

DEBRECENI IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI
TANKÖNYVEK

2.

A kortárs magyar irodalom

Szerkesztette:
SZIRÁK PÉTER



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press
2021

Balajthy Ágnes – Bódi Katalin – Szirák Péter

A kortárs magyar irodalom

Debreceni Irodalom- és Kultúratudományi Tankönyvek

2.

Sorozatszerkesztő:
Fazakas Gergely Tamás
Fodor Péter

Balajthy Ágnes – Bódi Katalin – Szirák Péter

A kortárs magyar irodalom

Szerkesztette:

SZIRÁK PÉTER



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press

2021

A tananyag fejlesztését az EFOP-3.10.1-17-2017-00001 pályázat
tette lehetővé.

A projekt címe:

„Tematikus együttműködés erősítése a köznevelés és felsőoktatás terén
a Kárpát-medence szomszédos országaival”

A tananyag nyomtatott változata

a Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának támogatásával,
a Kari Kiadói és Jegyzetbizottság pályázatának keretében jelent meg.

Szaklektor:
Fodor Péter

© Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press,
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

ISSN 2732-1290

ISBN 978-963-615-076-1 (pdf)

Kiadta: a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja
dupress.unideb.hu

Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi

Borító tervezés és műszaki szerkesztés: M. Szabó Monika

A nyomdai munkálatokat a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzeme végezte 2021-ben

Tartalom

Előszó (Szirák Péter)	9
I. A kortárs magyar irodalom intézményrendszere (Balajthy Ágnes)	12
I/1. Mi az az intézmény?	12
I/2. A magyar irodalom rendszerváltozás előtti intézményei	12
I/3. A magyar irodalmi intézményrendszer a rendszerváltozás után.....	15
I/4. Írószervezetek	15
I/5. Irodalmi folyóiratok	16
I/6. Könyvkiadók	19
I/7. Díjak.....	20
I/8. Irodalmi jeles napok	20
I/9. Felhasznált irodalom.....	21
II. A lírafordulatról általában (Balajthy Ágnes)	22
II/1. Tandori Dezső	23
II/2. Petri György	26
II/3. Oravecz Imre.....	31
II/4. Felhasznált irodalom.....	34
III. A „hiba poétikája” és a „poesis memoriae” (Szirák Péter)	35
III/1. Parti Nagy Lajos.....	35
III/2. Szerepversek, maszkjátékok: poesis memoriae	39
III/3. Kovács András Ferenc	40
III/4. Felhasznált irodalom.....	48
IV. A lírafordulat öröksége (Balajthy Ágnes)	49
IV/1. Marno János	49
IV/2. Kukorelly Endre.....	52
IV/3. Szijj Ferenc	55
IV/4. Borbély Szilárd	58
IV/5. Szirák Péter: Térey János	61
IV/6. Felhasznált irodalom.....	64
V. A fiatal magyar líra (Balajthy Ágnes)	66
V/1. A „fiatalság” fogalma a magyar irodalomban	66
V/2. A Telep Csoport	66
V/3. A kortárs fiatal költészet szövegalkotó eljárásai	68

V/4.	Vallomások és pszeudo-személyesség	70
V/5.	Testpoétika és posztthumán.....	72
V/6.	A fiatal líra és az online nyilvánosság.....	74
V/7.	Slam poetry	76
V/8.	Felhasznált irodalom	77
VI.	A prózafordulat (Szirák Péter).....	78
VI/1.	A prózafordulat előzményei: Ottlik Géza és Mészöly Miklós munkásságának hatása a '70-es-'80-as években.....	78
VI/2.	A prózafordulat poétikája.....	80
VI/3.	A családregegy műfaji hagyománya (<i>Egy családregegy vége, Cseréptörés, Sorstalanság, Jadviga párnája, TündérVölgy, A fehér király, A kilencedik, A rög gyermekei</i>).....	81
VI/4.	Az (ön)életrajzi regény és a memoár változatai (<i>Emlékiratok könyve, Párhuzamos történetek, Tizenhét hattyúk, A test anyaga, Mintha élnél, Pompásan buszozunk! Rom, Omerta, Világló részletek, Magyar Copperfield, Boldogh-ház, Kétmalom utca</i>).....	87
VI/5.	Rövidtörténet, rövidpróza (<i>Tar Sándor, Bodor Ádám, Garaczi László, Kukorelly Endre</i>).....	103
VI/6.	Szövegek hálójában: az új történelmi regény (<i>Spiró György, Mészöly Miklós, Grendel Lajos, Háy János, Szilágyi István, Rakovszky Zsuzsa, Láng Zsolt, Darvasi László, Márton László</i>)	113
VI/7.	Felhasznált irodalom.....	117
VII.	Kisformák hálózata, idézéstechika és újraírás:	
	Esterházy Péter írásművészete (Szirák Péter).....	119
VII/1.	A <i>Termelési-regény</i> (1979): paródia és szatíra.....	119
VII/2.	Egy posztmodern „szöveggyűjtemény”: <i>Bevezetés a szépirodalomba</i> (1986).....	119
VII/3.	<i>Harmonia caelestis</i> (2000): a családregegy újraértelmezése.....	120
VII/4.	Idézéstechika, „szövegválogatás”	121
VII/5.	Az elbeszélésszervezés átalakítása.....	123
VII/6.	Nyelvi eseményszerűség.....	123
VII/7.	A nagy elődök: Mikszáth, Kosztolányi és Márai újraértelmezése	124
VII/8.	Felhasznált irodalom.....	126
VIII.	A kortárs magyar utazási irodalom (Balajthy Ágnes)	127
VIII/1.	Az utazási irodalomról általában.....	127
VIII/2.	Magyar irodalomtörténeti előzmények	128
VIII/3.	Esterházy Péter: <i>Hahn-Hahn grófnő pillantása</i>	129
VIII/4.	Krasznahorkai László: <i>Az urgai fogoly; Rombolás és bánat az Ég alatt</i>	131
VIII/5.	Térey János: <i>Protokoll</i>	135
VIII/6.	Felhasznált irodalom.....	138

IX. A kortárs magyar dráma (Bódi Katalin)	139
IX/1. Dráma- és színházelméleti alapvetések: a dráma irodalmi műnemének kapcsolata a színházzal mint művészi formával, a színház mint a kultúra megkettőződése	139
IX/2. A magyar dráma kulturális-történelmi öröksége, a hagyománynélküliség és a hagyományválasztás következményei	140
IX/3. Dráma – színház – nyilvánosság: az 1945 utáni kultúrpolitika következményei a magyar drámára és a színházra. Torlódottság és dramaturgiai hagyomány a 20. századi drámatörténetben.....	141
IX/4. Dramaturgiai innovációk Mészölytől Nádasig	143
IX/5. Dráma és színház a rendszerváltozás után	149
IX/6. Magyar dráma és magyar irodalom az ezredfordulón – örökség és innováció a drámaszerzők és a „színházcsinálók” darabjaiban	151
IX/7. Felhasznált irodalom.....	167

Előszó

Mennyiben különbözik a régi és a kortárs irodalomhoz való viszonyunk? Vajon azoknak az irodalmi műveknek az olvasása és értelmezése, amelyek evidensen együtt élnek velünk, mert napjainkban vagy csak néhány éve keletkeztek, könnyebb és magától értetődőbb, mint azoké, amelyek egy régi korból szólnak hozzánk? Bizonyára mindenki hajlik rá, hogy a ma élő szerzők műveit közelebbinek érezze magához, hiszen azok legtöbbször a mi világunk ismert díszletei között játszódnak, az általunk is gyakran használt szavakkal, „korunk hőseiről” szólnak. A dolog azonban ennél bonyolultabb. Egyrészt azért, mert a remekművek, születhettek bár a legrégebbi korokban, hatástörténeti potenciáljuk, esztétikai gyönyörködtető és cselekedtető erejük által áthidalhatóvá teszik a keletkezés történeti valósága és a befogadás jelene közötti távolságot: az *Odüsszeia*, a *Don Quijote* vagy a *Bűn és bűnhődés* régen íródtak, mégis elemi erővel szólítják meg az önmagát hozzájuk képest bizonyosan másképp értő jelent, s így gyarapítanak bennünket az ittlét mai sorsszerűségének megértése által. Másrészt, vannak újabb keletű művek, amelyek a legaktuálisabb kérdéseket tematizálják, jól ismert világunkban játszódnak, s mégsem érezzük igazán élményszerűnek, megragadónak a velük való találkozást. Még ha van is, átmeneti sikerük mulékony, s hamar feledésbe merülnek, mert nem képesek elég intenzíven formálni, adott esetben akár meg is változtatni létszemléletünk alapjait. Ebből következően nehéz definiálni azt, hogy mi is a *kortárs*. Lehet a réges régi is az, s lehet az egyidejű már keletkezésében elavult és semmitmondó. A mai olvasóra való delejező hatás tehát nem feltétlenül az olvasmány keletkezésének idejétől függ, hanem attól, hogy a műben potenciálisan felmerülő kérdések milyen válaszlehetőségeket jelenthetnek annak a mának, amelyik gondos kikérdezésükkel aktualizálja azokat. E kötet szerzői az elmúlt mintegy félévszázadban keletkezett művek közül azokat válogatták ki, amelyek jelenbéli világunk elmélyültebb megértését ígérik, azaz *hatástörténeti* értelemben tekinthetők kortársnak.

Tudjuk jól, hogy az elmúlt idők irodalmi alkotásainak olvasásához szükséges az adott kor kontextusainak valamelyes ismerete, s az is igaz, hogy maguk a művek is hozzásegítenek az egykori viszonyok megértéséhez. De mindez a kortárs irodalomra is vonatkozik, mert napjaink nyelvészete is egy adott intézményrendszerben bontakozik ki, minden olvasóhoz egy közvetítő közeg révén jut el, s erre a közegre, így természetesen magára az olvasóra is visszahat. A hozzáférés egyik fontos – mondhatni – szellemi feltevéle: az érvényben való kánon(ok) tanulmányozása. Az irodalomtörténeti értelemben vett *kánon* (a görög eredetű szó jelentése: 'mérce', 'mérték') eligazít egy adott közösség bevett értékrendjének vonatkozásában: a megismerésre méltó szerzők és művek listáját éppúgy magába foglalja, ahogy a mérvadó értelmezési ajánlatokat is. Ez a mértékrend minden olvasást megalapoz, hiszen már eleve megszabja, hogy mi kerül a látókörünkbe, s hogy mihez és milyen beállítódással férhetünk hozzá. A kánon és az egyes mű viszonya

ugyanakkor nem egyoldalú, hanem mint az általános (törvény) és az egyedi (esemény) relációja, kölcsönös és dinamikus. A művek értelmezése megkerülhetetlenül függ a kánoni „előírásoktól”, ám az igazán nagy hatású alkotások és azok meggyőző értelmezései át is törhetik, meg is változtathatják a korábban megszokott interpretációs kereteket. Ez a jelenség jól megfigyelhető a tankönyvben vázolt líra- és prózatörténeti *fordulatok*-ban, azokban a változássorozatokban, amelyek például az 1970-es és '80-as években elég jelentős mértékben átformálták a nyelvművészeti és velük az olvasási szokásokat, s nem különben az irodalomkritikai és -történeti értékrendet. E fordulatok is azt bizonyítják, hogy a műképződés tényezői közül nem a politika- és kultúraideológiai összefüggések a perdöntőek, hanem a megalkotottsággal összefüggő esztétikai hatóerő, következésképp a kánonról való gondolkodás középpontjában is a szövegek közeli és tüzetes vizsgálatának kell állnia. E tankönyvben nem az ún. műveltségi-piaci kánon (vagyis az olvasóközönség „közvéleményén”, illetve vásárlási szokásain alapuló) értékrendje érvényesül, hanem egy olyan – az előbbtől persze nem függetleníthető – irodalomtörténeti és -kritikai szemléletmód, amely a mű és a vele együttalkotó olvasó találkozását tüzetesen dokumentálva az írásművészet *nyelvi eseményeit* tartja mindenekelőtt számon. Az irodalom ábrázoláselvű és kitüntetetten identitáspolitikai használatbavétele helyett annak funkcióteljességét szem előtt tartva.

Abból kiindulva, hogy a műveket közvetítő közeg materiális formájában mindig egy *intézményrendszer*, bevezetésképp áttekintjük azokat az információs csatornákat, szerkezeti kereteket (folyóiratok, könyvkiadók, írószervezetek, rendezvények, díjkultúra), amelyek ma befolyással lehetnek egy magyar nyelven publikáló szépíró pályájának alakulására, lehetővé teszik a szerzők és az olvasó közötti kommunikációt, kijelölik azokat a színtereket, ahol az irodalom megjelenhet a társadalmi nyilvánosság számára. Külön nagy fejezetek tárgyalják a közelmúlt magyar *költészetének, elbeszélő prózájának és drámairodalmának* folyamatait. A hagyományösszefüggések taglalása után hol az életmű-logikát is megtartó rövid *portrék*, hol pedig a *műfaji mintázatok, írásművészeti formák* változatait, illetve egyes meghatározó jelentőségű *műveket* tárgyaló alfejezetek következnek. Igyekszünk tendenciákat, irodalomtörténeti *folyamatokat* és összehasonlításból származó konnexiókat (kapcsolódásokat) jelezni, s ugyanakkor mindezek figyelembevételével *szövegközeli értelmezési ajánlatokat* is nyújtani az érdeklődő olvasóknak.

