 5.], in *Levelezés-Réz,* 255.

1010. Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, Budapest, 1912. [?] febr. [1913. nov. 1. vagy nov. 2.!], in *Levelezés-Réz,* 228.

1011. A levelezéskötetben megadott dátum téves. A *Világ*ban megjelent hirdetés adatai alapján 1913. november 1-jén vagy 2-án írhatta a levelet Kosztolányi. Vö. [Szerző nélkül]: Mécs. Kosztolányi Dezső könyve, *Világ,* 1913. nov. 1., 38.

1012. Föltehetően ő a szerzője annak a névtelen szövegnek is, mely Tevan Andort és könyvsorozatát méltatja, 1913 márciusában, ugyancsak a *Világ* hasábjain, 1913. márc. 9-én. Kosztolányi szerzősége mellett voksol Bíró-Balogh Tamás is. Vö. [Bíró-]Balogh Tamás: Kosztolányi Dezső Békés megyei kapcsolataihoz. Tevan Adolf és Tevan Andor Kosztolányihoz írott leveleiből, *Bárka,* 2006/1, 59.

1013. A *Három mese rossz gyermekeknek* további részekre tagolódik, itt azonban egy szövegnek vettük.

1014. A teljes anyagot lásd: Forrásjegyzék 1–5.

Főszerkesztő és felelős kiadó: ACZÉL GÉZA
Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
Tipográfia: Kass János
Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége. Nyomás: PIREHAB Nonprofit Kft. Nyomdaüzeme, Debrecen
Felelős vezető: Becker György vezérigazgató
Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.