A *lírafordulat* „klasszikusainak” (Tandori, Petri, Oravecz) és megújító követőinek, az ún. „derékhadnak” (pl. Kukorelly Endre, Marno János, Kovács András Ferenc, Borbély Szilárd, Térey János stb.) a bemutatása után a „fiatal magyar líra” irányzatairól és platformjairól esik szó – az online nyilvánosságtól a Telep Csoporton át az irodalom „peremén” pozicionálódó slam poetryig. A *prózafordulat* szintén rendkívül komplex jelenségét műfaji-poétikai-hangnemi jellegzetességek (család- és nevelődésregény, öntükrözés, gyermeki távlat, irónia stb.) köré szerveződő egységek taglalják. Külön fejezet foglalozik annak az Esterházy Péternek a szövegalkotási attitűdjeivel, akinek szépprózája teljesítette ki a nyolcvanas-kilencvenes években a magyar irodalom nyelvművészeti lehetőségeit. Tankönyvünk újdonsága, hogy a történelmi regény ezredforduló újabb hulláma mellett taglalja a – ritkán tárgyalt – kortárs magyar utazási irodalmat is. A mai magyar *drámát* bemutató nagyfejezet a dramatikus szöveg és a színházi műképződés szoros

viszonyából indul ki, majd a hazai dramaturgiai hagyomány jól ismert hiányosságait szem előtt tartva szól a dráma- és színházi nyelv megújítási kísérleteiről – Mészölytől Örkényen át Nádasig. Az ezredfordulós magyar dráma tematikus és színjátékelméleti sokféleségének szisztematikus áttekintése ötvözi a portré-logikát (Kárpáti Péter, Garaczi László, Egressy Zoltán, Háy János, Tasnádi István, Pintér Béla, Térey János stb.) a dramaturgikus szöveg motivikus-poétikai, illetve színháztudományi (a színházi praxis felőli) megközelítésével. Valamennyi fejezet végén feltüntettük a felhasznált irodalom jegyzékét, egyrészt forrásainkat jelezve, másrészt az olvasó további szakirodalmi tájékozódását segítő.

A kortárs magyar irodalom című egyetemi jegyzetet egyetemi hallgatónak, középiskolai tanároknak és diákoknak, valamint minden érdeklődő olvasónak jó szívvel ajánljuk, a tájékozódás és az elmélyülés céljából. Kétségtelenül nem olyan művekről szól, amelyek ismerős és könnyed megoldásokkal elébe mennének az olvasó várakozásainak (mint az ún. lektűrök), hanem olyan szövegekről, amelyek megalkotottságuk, sűrű szövésük, bonyodalmas összefüggéseik révén inkább próbára teszik az olvasó elvárásait, esztétikai tapasztalásuk kihívás elé állítja a befogadó ön- és világértelmezését. Nem könnyű és gyorsan olvasható műalkotásokról, hanem nagy ellenállást tanúsító szövegekről esik itt szó: nagyságuk megértésének épp ez az ellenállás a titka, mert ami igazán „szép, az (mindig) nehéz”, ahogy Rilke mondaná. De ennek tudatosításával éppen hogy nem elriasztani, hanem bátorítani szeretném azokat, akik e jegyzetet a kezükbe veszik, abban a reményben, hogy máris a kortárs magyar irodalom rendszeres olvasói, vagy rövidesen azokká válnak. Megéri ugyanis az erőfeszítés, az előtanulmányok önmagában is szép munkája, mert ezáltal az esztétikai tapasztalat egy semmi mással nem pótolható nyelv-művészeti dimenziója nyílik meg az olvasó számára.

Szirák Péter

I. A kortárs magyar irodalom intézményrendszere

BALAJTHY ÁGNES

I/1. Mi az az intézmény?

A „mai magyar irodalom” kifejezés hallatán először minden bizonnyal szerzőkre és szövegekre gondolunk. Ha azonban átfogó képet szeretnénk alkotni a kortárs magyar irodalomról, érdemes azt is megvizsgálunk, hogy az alkotói életművek milyen intézményrendszerbe ágyazódnak be. Bevezetésképp tehát áttekintjük azokat az intézményeket – információs csatornákat, szervezeti kereteket – amelyek ma befolyással lehetnek egy magyar nyelven publikáló szépíró pályájának alakulására, lehetővé teszik a szerzők és az olvasó közötti kommunikációt, kijelölik azokat a színtereket, ahol az irodalom megjelenhet a társadalmi nyilvánosság számára.

Thimár Attila meghatározása szerint azt tekinthetjük intézménynek,

„ami a benne foglalt bármely, sőt akár az összes tag, illetve egység megváltozása esetén is folytatni tudja a felderíthető szabályok szerinti működését, azaz folytatni tudja a társadalommal folyó kommunikációban önmaga számára kijelölt funkcióját és az ehhez a funkcióhoz rendelt reprezentációt”. (91)

Ez a definíció a mai magyar irodalom intézményrendszerének áttekintésekor azért lehet érdekes, mert a szóba kerülő intézmények története részben a szocializmus évtizedeire nyúlik vissza. Azaz, bár, folytonosnak tekintjük őket, működési szabályaik az elmúlt fél évszázadban több változáson estek át.

I/2. A magyar irodalom rendszerváltozás előtti intézményei

1948-tól, a kommunista diktatúra kiépülésétől kezdődően a magyar szellemi élet, a tudományok és a művészetek – akárcsak egész Kelet-Közép-Európában – elveszítették szabadságukat, és súlyos politikai-ideológiai nyomás alá kerültek. A kommunista kultúrpolitika megszüntette a korábban működő irodalmi szerveződések, folyóiratok, államosította a könyvkiadókat, és fokozatosan kiépítette a maga intézményeit, melyekkel a célja az irodalmi élet központosítása és folyamatos ellenőrzése volt. Jeles írókat és költőket ítéltek tartós hallgatásra, s a hivatalosan megkövetelt „szocialista realizmus” jegyében beszűkült a lehetséges műfajok, témák és megszólalásformák tárháza. A Rákosi-rendszerben (1948–1956) színvonalas versek, regények és novellák helyett termelésre buzdító és a pártvezért dicsőítő fércművek jelentek meg a nyilvánosságban, miközben

az erőszakkal kikényszerített hivatalos értékrend jegyében a hatalom a magyar klasszikusokhoz és a külföldi irodalomhoz való hozzáférést is ellehetetlenítette.

Az 1956-os forradalmat követő megtorlás, vagyis a Kádár-rendszer korai korszakában (1956–1962) az Aczél György irányította kultúrpolitika az önkényuralom megerősítése, a társadalmi szolidaritás felbomlasztása érdekében a művészértelmiség megosztására törekedett, ennek jegyében alkalmazták a hírhedt „három T” (támogatás, túrés, tiltás) elvét, vagyis a restaurált sztálinista rendszer mellett hitet tevő írókat támogatták, azokat pedig, akik nem tettek hamis tanúságot a forradalommal szemben, vagy nem voltak „beilleszthetők” a rezsim ideológiai rendszerébe, kitiltották a nyilvánosságból, s igyekeztek egzisztenciálisan is ellehetetleníteni őket. A megfélemlítésen és manipuláción alapuló kultúrpolitika hosszú távon arra törekedett, hogy a cenzúra hatálya alá esők, az átmenetileg „tiltottak” is a „túrés” tartományába kerüljenek, azaz az öncenzúra, az önkorlátozás révén illeszkedjenek be a hatvanas évek elejétől kibontakozó konszolidáció (1962–1968) rendszerébe. A három T azt jelentette, hogy bizonyos szövegek megjelenítése egyértelműen tiltott volt (mint például Martin Heidegger vagy az emigrációban alkotó Márai Sándor könyvei), a „megtúrt” szerzők – mint Mészöly Miklós és az egykori Újholdhoz közel álló alkotók többsége – jelen lehettek ugyan az irodalmi nyilvánosságban, de csak korlátozott mértékben (például csak kis példányszámban jelentették meg a műveiket, vagy nem engedélyezték ezek külföldi közlését), a támogatott, rendszerhű művészek (például Váci Mihály) viszont az átlagoshoz képest kimagasló életszínvonalon élhettek, számos kiváltságot élvezve. Fontos, hogy a három kategória nem rendelkezett szigorúan rögzített határokkal, hanem folytonos mozgásban volt. A Kádár-rendszer évtizedei alatt bekövetkező politikai enyhülések és szigorítások hullámzása miatt nem volt állandó annak a megítélése, hogy mi kerülhet nyomtatásba, mint ahogy egy-egy szerző vagy egy-egy mű státusza is elmozdulhatott az egyik T-től a másik irányába.

A Kádár János által fémjelzett uralmi forma jellegzetessége az volt, hogy a teljes megadásra kényszerített társadalmat kiszorították a közélet gyakorlásából, miközben a hatalom legitimációját (elfogadottságát) az életszínvonal fokozatos emelésével, a szomszédos kommunista rezsimektől eltérő fogyasztási és utazási kedvezményekkel igyekeztek biztosítani. A szabadságáról lemondott társadalommal szemben már nem volt szükség a nyílt terror alkalmazására, s miközben a válságba kerülő gazdaságot is az államszocialista rendszerbe ékelt magángazdasági elemekkel („Új Gazdasági Mechanizmus”, korlátozott magánszektor, háztáji stb.) kísérelték meg élénkíteni, a szellemi életben is engedményeket tettek: fokozatosan lemondtak a „szocialista realizmus” doktrínájának (kényszerű elvének) érvényesítéséről és a marxizmus-leninizmus egyeduralma helyett megelégedtek annak dominanciájával (meghatározó szerepével). A korábban megbélyegzett ún. „polgári” irodalom (pl. Babits és Kosztolányi) ismét hozzáférhetővé vált, s hatvanas évek közepén, igaz, megfelelő ideológiai kommentárokkal, de megjelenhettek magyarul pl. Jean-Paul Sartre, Franz Kafka és Ernest Hemingway könyvei. (Ezzel egy időben viszont James Joyce *Ulysses*-ét és Robert Musil *A tulajdonságok nélküli emberét* betiltották, mint ahogy a nyugati filozófia legtöbb szerzőjét is.) A szellemi élet tehát valamelyest liberalizálódott, vagyis kivívott bizonyos korlátozott szabadságjogokat, de ezzel együtt a Kádár-rendszer végéig (1989–1990-ig) nem válhatott – a nyugati

demokráciákhoz fogható módon – plurálissá, azaz igazán szabaddá és többszólamúvá. A nyilvánosság erős politikai-ideológiai ellenőrzése mindvégig fennmaradt, mégpedig az ún. tabutémák jegyében: vagyis nem volt szabad ellenvéleményt nyilvánítani 1956, a szovjet megszállás és a pártállami rendszer vonatkozásában. Ezekben a kérdésekben az ideológiai kontrollt, a cenzúrát ellátó szerv, a Magyar Szocialista Munkáspárt Agitációs és Propaganda Osztálya (az „APO”) nem ismert pardont, s a politikai rendőrség III/3-as ügyosztálya (az ún. „belső elhárítás”, politikai titkosrendőrség) kiterjedt besúgóhálózatot üzemeltetett, hogy feltérképezze a társadalom nyilvánosságból kitiltott véleményét, s hogy számon tarthassa, adott esetben szankcionálhassa az „ellenséges ellenzéki” megnyilvánulásokat. Eközben a „részletkérdésekben” nem lehetett pontosan tudni, hogy hol a határ. A művészetek, s benne az irodalom az egész korszakban küzdött autonómiájának (önállóságának), műfaji-beszédmódbeli sokszínűségének visszaszerzéséért. Megpróbálta kitapogatni a „falakat”, azt, hogy meddig lehet elmenni. Beszédese, hogy Kovács András 1968-ban – a párizsi diáklázadás eseményeit is felidézve – egy munkahelyi konfliktust középpontba állítva, *Falak* címmel forgatott filmet.

A nyugati országok kulturális életéhez képest nemcsak a cenzúra folyamatos működése jelentett különbséget, hanem az is, hogy az államszocializmus idején a magyar könyvkiadás nem piaci alapon szerveződött. Egy-egy regény vagy verseskötet példányszámát nem a várható kereslet, hanem különféle politikai döntések határozták meg, és így az anyagi értelemben vett siker és az esztétikai sikerültség szempontjai élesen szétváltak egymástól.

Meg kell jegyeznünk azt is, hogy mindaz, amit a kultúrpolitika irányítói a magaskultúra részének tekintett (és ebbe számos marandó értékű, színvonalas alkotás is beletartozott) jelentős állami támogatásban részesült, ami azt jelenti, hogy a kulturális javak – könyvek, színházi előadások, filmek – viszonylag könnyen és olcsón hozzáférhetőek voltak a szélesebb társadalmi rétegek számára.

A hatvanas-hetvenes években, a korlátozott nyilvánosság keretei között, a film és a színház mellett az irodalom tette fel legnyíltabban a társadalmat foglalkoztató, legégetőbb szociális és erkölcsi kérdéseket. A harmincas évek társadalomkritikai élű irodalmi szociográfiáinak mintázatát Csoóri Sándor (*Tudósítás a toronyból*, 1963), Csák Gyula (*Mélytengeri áramlás*, 1963) és Sütő András (*Anyám könnyű álmat ígér*, 1970) újították fel, de a szintén a két világháború között virágzó önéletrajzi elbeszélés feléledése (Illyés Gyula: *Ebéd a kastélyban*, 1962), vagy az ötvenes években kompromittálódott „irodalmi riport” (Sánta Ferenc: *Hús óra*, 1964) hiteles újrafelhasználása, valamint a morális-történelmi példázatok megújítása (Sarkadi Imre: *A gyáva*, 1961; Fejes Endre: *Rozsdatemető*, 1963; Sánta Ferenc: *Az ötödik pecsét*, 1963; *Az áruló*, 1966; Cseres Tibor: *Hideg napok*, 1964), mind-mind a történelmi-társadalmi traumák, a nehezen feldolgozható tapasztalatok (a 2. világháború; 1956; a falusi élet erőszakos átalakítása stb.) újragondolására adtak lehetőséget. Az irodalom működésében kiemelt szerepet játszottak a kultúrpolitikai korlátokat „kitapogató”, a cenzúrát alkalmanként kijátszó folyóiratok (*Alföld*, *Jelenkor*, *Kortárs*, *Tiszatáj*, *Új Írás* stb. – ezekről még később!). A korlátozott társadalmi nyilvánosságnak fontos eseményei voltak az ún. „író-olvasó találkozók”, azok a pódiumbeszélések, dedikálások, amikor a befogadók személyesen eszmét cserélhettek az alkotókkal.

I/3. A magyar irodalmi intézményrendszer a rendszerváltozás után

Az 1989-es eseményeket követő változások a pártállami idők alatt kialakult irodalmi intézményrendszer egészét megrengették. A cenzúra eltörlését követően több évtizedes késéssel jelenhettek meg olyan művek, amelyek Nyugat-Európában már a kánon részét képezték, új könyvkiadók és irodalmi periodikák léptek színre. Kiéleződött viszont az a kérdés, hogy milyen mértékben maradhat az állam feladata a kulturális intézmények anyagi támogatása.

A Magyar Országgyűlés 1993-ban hozta létre a Nemzeti Kulturális Alapot, mely a hazai és határon túli magyar kulturális élet finanszírozásának legjelentősebb, „társadalmasított” (az állam szerepét csökkentő, szakmai önkormányzati elven működő) intézményévé vált. Az önkormányzati források mellett az NKA Szépirodalom Kollégiuma által kiírt pályázatok teszik ma lehetővé a legtöbb szépirodalmi mű és folyóirat megjelentetését. Az NKA döntéseit szakmai szervezetek küldöttjei segítik, melyek egyébként is a kortárs irodalmi élet legfontosabb mozzatárugóinak számítanak.

A korábban erősen központosított irodalmi szcéná a rendszerváltás után egyre inkább szétagulódott, a politikai, generációs, irodalomfelfogásbeli különbségek miatt már meglévők mellett több új, írókat, költőket, irodalomtudósokat, irodalomszervezőket magába tömörítő szervezet is megalakult. Így például két csoportosulás is vállalkozott arra, hogy újraindítsa a Magyar Tudományos Akadémia Széptudományi Alosztályát, melyet 1949-ben az államhatalom megszüntetett. 1992-ben Makovecz Imre építész vezetésével alakult meg a Magyar Művészeti Akadémia, mely 2011-óta autonóm köztestületnek számít. A Magyar Tudományos Akadémia 1994-ben alapította meg a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémiát mint önálló, társult intézményt. Mindkét Akadémia rendelkezik irodalmi osztállyal, és jellemző módon a már gazdag életműre visszatekinthető, idősebb alkotókat találhatjuk meg a tagjaik között.

I/4. Írószervezetek

A szűkebb értelemben vett írószervezetek között folyamatosan a Magyar Írószövetség áll fenn legrégebben, melyet 1945-ben szovjet mintára – mindenekelőtt az írók hatalmi ellenőrzése céljából – szerveztek meg Magyar Írók Szövetsége néven. Habár a szervezet 1950-től közvetlen pártirányítás alatt állt, reformokat követelő tagjai kiemelkedő szerepet játszottak az 1956-os forradalom előkészítésében. Később, az 1980-as években ismét felerősödtek az ellenzéki hangok a tagságon belül, és a szövetség a rendszerváltás egyik szellemi katalizátorává vált. 1989-ben az újraalakult szervezet Göncz Árpádot választotta meg elnökül, és Magyar Írószövetségre változtatta a nevét, ezzel is jelezve, hogy nemcsak a magyarországi, de a határontúli magyar írók képviselését is magára vállalja. Az Írószövetség jelenlegi elnöke Erős Kinga. Hasonló célokkal, a Magyar Írószövetség alternatívájaként alakult meg 1997-ben a Szépirók Társasága, mely ma szintén jelentékeny szellemi erőket képvisel. A Társaság jelenlegi elnöke Szkárosi Andre.

Már a Kádár-korszakban megjelent az igény egy olyan szerveződésre, amely a fiatal, pályakezdő szerzőket tömöríti magába. Ezért alakult meg 1973-ban a Fiatal Írók József Attila Köre (FIJAK), mely először a Magyar Írók Szövetsége részeként, majd 1981-től József Attila Kör (JAK) néven annak ellenőrzése alatt működött, a rendszerváltozás után pedig önálló szervezetté vált. Tagjai csak negyven év alatti írók, költők, irodalomkritikusok lehettek. A JAK azáltal is támogatta a fiatal irodalmárokat, hogy megjelenési lehetőséget biztosított számukra: a JAK-füzetek a szervezet 2019-es megszűnéséig a jelenkori magyar könyvkiadás egyik leghosszabb ideig megjelenő, folyamatosan bővülő könyvsorozata volt, amelyben olyan szerzők korai kötetei is szerepeltek, mint Nádas Péter és Esterházy Péter.

Azt, hogy a fiatal irodalmárok számára kiemelten fontos a közös munka és a közös fellépés, jelzi, hogy létre jött egy másik szerveződés is, amely a pályájuk kezdetén járó szerzők képviselőjét tűzte ki célul: az 1998-ban alapított Fiatal Írók Szövetsége a JAK-hoz hasonlóan több könyvsorozatot is megjelentet, nyári írótáborral, líra-, próza- és műfordító műhelyekkel segíti a tehetséggondozást. Szintén a fiatal tehetségek felkarolásával és menedzselésével foglalkozik a 2015-ben alapított Kárpát-medencei Tehetséggondozó Nonprofit Kft. (KMTG), mely szépirodalmi alkotások mellett irodalomtudományos munkákat is kiad saját könyvsorozatában.

Az egy-egy írószervezet(ek)hez való tartozás (vagy épp a sehova sem tartozás melletti tudatos választás) tehát fontos eleme a kortárs írók és költők szakmai identitásának. A jobbára huszonéves szerzők az irodalmi életbe való belépés szimbolikus pillanataként élik meg azt, amikor valamelyik intézmény felveszi őket a tagságába. A kuratóriumokban folytatott munka, a szakmai érdekképviselő és a könyvkiadás mellett fontos érdeke ezeknek a szervezeteknek, hogy számos irodalmi esemény – tudományos konferenciák, író-olvasó találkozók és írótáborok – megrendezésére vállalkoznak. A FISZ-tábor, az Írószövetség tokaji írótábor, a szigligeti alkotóházban korábban megrendezett JAK-tábor a magyar irodalmi élet szereplői számára kiemelkedő találkozási pontot jelentettek/jelentenek minden évben.

I/5. Irodalmi folyóiratok

Az irodalmi szervezetek áttekintése után vizsgáljuk meg azt, hogy milyen csatornákon válik hozzáférhetővé a kortárs irodalom az olvasók számára. Habár logikus lenne ezen a ponton áttérni a hazai könyvkiadók bemutatására, először mégis a folyóiratokra összpontosítunk. A magyar irodalmi élettel kapcsolatban leggyakrabban elhangzó megállapítás ugyanis az, hogy folyóirat-központú.

Már a modern magyar nyelvű irodalom kibontakozása is szorosan összekapcsolódott a 18. század végén a *Magyar Museum* és az *Orpheus* alapításával, a huszadik század első felének legfontosabb, máig ható irodalmi tényezője pedig egy folyóirat volt. Az 1908-tól 1941-ig megjelenő *Nyugat* jelentőségét jól mutatja, hogy neve ma egyet jelent egy irodalomtörténeti korszakkal és egy alkotói körrel. A két világháború között pezsgő folyóiratkultúrájának az államhatalom 1948-ban vetett véget, amikor betiltotta, illetve

államosította a korábbi periodikákat és saját lapokat indított (*Csillag*, *Irodalmi Újság*). A kulturális folyóiratok azonban újra és újra a rendszerellenes gondolatok melegágyaivá váltak: a szocializmus évtizedeinek legnagyobb irodalmi botrányai éppen egy-egy folyóiratközlés nyomán robbantak ki.

A rendszerváltás után a szerkesztőségek nagy része tovább folytatta a munkáját, sorra jöttek létre új, azóta esetleg már meg is szűnt folyóiratok (*Sárkányfű*, *Nappali Ház*), de újraéledtek korábban megszűnt periodikák is. Ezeknek a történelmi előzményeknek az eredményeként az ország méretéhez, a potenciális olvasók számához képest még ma is kiemelkedően sok a hazánkban, illetve határon túl kiadott magyar nyelvű művészeti és kulturális folyóirat. Vannak közöttünk kifejezetten csak irodalmi érdekeltségű sajtótermékek, és olyanok, amelyek társadalmi-közéleti kérdésekkel, képzőművészettel, zenével, filozófiával, vagy éppen várostörténettel is foglalkoznak. Ami viszont általában jellemző, az az, hogy egyaránt szerepelnek bennük szépirodalmi szövegek és kritikák, sőt szaktanulmányok, azaz a művészek mellett a bölcsészettudományok képviselői számára is közlési felületet biztosítanak.

A folyóiratok funkciója sokrétű: bemutatkozási lehetőséget nyújtanak például a fiatal szerzők számára, hiszen a legtöbb pályakezdő szépíró úgy jut el az első kötete kiadásához, hogy előtte irodalmi lapokban közli az írásait. Továbbá – folytatva ezzel egy kétszáz éves hagyományt – fórumot biztosítanak a kulturális élet aktuális kérdéseit övező viták számára, ahogy azt az utóbbi három évtized úgynevezett kritikavitái (melyek többek között a nyomtatott és az online irodalomkritika viszonyával, vagy épp a színikritika helyzetével vetettek számot) esetén is láttuk. A kritikarovatok írásai iránytűt adnak a kortárs irodalom világában tájékozódni kívánó olvasó számára, és értékítéleteikkel erős hatást gyakorolnak a kortárs irodalmi kánon alakulására.

A magyar folyóiratok esetében mindig tétel bír az, hogy hol szerkesztik őket – néhányuk természetesen budapesti illetőségű, de a legtöbb inkább regionális kötődésekkel rendelkezik. Szinte minden nagyobb egyetemi város, megyeszékhely rendelkezik saját kulturális folyóirattal, melyek országosan ismert szerzőktől közölnek írásokat, de a lokális identitástudatot érintő kérdésekkel is foglalkoznak. Ezek a periodikák az egyébként kifejezetten Budapest-központú irodalmi élet legfontosabb vidéki bázisainak tekinthetők. Lapszámbemutatókat rendeznek, együttműködnek más helyi kulturális kezdeményezésekkel, és tehetséggondozó műhelyek szerveződnek körükük (ilyen például a debreceni Alföld Stúdió).

A rendszerváltás óta eltelt időszak egyik legnagyobb tekintélynek örvendő, legigényesebb folyóirata az önmagát a *Nyugat* és az *Újhold* szellemi örökösének tekintő, 1989-ben alapított *Holmi* volt, amely a főszerkesztő, Réz Pál kiválásával 2014-ben megszűnt. A legrégebbi és egyben legnagyobb presztízzsel rendelkező vidéki folyóiratok közé tartozik a szegedi *Tiszatáj* (1947–), a debreceni *Alföld* (1950–) és a pécsi *Jelenkor* (1958–), de megemlíthetjük itt a kecskeméti *Forrást* vagy a kolozsvári *Korunkat* és az újvidéki *Hídat* is.

A strukturális hasonlóságok ellenére a folyóiratokat változatosság és sokszínűség jellemzi: megfigyelhető, hogy azok a legnagyobb elismertségnek örvendő lapok, melyeknek sikerült kialakítaniuk a maguk összetéveszthetetlen, egyedi arculatát. Ezt az arculatot meghatározhatják ideológiai és esztétikai szempontok, a saját (akár lokális)

hagyományokhoz való viszonyulás, az, hogy a szerkesztők milyen irodalomfelfogással rendelkeznek, mit gondolnak a „folyóirat” eszméjéről, vagy éppen a szerkesztői gyakorlat mikéntjéről.

Csak néhány példát megemlítve: az *Alföld* tanulmányrovatában rendszeresen a szakma legkiválóbb irodalomtudósai publikálnak, a miskolci *Műút* (mely elsőként jelentkezett állandó képregényrovattal) a szépirodalom mellett a vizuális kultúrára is kiterjeszti a fókuszát, a *Hitel* a konzervatív, nép-nemzeti irodalom örökösének vallja magát, a *Tiszatáj* a határon túli irodalom első magyarországi fóruma volt, a *Nagyvilág* célkeresztjében a világirodalom állt, a 2000 izgalmas új megoldása volt a „margináliák”, széljegyzetek formájában megjelenő többszerzős kritikák, a *Korunk* mindig valamilyen tematikus számot állít össze.

A folyóiratok mellett mindenképpen meg kell említenünk egy hetilapot is: az 1957-ben alapított *Élet és Irodalom* a pártideológia szócsövéből a '70-es-80-as évekre egy magas színvonalú, nyitott szellemiségű értelmiségi lappá vált. Habár olvasottsága ma már elmarad a korábitól, továbbra is a kortárs irodalmi szcéná egyik legjelentősebb tényezője. A közéleti publicisztikák mellett elsősorban rövidkritikákat tartalmaz, hétről hétre a legfrissebb könyvújdonságokról olvashatunk benne, a szerzők között pedig egyaránt ott találhatjuk a legtekintélyesebbeket és a pályakezdő írókat-költőket is.

Miközben a magyar folyóirat-kultúra jelentősége tagadhatatlan, a kétezertizedes években az irodalmi lapok jó része többszörösen is válsághelyzetbe került, miközben már a napilapok is szakítottak azzal a gyakorlattal, hogy – legalább a hétfői mellékletükben – közölnek szépirodalmat. Ekkorra éleződött ki ugyanis az a probléma, hogy a periodikák piaci alapon nem működtethetők, csak a Nemzeti Kulturális Alap és a helyi önkormányzatok támogatásából, esetleges pályázati forrásokból tarthatók fenn, ami a hosszú távú tervezést nem teszi lehetővé. A digitális média térnyerése és az olvasási szokások ezzel párhuzamos átalakulása pedig azt az egyre sürgetőbbé váló kérdést vetette fel, hogy van-e létjogosultsága egy ekkora betűmennyiség havonkénti kinyomtatásának.

Miközben erről a dilemmáról jelenleg is számos felületen folyik vita, a legmértvadász vélemények afelé mutatnak, hogy a folyóirat-kultúra továbbélésének garanciája abban rejlik, ha az online és offline felületeket nem egymást felváltó, hanem egymást kiegészítő, más-más funkciókat betöltő közegekként kezeljük. A válsághelyzetre adott egyik lehetséges válasz az, mely egy folyóiratot nemcsak a tartalom hordozójának, hanem vizuálisan is izgalmas könyvtárgynak tekint – ezt példázzák a *Műút*, a *Prae* és *Új Symposium* szemet gyönyörködtető, a kortárs képzőművészetet és az irodalmat egymás mellé helyező lapszámai. Egyre inkább felerősödik az a tendencia is, hogy egy folyóirat a weboldalán nemcsak a korábbi lapszámokat teszi hozzáférhetővé, hanem a print rovatok mellett elindít kizárólag internetes rovatokat is (ezt teszi például a *Tiszatáj* online, a *Jelenkor* online).

Mindezen túl ma már természetesen létezik számos csak internetes irodalmi felület is, melynek egyik legnépszerűbb, a gyors reakcióidőn alapuló műfaja a könyvbemutatóról és más irodalmi eseményekről írott, már egy-két napon belül olvasható beszámoló. A legrégebbi online irodalmi magazin a *Litera*, de megemlíthető itt a *Revizor*, a *Prae* és a *Kulter* is.

A kortárs irodalom webes jelenlétével összefüggésben mindenképpen szót kell ejtenünk a Petőfi Irodalmi Múzeumhoz tartozó Digitális Irodalmi Akadémiáról is. A PIM a magyar irodalom szakmúzeuma, mely a legkiválóbb magyar írók, irodalomtörténészek tárgyi és szellemi hagyatékát gondozza, időszakos kiállításokon keresztül bemutatva egy-egy időszakot vagy szerzői életművet. A múzeum „virtuális gyűjteménye” a DIA, mely online felületként a legújabb kori és kortárs szerzők teljes életművét tartalmazza, hivatkozható, gondozott szövegek formában, bibliográfiai jegyzetekkel, digitalizált szakirodalommal is kiegészítve. Műveik felhasználásáért cserébe az akadémia tagjai ösztöndíjat kapnak az államtól, és minden évben választhatnak maguk mellé egy még élő és egy posztumusz tagot. A <https://pim.hu/hu/dia> oldalon tehát Esterházy Pétertől Szabó Magdán át Kányádi Sándorig számos remek huszadik és huszonegyedik századi szerző művei hozzáférhetőek jogtiszta módon.

I/6. Könyvkiadók

A részben, vagy teljesen szépirodalmi profillal rendelkező könyvkiadók köre – a folyóiratokéhoz képest – ma meglehetősen szűk. Közéjük tartozik a Magvető Könyvkiadó, melyet még 1955-ben hoztak létre a Magyar Írók Szövetsége kiadójaként. Míg a Szépirodalmi Könyvkiadó jobbra a rendszerhű szerzők műveit adta ki, a Magvetőnél láthattak napvilágot a politikai fősodortól távolságot tartó írók (pl. Mészöly Miklós, Ottlik Géza, Nemes Nagy Ágnes) könyvei. A Szépirodalmi Könyvkiadó a '90-es években megszűnt, de a Magvető továbbra is a kortárs irodalom egyik legfontosabb bástyája: minden nyáron itt jön ki az elmúlt év verstermésének legjobbjait egybegyűjtő *Szép versek* antológia, és 2016-os haláláig náluk jelentette meg minden művét Esterházy Péter.

A könyvpiac másik nagy súllyal rendelkező szereplője a 2011-ben alapított Libri Kiadó, mely résztulajdont szerzett a bibliofil, könyvművészeti hagyományokat ápoló Heliikonban, és 2015-ben felvásárolta a pécsi Jelenkor Könyvkiadót. A kortárs magyar irodalom olyan meghatározó alkotói tartoznak ma a Jelenkor szerzői közé, mint Nádas Péter vagy Tolnai Ottó. Szintén a Libri Csoporthoz tartozik az eredetileg pozsonyi illetőségű Kalligram Kiadó, amelynek kínálatában remek vers- és prózakötetek mellett irodalomtörténeti monográfiák, társadalomtudományi és filozófiai munkák is szerepelnek.

A kisebb, kortárs irodalommal is foglalkozó kiadók között találjuk még a Norant, a Scolart (ők gondozzák például Tandori Dezső könyveit), a bölcsészet- és társadalomtudományi szakkönyvekre specializálódó, de emellett szépirodalmat is megjelentető L'Harmattan Könyvkiadót, valamint a két fiatal irodalmi szervezetet, a FISZ-t és 2019-ig a JAK-ot is. Meg kell még itt említenünk egy másik nagy múltú könyvkiadót, az Európát, mely – mint a neve is sugallja – elsősorban a kortárs világirodalom legjobbjait juttatja el a hazai olvasóközönséghez, de időnként magyar szerzők munkáinak is teret ad.

I/7. Díjak

Az eddigiek alapján kirajzolódhatott számunkra, hogy melyek a kortárs irodalmi karrier jellegzetes állomásai: a fiatal pályakezdő csatlakozik egy műhelyhez, esetleg szakmai szervezethez, elkezd nívós folyóiratokban publikálni, elhelyezi első kötetét egy kisebb kiadónál, majd az egyik piacvezető kiadó szerzőjévé válik, műveiről pedig ismét csak a folyóiratok folytatnak diskurzust. Egy könyv igazán kedvező fogadtatását a pozitív kritikák és/vagy a magas eladott példányszám mellett természetesen a díjak is jelzik. Ahogy azt az eddig bemutatott intézményeknél láttuk, a legfontosabb magyarországi irodalmi díjak története is a pártállami időkre nyúlik vissza.

A legnagyobb állami elismerés, amelyben egy irodalmi szereplő részesülhet, minden bizonnyal az 1948-ban alapított Kossuth-díj, mely a magyar kultúra ápolásáért adható legmagasabb díj. A ma élő Kossuth-díjas írók, költők között van többek között Bereményi Géza, Gergely Ágnes, Krasznahorkai László és Nádas Péter. A művészeti középdíjak közé tartozik az 1950-től létező József Attila-díj, mely kifejezetten kiemelkedő irodalmi tevékenységért adományozható. A 35 év alatti irodalmárok támogatására alapították 1973-ban a Móricz Zsigmond Irodalmi Ösztöndíjat, melyet ma évente 12-13 fiatal szerző vehet át. A PIM 2020-ban indította el a Térey János Alkotói Ösztöndíjat, mely a középgenerációs, 35–65 éves alkotók támogatását célozza meg. Az állami díjak mellett természetesen léteznek magánjellegű kezdeményezések is. A legtekintélyesebb ilyen elismerés a 2006-ban alapított Aegon Irodalmi Díj, melynek jövője jelenleg a tulajdonosváltás miatt bizonytalan. Az Aegon-díjhoz hasonlóan szakmai zsűri bírálja el a Libri irodalmi díjat is.

I/8. Irodalmi jeles napok

A mai magyar irodalom intézményei között végül szót kell ejtenünk az irodalmi ünnepekről is. A kiadók évről évre ezekre a kiemelt napokra-hetekre időzítik az új könyvek megjelenését: jellemző például, hogy a szerzőik friss versesköteteit április 11-én, a Költészet Napján mutatják be. Májusban rendezik meg a Budapesti Nemzetközi Könyvfesztivált, melynek vendége mindig egy neves külföldi író – a közelmúltban például Sofi Oksanen, Daniel Kehlmann, Michel Houellebecq, Orhan Pamuk, Bret Easton Ellis, Jonathan Franzen, Karl Ove Knausgård –, de rendszeresen itt debütál több élvonalbeli magyar szerző műve is. Az év legkiemelkedőbb könyves eseményének az 1929 óta rendszeresen megrendezett Ünnepi Könyvhét és a hozzá kapcsolódó Gyermekkönyvnapok számít, melyre mindig június elején kerül sor. A budapesti Vörösmarty téren és a vidéki nagyvárosokban zajló könyvhét a magyar könyvszakma legfontosabb seregszemléje. A könyvvásárt egy olyan programsorozat kíséri – kötetbemutatók, dedikálások, beszélgetések, koncertek –, melynek az a célja, hogy közelebb vigye a kortárs irodalmat az olvasókhöz.

I/9. Felhasznált irodalom

Thimár Attila, „A társaság állapota”: Egy irodalmi intézménytörténeti adatbázis megtervezésének tanulságai, ItK, 2001/1-2, 90-106.

II. A lírafordulatról általában

BALAJTHY ÁGNES

A „lírafordulat” alatt azt a költészettörténeti folyamatot értjük, mely az 1970-es években következett be a magyar irodalmi közegben, és hatása máig jól érzékelhető. Elsősorban három szerző neve emelhető ki – Tandori Dezsőé, Petri Györgyé és Oravecz Imréné –, akik ebben az időszakban különösen szokatlanak, formabontónak tűnő poétikai megoldásaikkal hozzájárultak a magyar költészet megújulásához.

A folyamat megértéséhez érdemes tisztázni, hogy mivel is fordultak szembe az új irányzat szerzői. Az ötvenes-hatvanas évek irodalompolitikája a képviselési alapú költészet eszményét állította a középpontba, mely szerint a költő a közösség nevében, elsősorban a közösséget érintő problémákról szólal meg. A költészet ebben a felfogásban egy kitüntetett, a hétköznapiság színtereitől elkülönülő cselekvésforma, melynek gyakorlói éppen ezért prófétikus küldetésstudattal bírnak. (Fontos megjegyeznünk, hogy az adott időszak lírikusai közül sem mindenki azonosult ezzel az állásponttal – a hatalom által háttérbe szorított Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes hermetikus, személytelen versbeszéde egy másik irányba mutat.) A korszak két leginkább kanonikusnak számító szerzője Nagy László és Juhász Ferenc: ahogy a hozzájuk kötődő irányzat, az „újnépesség” neve is jelzi, írásművészetük előképeként egyrészt a népköltészeti hagyományt jelölték ki, másrészt pedig József Attila életművét. A többek között általuk kialakított versnyelv metaforaközpontú, képgazdag, gyakran pátosszal telített, és a költői szubjektum gondolatartamainak kifejezőeszközeként jeleníti meg magát. A lírafordulat előtti időszakot uraló versfelfogás tehát valójában a klasszikus modernség horizontján belül marad.

Ehhez a költészetszemlélethez képest hoztak erős változást a Tandori–Petri–Oravecz hármas verseskötetei. Habár igencsak különböző és szuverén életművekről van szó, fellelhető közöttük néhány közös vonás. Így például a hagyományos én-beszéd helyett mindhárman személytelen nyelvhasználatra és/vagy a vallomásosság újragondolására törekedtek. Mindannyiuk költészetére jellemző a nyelvi megelőzöttségre és a szövegköztiségre való reflektálás, a depoetizált, alulretorizált nyelvhasználat és a töredékeség. A lírafordulat szerzői a versszerűség határainak kitérésével kísérleteztek, és ezzel új típusú befogadói stratégiák kialakítására készítették olvasóikat.

Az újnépesség szerzőihez képest számukra jóval meghatározóbb volt a világirodalmi tájékozottság. Erős hatást gyakorolt rájuk a nyugat-európai és az amerikai költészetben elterjedő, új érzékenységnek nevezett irányzat. A magyar lírai hagyományon belül a harmincas évek későmodern költészetéhez (pl. Szabó Lőrinchez) és az újhordas szerzőkhöz (Nemes Nagy Ágnes, Pilinszky János, Weöres Sándor) kötődtek a legszorosabban.

II/1. Tandori Dezső (1938–2019)

Tandori Dezső költőként, íróként, esszéistaként és műfordítóként is tevékenykedett, körülbelül nyolcvan önálló kötetével a magyar irodalom egyik legtermékenyebb szerzője. Már indulásakor nagy figyelmet keltett, első két kötete, a *Töredék Hamletnek* (1968) és az *Egy talált tárgy megtisztítása* (1973) kiemelkedő irodalomtörténeti jelentőséggel bír. A recepció a korai Tandori-költészet küszöbhelyzetét emeli ki: egyszerre tekinthetünk ezekre a versekre a későmodernség lezárásaként és a nyolcvanas évek posztmodern lírájának előkészítőjeként.

A *Töredék Hamletnek* címe előrevetíti a kötet néhány jellegzetességét: az irodalmi hagyománnyal folytatott állandó párbeszédet, a fragmentált, kihagyásos szerkesztésmódot, a talányosságot és a lét végső kérdései iránti filozófiai mélységű érdeklődést. A kötet az *Hommage*-al, a talán legtöbbször elemzett, legnagyobb hatású Tandori-verssel indít. Az *Hommage* már azzal is elbizonytalanítja olvasóját, hogy az általában egy konkrét alkotó előtt tisztelgő *hommage*-versekhez képest nincs címzettje. Az első sorokban felbukkanó lómotívum („Ki szedi össze váltott lovait, / ha elhulltak, ki veszi a nyakába?”) révén ugyanakkor visszautalhat Nemes Nagy Ágnes *A lovak és az angyalok*, Nagy László *Búcsúzik a lovacska*, de leginkább Ady Endre *Új s új lovat* című költeményére is. A szöveg enigmatikusságát (töredékes rejtélyességét) növeli, hogy a legelején szereplő „ki” kérdőszó implikációival összhangban nem rögzítettek benne a személyviszonyok. A hagyományos én-beszéd helyett az egyes szám harmadik és (az önmegszólításként is értelmezhető) második személyű igealakok uralják a versmondásokat.

Ahogy a költemény legösszetettebb képe, a koporsót metaforizáló „deszka-földes-álruhásan” mutatja, az *Hommage* középpontjában az elmúlás kérdése áll:

most még, nem deszka-földes-álruhásan,
visszanézhetnél e hűlő vetésre –
hogy zokogás kockázzon koponyádban,
kopogjon tört szemük dióverése.

A szöveg tehát a halál elkerülhetetlenségéről beszél, amelyben ló és lovasa végül egyaránt osztozik. Míg Ady fent említett verse a váltott lovakat gond nélkül feláldozhatónak vélte az új célok elérésének reményében, addig Tandorinál megkérdőjeleződik az előrejutás, a múlt meghaladásának gondolata („[...] ez állatok / hozzád lassult múlásukkal bevárják, / amíg kidől utolsó hátasod”).

Hasonlóképp szembesít a múlt, a hagyomány megkerülhetetlenségével a *Macabre a mesterekért*. (‘Macabre’ jelentése: halotti tánc). A költemény egyrészt refrénes építkezésével, khiasztikus szerkesztésmódjával kelti fel a táncszerűség hatását, ugyanakkor a tánc önmagába visszatérő „ide-oda” lépéseivel az idő egyenesvonalú előrehaladásának képzetét, élet és halál egymás ellentétéként való felfogását is elbizonytalanítja:

Halottaimból elragad
minden, amit elveszthetek.
Úgyis marad, mi megmarad
s halottaimba elvezet.

Mély s felszín egymás kapuja,
 bújj-zöldág sehova sehonnan:
 én csak lépek ide-oda,
 amíg örökkévalóm moccan.

Az utolsó versszakban aztán egy konkrét „mester”-re, Arany Jánosra történik utalás:

Eltaszítva, mely a szigetre
 bajnokot vitt, pörgött a sajka –
 én ezt a partot rúgom el,
 mert nincs szükségem másik partra.

A szcenika ugyanis a *Toldi* tizenegyedik énekét idézi meg:

Ott Miklós, mihelyest partot ért a lába,
 Csónakát berúgta a széles Dunába:
 [...]

 Cseh vitéz kérdezé: miért cselekedte,
 Hajóját a Dunán hogy eleresztette?
 „Hanem hogy egy csónak elég egy embernek:
 Egyikünknek itt ma gyászos lesz a vége,
 S nem lesz a halottnak hajóra szüksége.”

A két part képe élet és halál, élet és túlvilág szigorú elválasztottságát szimbolizálhatja, de ezt a szemléletmódot a Toldiéhoz hasonló radikális gesztussal utasítja el a versbeszélő. Azzal, hogy mintegy a köztességben (és nem a „part”-on) pozicionálja magát, jelen és múlt szétválaszthatatlanságára irányítja rá a figyelmet, mely a szövegköztiség alakzataiban is megnyilvánul.

A *Töredék Hamletnek*-ben tetten érhető a keleti gondolkodási hagyomány hatása is, hiszen Tandori használatba veszi annak rövid, tömör, éppen ezért rendkívül tág interpretációs kereteket megnyitó műfajait, így például a koant. A kötet sokat idézett és elemzett darabja a mindössze kétsoros *Koan III*:

Némaság a hang helyett.
 De a némaság mi helyett?

A némaság, a csend, a hallgatás problematikája a későbbi Tandori-költeményekben is fontos szerepet játszik. Szövegei azokat a kérdéseket járják körül, hogy autentikusabb kifejezésformának minősül-e a beszéd hiánya, mint maga a beszéd, milyen jelentéseket hordozhat az üresség, illetve lehet-e egyáltalán egy műalkotás nem-jelentéses, le tudunk-e mondani a jelentésadásról befogadóként. Ezekkel a paradoxonokkal szembeesít az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetből *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn* című vers is, mely nem más, mint egy üres oldal, melyet a cím mégis értelmez,

és eszerint a mű magát a jelölhetetlenséget jelöli. Ahogy Bedecs László írja, „Tandori ugyanis a(z el)hallgatást költői gesztusként érti, azaz hiába választaná költőként a beszéd helyett a hallgatást, nyilván ez is 'vers' lenne”. (Bedecs, 502)

Az *Egy talált tárgy...* címét az avantgárd képzőművészetben fontos szerepet játszó ready-made műalkotásokkal hozhatjuk összefüggésbe. (A „talált tárgy” neoavantgárdban megújuló eljárása az előregyártott, kész tömegtermékeket felhasználó, azokat kontextusváltással „átkeretező” Marcel Duchamp az 1910-es évekbeli installációira, művészi gesztusaira épül.) Ugyanakkor, ahogy Vadas István hangsúlyozza, a „talált tárgy” kifejezés visszautil József Attila *Eszmélet* című versének híres soraira is (Vadas 2), így viszont magát a József Attila-pretextust is tekinthetjük egy „talált”, megtisztított, új kontextusba helyezett „tárgy”-nak – mely viszont magát az életet értelmezi „talált tárgy”-ként:

Az meglett ember, akinek
szívében nincs se anyja, apja,
ki tudja, hogy az életet
halálra ráadásul kapja
s mint talált tárgyat visszaadja
bármikor – ezért őrzi meg,
ki nem istene és nem papja
se magának, sem senkinek.

Ennek megfelelően Tandori kötetét behálózzák az intertextuális allúziók és az elődökre, mesterekre tett utalások, melyek viszont ki is mozdítják a költészettörténeti hagyományt. Az *Egy Kosztolányi-vers* például úgy írja újra Kosztolányi *Nyár* című versét, hogy az idő múlásának tapasztalatát egy napkelte- és napnyugta-táblázat beillesztésével érzékelteti.

Azzal, hogy ilyen, nem megszokott szövegalakítási stratégiák jellemzik, a kötet alkotásai arra is rákérdeznek, hogy hol húzódnak a vers- és a szövegszerűség határai. Ezzel a problémával nemcsak kihagyásos, töredékes szerkesztésmódjuk révén szembesítik az olvasót, hanem sokkal radikálisabb poétikai eljárások segítségével is. Bizonyos darabok már nem is olvashatók fel hangosan, azaz, a fül számára nem, csak a tekintet számára értelmezhetőek, a betűk és az írásjelek pedig nem feltétlenül állnak össze bennük folyószöveggé.

Ilyenek például Az *amatőrség elvesztése* ciklus sakkversei, melyekben a betűk és a számok sakklépéseket jelölnek. Akárcsak a ready-made alkotások esetében általában, itt is megkerülhetetlen funkciója lesz viszont a címeknek. A „Hc3”-ra tekinthetünk egy értelmetlen, dekódolhatatlan jelsorként, a kontextus ismeretében a huszár c3-as mezőre való lépéseként, viszont a felette szereplő, *A bethlehemi istállóból egy kis jószág kinéz* cím egy ennél jóval tágabb és rétegzettebb asszociációs teret is megnyit. Ahogy Füzi Péter fejti ki *A sakkírás mechanikája* című tanulmányában, lehetséges „a (nyelv)alapítás, az időszámítás létrehozását kiemelni, ez egyrészt vonatkozik egy világtörténelmi nulla pontra, a Krisztus születése által kijelölt origóra, másrészt pedig a játszma kezdetére, az összes többi lépést lehetővé tevő nyitólépésre is.”

Tandori a későbbiekben sokat foglalkozott neoavantgárd művészeti irányzatokhoz lazán kapcsolódó grafikákkal, vizuális és konkrét költészeti alkotásokkal. Képversre már ebben a kötetben is találhatunk példát:

Halottas urna két füle e. e. cummings magánygyűjteményéből

)
(

Maga a vers két egymás alá helyezett tipográfiai jelből áll. Amennyiben csak képszerűségükben vizsgáljuk őket, szimmetrikus formájuk révén valóban kirajzolhatják egy halottas urna két fülét. Ilyen módon egy többszörös paradoxont testesítenek meg: ahogy Széles Klára fejti ki, ez az urna „pont azt nem tartalmazza, amiért »urna«, azaz már nem csupán a hajdani hült helyének hült helye, hanem önmagának mint urnának is csupán maradványa.” (Idézi: Vadas, 3) Ezt az olvasatot árnyalhatja az az észrevétel, hogy a papíron két zárójelet látunk. Amit ugyanis zárójelbe helyezünk, az általában „más minőségű, múltidejű, elfeledett, értéktelen, talán soha többé el nem érhető” (Vadas, 4): ebben az esetben pedig teljességében el is tűnt, olvashatatlanná vált. Fontos viszont, hogy a verscím egy konkrét alkotót, e. e. cummings amerikai költőt is megidézi, akinek hasonlóan formabontó tipográfiai eljárásokkal élő, avantgárd ihletettséggű szövegeit éppen Tandori ültette át magyar nyelvre. Azaz, a *Halottas urna...* ismét csak a múlthoz, a hagyományhoz való viszony bonyolultságát viszi színre: a megőrzés gesztusaival sejtet valamit az elmúlásról.

II/2. Petri György (1943–2000)

Az irodalmi-kulturális örökség újraértelmezése fontos szerepet játszik Petri György költészetében is. A lírikus nagyon fiatalon publikált első versei erős József Attila-hatást mutatnak, a későbbiekben azonban éppen ennek a hagyománynak a folytathatatlanságára igyekezett rámutatni, ahogy az első, *Magyarázatok M. számára* (1971) és *Körülrít zuhanás* (1974) című köteteiből is kiviláglik. A hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján egyikévé vált az ellenzéki értelmiség vezető figuráinak; mivel nem volt hajlandó az öncenzúrára és bizonyos versei nyíltan támadták a rendszert, kötetei (*Örökhétfő*, *Hólabda a kézben*, *Azt hiszik*) a nyolcvanas években csak szamizdatban jelenhettek meg.

Petri lírájának egyik legfontosabb célkitűzése a képviseleti alapú költészeteszmény-nyel és a váteszsköltő szerepével való leszámolás. Ahogy egy elhíresült interjúrészletben fogalmazta meg: „nem látnok vagyok, nem vátesz, nem próféta, nem Isten küldöttje, hanem a hatvanas években felnőtt, író foglalkozású budapesti lakos”. (Domokos, 19) Verseinek beszélői a magánszemély pozíciójából szólalnak meg (ezt sugallja egyik versének refrénszerűen ismétlődő címe, a *Csak egy személy is*), privát élethelyzetekben jelenítik meg magukat, a költészetre pedig nem szakrális, hanem köznapi tevékenységként utalnak. Mindemögött az új érzékenység/új szenzibilitás hatását is tetten érhetjük, mely az elidegenedett, szerep nélküli én versben való megszólalásának véletlenszerűségét hangsúlyozta.

Petri versei úgy tesznek kísérletet „a lírai vallomásosság átkonfigurálására” (Nemes Z., 1159), hogy továbbra is az én-beszéd szervezi őket. Az egyes szám első személyű megszólalásmód nála viszont már nem a közvetlen és problémátlan önkifejezés eszköze, szövegei gyakran reflektálnak a versbeli én nyelvi megképződésére.

A Petri-líra további szembevető jellegzetessége az alulretorizált, antipoétikus nyelvhasználat, mely a költőiséggel kapcsolatos hagyományos elvárásokat lebontva hétköznapi, akár vulgáris regisztereket szólaltat meg, poétikai funkcióval ruházza fel a szlengkifejezéseket és a nyelvi hibákat is. Mindez egy önlefokozó, groteszk-ironikus megszólalásmóddal társul.

Petri versei az általuk megidézett előszövegekhez is ironikusan viszonyulnak, gyakran egyenesen parodisztikus éllel, provokatív módon forgatják ki irodalmi örökségüket. Nagyon fontos, hogy ugyanakkor mégis „a hagyományban, azt megidézve történik az elhajlás”. (Lapis, 23). A hagyomány megkerülhetetlenségét jelzi, hogy Petri szövegei sokszor kifejezetten régies költészeti műfajokra utalnak vissza, kötött – esetenként viszont már roncsolt formában prezentált – versformákra (naeneia, szonett, rapszódia, elégia, impromptu) építenek. Szövegei nagy része ráadásul néhány szintén tradicionálisan költőinek nevezhető téma, a szerelem, a halál és a közéletiség köré csoportosul.

Petri szerelmi lírájának újszerűsége többek között abban áll, hogy ide sorolható versei is kifejezetten önreflexívek. Egyszerre mutatnak rá saját hagyományba való beágyazottságukra és viszonyulnak előzményeikhez ironikus távolságtartással. Azaz, arra kérdeznak rá, hogy miként lehet autentikus módon beszélni szerelemről, intimitásról, gyönyöréről, ha a rendelkezésünkre álló diszkurzív minták az idők során kiüresedtek, nevetségessé váltak. Jól példázza ezt *A szerelmi költészet nehézségeiről* című költemény, mely először a megszólított nőt eszményítő petrarkista szerelmi líra hangján szólal meg:

Hát nem szólhatok
szép szemeidről? Annyiszor csodált
tekintetedet elfordítanád e
költemény tükrétől? Ó, nézz belél!

A „szép szemek” toposza aztán a József Attila *Ódáját* idéző biologizáló képsorokba helyeződik át:

a szivárványhártyák korallmezője,
az üreges és barlangos vidék, a
rostokkal átszótt, lüktető tenyészet,
zöldektől áttört szürkés-kék derengés
a titokzatos pupillák körül.

Az első sorok felkiáltásának megismétlődése után egy erős stiláris váltással viszont már egy modern szerelmi kapcsolatra láthatunk rá, melyben a szeretett nő cseppet sem tűnik eszményinek:

Ó, nézz szemembe!
 Szerelmem!
 Értelmiségi vagyok. Így hát
 d'une manière profonde tudok csak
 à l'allemande néked udvarolni,
 értelmiségi módra. Mentségemre
 szolgáljon: te is az vagy.

A szád már korareggel
 keserű cigarettaízű,
 széthagyod a harisnyákat szobádban,
 teáscsészék környomával
 adod vissza a könyveimet.

A beszélő végül felteszi az önironikus kérdést: „Mért nem lehettem régi költő?” A folytatásból kiderül, hogy a „régii költő” szereplehetőségeit ismét csak az európai szerelmi líra történetének kiindulópontjául számító petrarkista hagyománnyal azonosítja.

Nem volna kérdés, hogy szeretlek-e.
 Csak neked volna jogod nem szeretni,
 hallgatnád öntetszelgőn
 hidegségről szóló panaszom. Bosszúból
 esetleg kifecsegném: csapodár vagy.
 [...]
 Szerelmünk program, nem probléma volna.
 Hiszen mit ér a szerelem, ha gond?

A „program, nem probléma” kijelentés így nemcsak a szerelemre, de a szerelmi költészetre is vonatkozatható. A versbeszélő az általa megidézett lírai hagyományt még problémamentesnek, de már folytathatatlanak véli. Ugyanakkor azzal, hogy eszményíti a múltat, csatlakozik a „régii költők” másikat idealizáló megközelítésmódjához, mint ahogy a saját korlátozottsága felett kesergő, önmaga felett sajnálkozó versmondadataiban-kérdéseiben is tovább élnek a reménytelenül epekedő trubadúrköltő nyelvi gesztusai.

Az utolsó sorokban ismét egy erős modális váltást figyelhetünk meg:

A szerelmesek is
 áthasonulnak. Egyanyaguvá
 lesznek e fénybeszött
 porral. A világ fénybeszött porával.

A zárlatból hiányzik az ironikus-távolságtartó hangoltság, nyelvezete emelkedetté válik. A versmondatok a szerelmesek kapcsolatát olyan természeti jelenségekhez – fény,

por – hasonlítják, melyek illékonynak tűnnek, mégis a „világ” alkotóelemei, s mint ilyenek, állandóak és egyetemesek. A költemény így azt sugallja, hogy a versszubjektum által érzékelt „nehézségek” nem vezetnek sem a szerelem, sem a szerelmi költészet eltűnéséhez, inkább maguk is versszervező tényezőkké válhatnak.

Hasonlóan éles váltás figyelhető meg a *Hogy eljussak a napsütötte sávig* című híres-hírhedt, talán legtöbbször idézett Petri-költeményben, mely több szempontból is lebontja a versszerűség hagyományos kritériumait. Első sorai mintha egy élőbeszédben elmondott történetet vezetnének fel:

Szokványos nyári éjszakának indult.
Sétáltam kocsmáról kocsrára.
Talán éppen a Nylonban ittam,
a HÉV-végállomás mellett, a Margit hídnál
(vagy azt akkor már lebontották?). Nem tudom,
lehet, hogy a Boráros téren.

A folytatásban is „epikus elemek sokaságának alkalmazását figyelhetjük meg”. (Szentesi, 610) A versbeszélő megszólalásmódja egy prózaszöveg narrátoráéra emlékeztet, olyannyira, hogy a felidéző és felidézett én közötti különbségtételnek is fontos szerepe lesz a mű jelentésszerveződésében. Általában szintén a prózai elbeszélések alkotóelemeiként szoktak funkcionálni a szöveg olyan alkotóelemei, mint a párbeszéd, a zárójeles betoldások, kiszólások, a narrációt egy helyütt megszakító lábjegyzet.

A versszerűsége irányuló hagyományos elvárásokat borítják fel a vulgáris kifejezések („Így szoktam meg, ha bokor alatt dugok”) és maga az elbeszélte történet is. A vers ugyanis voltaképpen egy intim együttlétről számol be, de minden elemében felrúgja a szerelmi-erotikus líra konvencióit. Hiszen a felidéző én egy kiöregedett, nyomorúságos körülmények között dolgozó prostituálttal lebonyolított közönségre emlékezik vissza, külön kiemelve az aktus gyomorforgató részleteit:

Várjál” – mondta, és belevájt ujjaival
egy megkezdett margarinba, magába masszírozta,
aztán még egy adagot.
„ENNI is fog még ebből?”

Ezért írhatta Petri monográfusa, Keresztury Tibor, hogy ez a mű „az alantas esztétikai minőségének abszolutizálásával alighanem egyedülálló állomás az újabb magyar líra történetében.” (Keresztury, 153). Az utolsó verssorokban azonban egy hirtelen, a szöveg hangnemére és poétikai szerveződésére egyaránt kiható változás következik. A többé-kevésbé szabályos ritmikai szerkezet, a rímek, a hangfestő szavak, alliterációk és metaforák használata közelebb visz a versszerűség hagyományos felfogásához:

Hogy elérjek a napsütötte sávig,
 hol drapp ruhám, fehér ingem világít,
 csorba lépcsőkön föl a tisztaságig,
 oda, hol szél zúg, fehér tajték sistereg,
 komoran feloldoz, közömbösen fenyeget,
 émelygés lépcsői, fogyni nem akaró mínusz-emeletek,
 nyári hajnal, kilencszázhatvanegy.

A zárlat a felidézett én tetteit egy szimbolikus cselekvéssorként teszi értelmezhetővé. Mozgásának térbeli vektorai (a pincehelyiségbe való lebotorkálás, majd a napvilágra való újbóli feljövétel), a metaforikus jelentéstartalmakat hordozó napszakok (az éjszából hajnalra váltunk) és a színek (drapp, fehér) mind-mind a pokolba való alászállás – megtisztulás – újjászületés narratíváját idézik fel. Eszerint az énnak a lehető legmélyebbre kell merülnie ahhoz, hogy feloldozásra leljen, hogy újrateremthesse önmagát. A lépcsőzés végtelennek tűnő folyamatként való leírásával („fogyni nem akaró mínusz-emeletek”), azzal, hogy a „napsütötte sávot” vágyott, ám még el nem ért célként mutatja fel, a szöveg viszont finoman elbizonytalanítja ezt az olvasatot is. Kérdéses marad, hogy a tisztaság, az értéktelítettség világa valóban elérhető-e a szubjektum számára.

Ahogy egyszerre bontja le, szalazza szét és mégis őrzi meg a szeretett másik és a szerelem élménykörének eszményítésén alapuló költészeti hagyományt, hasonlóképpen viszonyul Petri szövegvilága a képviselői lírához is. Miközben fontos törekvése a váteszköltő mítoszával való leszámolás, és folyamatosan kérdés tárgyává teszi, hogy kiknek a nevében, kikhez és hogyan szólhat a költő, verseiben nem mond le a közösség ügyeinek megvitatásáról. Sőt, költészete afféle „közérzet-líráként” olvasható, hiszen „munkássága a szokottnál nagyobb mértékben tapad (tematikusan, utalásrendszerében stb.) ahhoz a korhoz és ahhoz a helyhez (túlnyomórészt a Kádár-kor Budapestje), melyben a művek születtek.” (Lapis, 22).

Közéleti lírájának egyik kiemelkedő darabja az *Ismeretlen kelet-európai költő verse 1955-ből*. A pontos időmegjelölés, az ötvenes évek nyilvános eseményeinek jellegzetes díszletei (zászlók, menet, ünnepi költők) arra engednek következtetni, hogy a vers a kommunista eszmékből való kiábrándulásnak állít emléket:

Kifakul,
 mint a két zászló, melyet,
 évre év, a kapu fölé gipszelt
 vashüvelybe kitettünk ünnepekkor,
 fakul, veszti színét a világ.
 Hol vannak az ünnepek?

A kifakulás, a por és a rozsdá egész versen végig vonuló motívumsora az „ünnepek” eltűnését nem egy egyszeri, drámai eseményként, inkább fokozatos pusztulásként jeleníti meg. A Petrre olyannyira jellemző önirónia a vers egyik emlékezetes sorában is felszínre kerül: „Hogy itt szerettünk nőket, hihetetlen.” A költemény csúcspontjához

akkor érkezünk el, amikor a többes szám első személyű versbeszéd egyes szám első személyűbe vált át, a megszólaló személyes érintettségét, veszteségérzetét közvetítve:

Amiben hittem,
többé nem hiszek.
De hogy hittem volt,
arra naponta emlékeztetem magam.

És nem bocsájtok meg senkinek.

A „hittem” ige ebben a kontextusban megőrzi vallási felhangjait is, ami nem véletlen. Miközben a vers nagyon pontos mentalitástörténeti látteletet ad egy korszakról (a rendszerből való kiábrándulás számos, az új világért eleinte őszintén lelkesedő fiatal értelmiségi közös tapasztalatává vált), érvényessége ennél általánosabb helyzetekre is kiterjeszhető. A szöveg arra a töresre világít rá, mely előbb-utóbb elkerülhetetlenül bekövetkezik, ha valaki egy politikai eszmerendszerhez való kötődését „hit”-ként – azaz megfelelő kritikai távolságtartás nélkül – építi be önazonosságátudatába.

II/3. Oravecz Imre (1943)

Oravecz Imre nemcsak a lírafordulat egyik kiemelkedő szerzője, de a kortárs magyar költészet jelenleg is aktív szereplője. Habár a *Költők egymás közt* (1969) című antológiában Weöres Sándor mutatta be, sokáig publikálási gondokkal küzdött. A hetvenes-nyolcvanas évek során többször is külföldre (az USA-ba és Németországba) távozott az emigrálás céljával, de végül mindig hazatért. Ma *A rög gyermekei* című regénytrilógiájában és verseiben is gyakran megörökített szülőfalujában, Szajlán él. Oravecz Imrével kapcsolatban a recepció rendre kiemeli kísérletező kedvét: nemcsak a magyar líra megújulásához járult hozzá, de saját írásművészete is kötetről kötetre új irányt vett.

Első verseskötete, a *Héj* 1972-ben jelent meg, és a későmodern hermetizmus jegyében keletkezett. A benne szereplő szövegek nehezen felfejthető, talányos jellegéhez járult hozzá az „objektivitásra törekvő, tárgyias beszédmód” (Kulcsár-Szabó, 51), az egyes szám első személyű megnyilatkozások hiánya és a kihagyásos-töredékes mondatépítkezés. Ahogy Kulcsár-Szabó Zoltán hangsúlyozza, a nyílt, asszociatív versszerkesztés jóval nagyobb interpretációs mozgásteret biztosított a korabeli befogadó számára, mint amit korábbi olvasmányélményei alapján megszokhatott.

Következő, *Egy földterület növénytakarójának változása* (1979) című kötetében számos olyan szöveg szerepel, melyekben még radikálisabbak a személytelenítés különféle poétikai eljárásai, immár elfordulva a lírai modernség paradigmájától. Ezek a szaknyelvi regisztereket idéző, a versszerűség hagyományos ismérveit szinte teljességgel nélkülöző prózaversek úgy vizsgálják az „ember és ember nélküli környezet” (Kulcsár-Szabó, 71) viszonyát, hogy nem rendelhető hozzájuk egy individualitással, saját arccal, hanggal rendelkező versbeszélő képze:

a tervezett utazás megkezdéséig kátránypapírréteggel, lakberendezési tárgyakkal, retor-
tákkal és bankjegyekkel tartózkodik egy szinten az utas,
a ki- és beszállás egy körülbelül 4×100 méteres, olajjal átitatott fafelületen történik, amelyet
két egyenlő részre oszt a középén húzódó kettős sín pár,
a két felzetet fönt semmilyen híd nem köti össze, és a vágányok is olyan mélyen vannak,
hogy szinte lehetetlen egyikről a másikra az egyébként kockázatos átvjárás

(A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása)

Oravecz A *hopik könyve* című 1983-as verseskötete a hopi indiánok mitológiájának köl-
tői újrateremtésére vállalkozik. Ezzel egy olyan „idegen – az euroszjektum képzetét
nem ismerő – kultúra” (Kulcsár Szabó, 173) énszemléletének átsajátítására tesz kísérlet-
tet, melyben az ember nem központja és alakítója a világnak, hanem teremtménytárs,
a természet rendjének részese.

A világ teremtését, a törzsi rítusokat és tanításokat bemutató szövegek után megje-
lennek az én-beszédet alkalmazó versek is a kötetben, de ezek sem valamiféle mögöt-
tes lírai én jelenlétére mutatnak rá, hanem a hopi hétköznapi résztvevőit szólaltatják
meg. A velük való azonosulást teszik lehetővé az olvasó számára, aki így maga is belép-
het a mítoszok világába (Kulcsár-Szabó, 108):

Halljátok,
emberlények,
állatlények,
növénylények,
homoklények,
ásványlények,
hegylények,
[...]
csillaglények,
boldog vagyok,
mert gyeregem született!

(Amit Sziliomomo kiáltozott az udvaron, mikor megtudta, hogy fia született)

Oravecz Imre pályáját tehát az indulásától kezdve meghatározza a személytelenség
különböző alakzataival folytatott kísérletezés, mely valójában egy új típusú lírai szemé-
lyesség megvalósítását célozza meg. Ennek a folyamatnak kiemelkedő állomása az 1972.
szepember (1988) című verseskötet. Mottója Szabó Lőrinc *A huszonhatodik év* című kö-
tetéből származik. Szabó Lőrinc szonettekötete Korzátai Erzsébet öngyilkossága után
született, aki huszonhat éven keresztül volt a költő szeretője. Oravecz prózaversei pedig
látszólag egy, valójában több egymásra rétegződő szakítástörténetet beszélnek el. A két
mű között kapcsolatot teremthet tehát a szerelmi tematika, az önéletrajzi utalásrend-
szer, a másikat megszólító, aposztrophikus beszédmód, az én-te viszony középpontba
helyezése és az emlékezés folyamatának kitüntetettsége.

Szemben viszont Szabó Lőrinc emelkedett nyelvezetű szonettjeivel, az 1972. szeptember főként narratív szerveződésű, alulretorizált prózaverseket tartalmaz. Ezek a szövegek a köznyelv szókincséből építkeznek, nem jellemző rájuk a metaforaképzés, az összetettebb alakzatok helyett olyan alapvető retorikai eszközöket vesznek használatba, mint a gondolatritmus, az ismétlés, a felsorolás és az ellentétezés.

Ahogy Kulcsár Szabó Ernő rávilágít *A felejtés lírai „mnemotechnikái”* című írásában, többek között Szabó Lőrinc húszas-harmincas évekbeli lírája teremtette meg a „monologikus lírai megnyilatkozás új, »interszjektív« beszédhelyzetének poétikai alapjait”, mely Oravecz lírája számára megkerülhetetlen jelentőségű. Eme poétikai hagyomány örökségéként versei folytonosan jelzik a „te” és az én kölcsönös egymásrautaltságát. A szövegek gyakran játszanak el a két pozíció felcserélhetőségével, egymásba fordíthatóságával, érzékeltetik, hogy az én és te közé beíródó különbségek nem rögzítettek, hanem nézőpontfüggők:

hónapok óta, én itt vagyok, te ott vagy, én ezt teszem, te azt teszed, én így látom, te úgy látod, én ezt mondom, te azt mondod, én ezt tartom helyesnek, te azt tartod helyesnek, nekem erre van szükségem, neked arra van szükséged, nekem ez fontos, neked az fontos, én erre vagyok képes, te arra vagy képes, engem ez bánt, téged az bánt, én így akarom, te úgy akarsz, szerintem ez az igazság, szerinted az az igazság, és sorolhatnám még tovább a különbségeket

(És így megy ez már)

Arra, hogy nincs én-beszéd, nincs szerelmi vallomás a „te” nélkül, már a Teremtés Könyvét parafrázáló kötetnyitó vers is rámutat, mely a második személyű névmást jelöli ki saját szövegvilága origópontjaként:

a te, volt az ott, volt az akkor, volt a kék égbolt, volt a napsütés, volt a tavasz, volt a meleg, volt a rét, volt a virág, volt a fa, volt a fű, volt a madár, volt az erdő, volt a bátorság, volt a határozottság, volt a könnyedség, volt a bizalom, volt az odaadás [...]

(Kezdetben volt)

A „te” mibenléte *A huszonhatodik év* esetében még nem kétséges. A kötet alcíme (*Lírai rekviem százhusz szonettben*) és az alatta olvasható „K. E.” emlékére felirat egy konkrét nőalakot jelöl ki a szövegek megszólítottjaként. A versek az elhunyt kedves egykori elevenségét igyekeznek megőrizni, egyfajta lírai emlékművet állítanak neki. Ehhez képest Oravecz verseinek beszélője többször reflektál arra, hogy csak a megszólítás gesztusa maradt meg, a hozzá kapcsolódó emlékek viszont szétfoszlottak:

aztán teltek-múltak az évek, érzékszerveimben lassan megszűnt a végtelenség szívóhatása, egészen elfelejtettek, és teljesen elvonttá, értelmetlenné váltál, akár egy kihalt szó, melyet még ismételvek, de már nem tudom, mit jelent

(Íme, egy érzés)

Ahogy Pataki Viktor írja, az „1972. szeptemberben az emlékezés és felejtés (de)konstruktív műveletei olyan nyelvi-poétikai produktumként tételezett »te«-re irányulnak, amely már nem képzelhető el valós (női) alakként, arcként.” (Pataki, 68) Azaz, hiába szerveződik naplószerűen, az 1972. szeptemberben úgy montírozódnak egymásra a különböző szakítástörténetek, hogy a külső, szövegen kívüli valósághoz való viszonyuk megkérdőjeleződik. A teljesen szétíródó, megsokszorozódott „te”-re már nem egy önmagával azonos hús-vér alakként, a költő műsájaként tekinthetünk, hanem inkább egyfajta nyelvi funkcióként.

Ennek egy további fontos következménye lesz. Oravecz versei azzal gyakorolnak erős hatást az olvasóra, hogy a kendőzetlen és nyers őszinteséggel megszólaló versén életének legintimebb pillanataiba engednek betekintést. Mégsem valamiféle (ön)életrajzi alanyként, a szerző alakmásként látunk rá, hiszen ő maga is a vallomástétel nyelvi produktumaként jelenik meg a szövegekben: egy olyan énként, aki egy „szép napon teből ővé lehet”. (Azokról a nőkről)

II/4. Felhasznált irodalom

- Bedecs László, *A hiány metaforái: „Hang” és „némaság” a Töredék Hamletnek című kötetben*, Jelenkor, 2005/5. <http://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/2005-5.pdf>
- Domokos Mátyás, *A lírai hős leszerel? (Beszélgetés Petri Györggyel) = Beszélgetések Petri Györggyel*, Budapest, Pesti Szalon, 1994.
- Füzi Péter, *A sakkírás mechanikája*, Tiszatáj, 2017/5. <http://tiszatajonline.hu/?p=110639>
- Keresztury Tibor, *Petri György*, Pozsony, Kalligram, 1998.
- Kulcsár Szabó Ernő, *A felejtés lírai „mnemotechnikái”*, ÉS, 2001. szept. 28. <https://www.es.hu/old/0139/feuilleton.htm>
- Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Budapest, Argumentum, 1993.
- Kulcsár-Szabó Zoltán, *Oravecz Imre*, Pozsony, Kalligram (Tegnap és Ma, Kortárs magyar írók sorozat), 1996.
- Lapis József, *A világ poétikus rendje (Szélgjegyzetek Petri György lírájához)*, Puskin Utca, 2009/5–6. <https://puskinutca.files.wordpress.com/2009/10/puskin-utca-05-06-2.pdf>
- Nemes Z. Mária, *Személy és totem: Megjegyzések a Petri-líra aktualitásához*, Holmi, 2010/9. <http://www.holmi.org/2010/09/nemes-z-mario-szemely-es-totem>
- Pataki Viktor, *Médiумok árnyékában: Mediális áttételek működése Oravecz Imre 1972. szeptember című művében*, Tiszatáj, 2016/6. http://epa.oszk.hu/00700/00713/00297/pdf/EPA00713_tiszataj_2016_06_068-079.pdf
- Szentesi Zsolt, *Trivialitás és megtisztulásvágy, avagy „a »pusztulás« mint végső megalkotódás” (Petri György: Hogy elérjek a napsütötte sávig)*, Irodalomtörténet, 2002/4. http://epa.oszk.hu/02500/02518/00298/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_2002_04_599-616.pdf
- Vadas István, *Tandori Dezső: Halottas urna két füle e. e. cummings magángyűjteményéből*, A Tiszatáj Diákmelléklete, 1997/5. http://tiszataj.bibl.u-szeged.hu/23005/1/tiszataj_diakmelleklet_1997_044_001-011.pdf

III. A „hiba poétikája” és a „poesis memoriae”

SZIRÁK PÉTER

Ahogy az előbbieken olvastuk: a magyar líra nyelvét az 1960-as, 70-es évek fordulóján Tandori Dezső, Petri György és Oravecz Imre újíttotta meg. Tandori összekapcsolta nagy elődei, Rainer Maria Rilke, T. S. Eliot, József Attila, Nemes Nagy Ágnes és Pilinszky János modern költészeti törekvéseit az akkoriban Nyugat-Európában és Észak-Amerikában kibontakozó irányzatok, a neoavantgárd és az új szenzibilitás (új érzékenység) kísérletező, „antipoétikus” vagy „alulretorizált” eljárásaival. Az utóbbi paradigmához kapcsolódott Petri György is, amikor (ön)ironikus-reflexív attitűddel a költői nyelv és a mindennapok nyelvhasználatának közelítésére törekedett. Oravecz Imre – mindenekelőtt a német költő, Paul Celan nyomdokain haladva – a lírai beszéd személytelensége és töredékessége jegyében alkotott. Mindhármójuknál jellemző a nyelvbe vetett bizalom megrendülése, a használatban folyton változó, a használóját folyvást „kicselező” nyelv játékoságát középpontba állító, ún. nyelvkritikai attitűd. Tandorinál a 70-es-80-as években válik meghatározóvá az írásesemény regisztrálása, az „elütési hibák” mint diszkurzív balesetek megörökítése, az ún. „hiba poétikája”. 1991-ben megjelent kötetében, a *Koppar köldüsben* egy „megvadult” írógép írja le egy nyugat-európai utazás történetét: az „elütési hibák” sűrűsége itt már a rontott nyelv poétikájának extremitásával jár együtt, a fonetikus kimondhatóság határán egyfajta jelentésen túli „muzsikát” eredményezve.

III/1. Parti Nagy Lajos (1953)

Az így kibontakozó nyelvkritikai paradigma, a „hiba poétikájának” iránya az egyik meghatározó tendenciája lett az ezredforduló költészetének: Takács Zsuzsa (1938) és Tóth Krisztina (1967) az újholdas hagyományt a mindennapok nyelvhasználata felől újíttja meg, Kukorelly Endre (1951) a magyar neoavantgárdtól és a nyugat-európai új érzékenységtől ihletetten aknázza ki a „nyelvi baleseteket”, Parti Nagy Lajos pedig a klasszikus és későmodern magyar líra (főként Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád és József Attila) emlékezetére támaszkodva a Tandori-féle szójátékos költészetet folytatja, amennyiben a logikai és szintaktikai kapcsolatokat romboló, illetve elimináló, mindenekelőtt a jelentő hasonlóságára alapozó versalakítás a nyelv automatikus működésének egyfajta fel szabadítása jegyében bontakozik ki (*Angyalstop*, 1982; *Csuklógyakorlat*, 1986; *Szódalovaglás*, 1990; *Esti kréta*, 1995; *Europink*, 1999; *Grafitnesz*, 2003).

A humoros szóösszevonásokkal, szócsonkításokkal, neologizmusokkal (pl. „van borbúzából kiskalács, / haltej, bakancsuka, / vérét szipáló eszkalác’, / orrod líkán gyutacs”; „ollé van, este, nyúgalomb”; „ültőhely, elrepullmann”; „nehéz alkalmakogni”;

„lamenta illatom van”; „nyaktáji népaláfutás”; „malterasz; „díszszemeslütve”; „vérhasbeszélő”; „liedérc”, „szódalovaglás” stb.) és játékos, torzított idézetekkel gyakran élő Parti Nagy Lajos az eredeti intenciót (pl. a tanító célzatosság komolyságát) ellentétébe fordító műfaji paródiát nem egyszer szatirikus – azaz, az adott társadalmi viszonyokat pellengérré állító, gunyoros – példaértékkel látja el:

Sej

A naményi tiszaparton
de sok leány ruhája karton,
s ha lábuk szürkéllik a portól,
többségük szívesen sportol.

Labdázna ők, zömmel röp és tollas,
elenyésző reajtuk a sörhas,
azután beleszaladnak a Tiszába,
így mulat az egész kisztábor.

Aug. 20-adikán a népi amatőr munkácsi
szovjet együttesre mindenki kíváncsi,
a műsor, amit ők előadnak,

kedvére van kicsinek és nagynak,
mialatt húznak délnek a délceg,
sugarhajtókás profi zenészek.

A *Csuklógyakorlatban* megjelent költemény a „szocialista realizmus” időszakának a dicsőítést és mozgósítást célzó propagandisztikus hangnemét idézi föl. A jókedvre, mulatozásra utaló cím a kommunista diktatúrának azokra az ún. mozgalmi énekeire utal (pl. *Sej, a mi lobogónkat*), amelyek a népdalok keresetlenségének imitálását politikai-ideológiai üzenetek továbbítására használták. (A *Sej, a mi lobogónkat* mozgósító szövegét például 1947-ben Jankovich Ferenc írta egy moldvai magyar népdal dallamára.) A népdalokat utánzó mozgalmi dalok paródiája itt egy KISZ-tábori életkép leírása, még hozzá a költészettörténet egyik leginkább kitüntetett versformáját, a szonettet megidézve. A kortárs versolvasók egy része által üdvözölt ironikus hangnem, s az ebből fakadó humor a beszéd és a tárgy közötti feszültségből ered, amit felerősít a hagyományosan igen kötött szonettforma színre vitt kvázi-dilettáns (mímelten elügyetlenkedett) alkalmazása. A *Sej* megtartja ugyan a petrarcai szonett 14 soros, két quartinából és két tercianából álló tagolását, de a metrum és a rímképlet szabálytalanságai radikálisan rombolják is a formát. A normától való eltérés a vers szintaktikai-lexikai szintjén is érvényesül, pl. az illogikus kapcsolás vagy logikai sorrendcsere („s ha lábuk szürkéllik a portól, / többségük szívesen sportol.”), a grammatikai és szószintű szétkapcsolás („labdázna ők, zömmel röp és tollas” – az igei állítmány s vele összetett szavak megbontása, s ezzel új,

szintaktikailag nehezen azonosítható reláció létrehozása), valamint neologizmus, szólelemény („sugárhajtókás”) révén. A vers utolsó két sorának textuális sűrítése poentírozza a költeményt. Itt klisék szemantikai átrendezése történik: a „délnek” vonuló vándormadarak, az égen „úszó” felhők, a sugárhajtású repülőgépek, s a „mint hal a vízben” képzete kontaminálódik. Ebben az ironikus keveredésben a „sugárhajtókás” jelző egyszerre utal a divatjamúlt gallérra (s így visszaköt a „szocializmus” sajátos, kortévesztett divatjára, s egyáltalán, önképétől eltérő szociális viszonyaira, vö. „de sok leány ruhája karton”), és a szovjet rendszer szintén propagandisztikusan feldicsért, ám valójában elmaradott technológiai viszonyaira. Ráadásul ezek a „népi amatőr” (e kitétel a vers önreferens, önreflexív alakzatának is tekinthető!) együttesben játszó, hirtelen „profivá” vált zenészek nem az egykori Szovjetunió irányába, északnak-északkeletnek indulnak, hanem délnek. Mintha – ellenállva a hazatérés késztetésének és a jókedvű, kíváncsi KISZ-táborosoknak – menekülőre fognák...

A *Szódalovaglás* című, nagy visszhangot kiváltó kötet ezt a parodizáló, s egyszersmind szatirikus attitűdöt fokozza fel. A hagyományos kötetkompozíciós és versszervező elveket elhagyó, cím nélküli, számozott, csillaggal elválasztott, legtöbbször központozás nélküli szakaszok és szekvenciák lírai énje (a versben „beszélő”, a szöveg „hangja”) a költészeti hagyomány egyfajta roncsolt emlékezetével idézi meg a tárgyi világ lepusztultságát és a szegénységet.

itt van az ősz itt van ujjé
s szép mint mindig énekem
istentudja hogy mi okból
jövök haza a kioszkból
s húzgálom a zörgő avarban
mint kiskocsit az életem

*

még látszik a fölő hogy futkoz a tájon
még barna babáját bontja a lomb
még megmeg iramlik hogy megse megálljon
fogadban a plomb

*

úgy nyílnak a völgyben a kerti rezignák
rigid muskátli trampli szegfű gaz
minde lejön értem a síri homály Mond
kell hulla világ? eliramlik az

Mint érzékelhetjük, a beszélő szubjektum igen jártas, igen olvasott a magyar költészeti hagyomány szövegvilágában, ám az allúziók „pontatlanul”, „hibásan” idézve bukkan-

nak elő. A magyar táj- és elégiaköltészet két emlékezetes darabjának, Petőfi Sándor *Itt van az ősz, itt van újra* és a *Szeptember végén* című versének szövegtörmelékei kontaminálódnak itt, parodisztikus átíratként, melynek alapjai a szó- és hangcserék, a szabályos strofikus szerkezet és a központozás elhagyása, valamint a nonszensz képalkotás. Az első sor végén az eredeti „újra” helyett a jókedv ironikus jelzéseként az „ujjé” kerül (létrehozva egy szövegek közötti kapcsolást az *Ujjé, a ligetben nagyszerű* című, Zerkovitz Béla által szerzett és főként Bilicsi Tivadar előadásában népszerű dallal, mely egyébként főleg a nyarat dicsőíti), a második sor végén pedig az „énnekem” helyén az „éneke” szerepel, ami groteszk önméltatásba fordítja az eredetit. A harmadik-negyedik sortól az átírat radikalizálódik: az „elalvó” természet békés szemlélése helyett a beszélő szociális értelemben vett elesettségét hozza szóba. Az ok- és céltalanság képzeete összekapcsolódik a saját egzisztencia leértékelésével, melyet a „kiskocsi” és az „élet” meglepetést keltő hasonlatszerkezete alapoz meg. Ez az „élet” mintegy külön is válik a lírai szubjektumtól: amit az csak, mint kiskocsit, rozoga lomot, kacatot/játékot „húzgál” magával. A parodisztikus átírat szociális referenciájának (az őszi természetet dicsőítő lírai alany átfordítása egy hajléktalan alakjába) időaspektusa sajátos lebegésben marad, egyrészt magának a Petőfi-architextusnak, másrészt a szövegtörmeléknek (a régies árnyalatú, a 19–20. század fordulójára visszautaló, kerti házat, bódét és büfét is jelentő „kioszk”-nak) köszönhetően. A *Szeptember végén* paródiája a szócserek és -összevonások mellett szintaktikai és grammatikai roncsolásokon és verstani automatizmusokon alapul. Az ősz színeit felvevő lomb „barna babáját bontja”: itt Babitsot idéző módon szabadul el a betűrím (alliteráció; l. „bús donna barna balkonon”), miközben dilettáns versfaragóra utaló képzavar keletkezik. A szemantikai „baleset” a ’szirmot/virágot bont’ és a ’pelenkát/pólyát bont’ idiómáinak keveredéséből származik, ami egyszerre az emberi élet kibontakozásának és az afölötti gondoskodásnak, valamint a természet ciklikus elenyészésének fázisait felcseréli. A „megmeg iramlik hogy megse megálljon” (igekötő- és tagadószó-) összevonásai a versritmus „megiramlását” viszi színre, vagyis a szöveg azt „teszi”, amit „mond”, mintegy felidézve, ahogy Petőfi a klasszikus elégia disztichonjait romantikus módra megbontja. A groteszk hatáson alapuló humor abból a csattanóból származik, hogy a híres Petőfi-sor („Elhull a virág, eliramlik az élet”) átíratában az idő visszafordíthatatlanságának elégikus-melankolikus tapasztalata helyére az öregedést és szegénységet egyszerre reveláló zabolátlan fogtömés helyéről való eltávolodása kerül. A „plomb” ugyanakkor csonkoláson alapuló szójáték terméke, mert az ’ólomzárát’ és ’fogtömést’ is jelentő szó a szótár szerint: plomba. (A ’plomb’ igen ritkán használatos, s jelentése egyszerűen: ólom. Itt a szöveg megint csak azt teszi, amit mond: ahogy a fogról a tömés, úgy törik le a ’plombá’-ról az ’a’!) Ez a szemantikailag kétes, rövidített szóalak viszont a rímkényszer miatt is szerepel („lomb”-„plomb”), ráadásul a rímhelyzetben lévő szavak anagrammatikus viszonyban is állnak egymással. A *travesztiaszerű* átírás (az emelkedett hangvételű eredeti torzított utánzása, mulattató alakba „öltöztetése”) az utolsó négy sorban is folytatódik – szócserek, szócsonkolások, szóhatár-módosítások, illetve a pragmatikus (az „éji homály” lesz a megszólító!) és az anagrammatikus (betűcserén alapuló) átrendezések (pl. „Elhull a virág” – „kell hulla világ”) révén.

A *Grafitnesz* versei is többnyire parodisztikus átiratok: az *Egy lopott kádé* Kosztolányi *Ha negyvenéves...* című költeményének egyfajta lírai reflexiója, a *Szívlapát* a közéleti költészet újragondolása József Attila-reminiszcenciák (*A Dunánál, Hazám*) humoros hatású felidézésével. A nyelvi tréfák generálása hol Ady-, hol Kosztolányi-verseket/versrészeket vesz használatba: „szem rokona / szem boldog ősze / nem vagyok szent kinek / nem vagyok szent kinek / mondta a pősze”; „útra kelünk megyünk a gőzbe”; „mégis csak egy nagy ismeretlen / urna vendége voltam” stb. Jól megfigyelhető tendencia Parti Nagy Lajos életművében a *hiba poétikájának* a *szerepverssel* való ötvözése, majd szoros összekapcsolása. Kukorellynél (*A valóság édessége*, 1984; *Maniére*, 1986; *Én senkivel sem üldögélek*, 1989; *Azt mondja aki él*, 1991; *Egy gyógynövény-kert*, 1993) a nyelv sokrétűségének, mögékerülhetlenségének, értelmének kibontása az ismétlés redundáns, tautologikus retorikája, valamint a mindennapi nyelv irodalom alatti rétegei megidézése révén oly módon történik, hogy a beszédeseménynek nem a beszélő a meghatározó vonatkozási pontja, amennyiben maga a diskurzus (egy nyelvi masinéria) létesíti a nem sejtett, nem akart hatásokat, az előre láthatatlan nyelvi eseményeket, melyek a beszélőt éppúgy meglepik, mint az olvasót, mégpedig – Tandori módjára – az írásaktus pillanatában. A hiba effajta, személytelen poétikájával szemben Parti Nagy Lajos újabb költészetében (*Grafitnesz*, 2003; *Létbüfé*, 2017) a hibás vagy normasértő formulák színre vitt forrása maga a beszélő szubjektum, „akire” a nyelvi kompetencia látványos határoltága jellemző. Parti Nagy Lajos „lírai hőseinek” (pl. Dumpf Endre, „aki” a *Grafitnesz*ben bukkan fel és a *Létbüfé* kizárólagos „hősevé” válik) karakteres teljesítménye a költészeti hagyományból és a beszélt nyelv alsó regisztereiből építkező parodisztikus átiratok, neologizmusok, szóalkotások, roncsolások, lexikális és grammatikai elhibázások és darabolások révén egy változatos nyelvanyag létrehozása, amelyben a megidézett (többnyire a nyugatos hagyományból származó) lírai-melodikus előzmény megőrzi a felismerhető művészi jelleget. Így a normatív pozíció megmarad, ahonnan az irodalom alatt ki lehet gúnyolni: az irónia és a vicc innen – a normától való eltérésekből – származik, ugyanakkor a hatásmechanizmus az aktualitások ismeretétől is függ, mint például a Petőfit és Petrit egyszerre megidéző verssorban: „sors, nyiss nekem masszázsszalont” (*Őszológiai gyakorlatok*).

III/2. Szerepversek, maszkjátékok: poesis memoriae

A parodisztikusan „megidézett”, fikcionált „lírai hősök” szerepeltetése a nyelvkritikai irányzatot összekapcsolja az ezredforduló költészetének másik meghatározó paradigmájával: a szerepvers-költéssel. A szerepvers, illetve lírai maszkjáték a 19–20. századi magyar irodalom kiemelkedően fontos tradíciója, Petőfitől Adyn át Weöres Sándorig. Utóbbi alternatív hagyományképzése, alakváltó lírai éneke(i), próteuszi virtuózitása kiemelt jelentőséssel bír a kortárs magyar költészetben. A különleges formaérzékkel megáldott Weöres Sándor az 1950-es-60-as években (a politikai elnyomás legsúlyosabb időszakában!) eladdig ismeretlen vagy ritkán használt európai és Európán kívüli

lírai műfajokat vezetett be a modern magyar irodalomba, s *Psyché* (1972) című műve nyitotta meg a szerepvers-kompozíciók sorát. A *Psyché* egy soha nem létezett 19. század elején alkotó költőnő, Lónyay Erzsébet kitalált életrajza és kitalált életműve, miáltal a szerző a szerelem, öröm és szenvedély mindennapi megnyilvánulásairól szóló későrokokó-korabiedermeier soha nem (vagy csak izoláltan) létezett formanyelvét alternatív tradícióként, imaginárius módon feltámasztotta, voltaképpen megalkotta. (Weöres egyébként az alternatív kánonképzés, egy, a bevettől eltérő értékrend megteremtése jegyében *Három veréb hat szemmel* [1977] címmel egy irodalomtörténeti szöveggyűjteményt is összeállított, különleges figyelemmel a női és a populáris/szórakoztató irodalomra!) A *Psychét* szokás amolyan posztmodern gesztusnak is tekinteni: emellett szól a jelzett fikcionalitás, a szerep mögötti „igazi” én képzetének destabilizálása, illetve hozzáférhetetlensége, valamint az artisztikus maszkjáték, a kizárólag művészet megalapozta szubjektivitás tapasztalata.

A 20. század utolsó évtizedeiben és az ezredfordulón a magyar költészetben a lírai maszkjáték különböző változatai jelentek meg. Kemenes Géfin László (1937) 1978-tól kezdte publikálni a *Fehérlófia* című ciklusát, melyben nyelveket, stílusokat, archaikus szövegtöredékeket, költői műfajokat, irodalmi és mitológiai utalásokat, valamint a magyar mesehagyomány elemeit montázsolta, építette össze. Fehérlófia a lírai én maszkja: a különböző kultúrákban közlekedő, hontalan, nomád vándor figurája. A szerepvers-költészet kezdeményezői közé tartozik Tolnai Ottó (1940) *Wilhelm-dalok avagy a vidéki orfeusz* (1992) című kötete is, melynek lírai hőse egy délvidéki félkegyelmű dalnok, aki egy háborodott elme különös logikájával, élőbeszédserűségével, hibás nyelviségével nyilatkozik meg a világról. A maszkjáték irányzatához sorolhatók Rakovszky Zsuzsa (1950) drámai monológjai (*Hangok*, 1994) éppúgy, ahogy Tőzsér Árpád (1935) „Herr Mittel” nevű alteregója (*Mittelszolipszizmus*, 1995), akit az általa fordított lengyel költő, Zbigniew Herbert nyomán formált meg, vagy a Tandori és Petri nyomdokain haladó Marno János (1949) Nárcisz-figurája (*Nárcisz készül*, 2007).

III/3. Kovács András Ferenc (1959)

A magyar új érzékenység második hullámának központi kérdése, hogy nyelvileg megragadható-e, ábrázolható-e a szubjektivitás. Hogy a nyelv általános jelrendszere révén kifejezhető-e az egyediség, az egyedi sorstapasztalat? Mégpedig azzal a felismeréssel szoros összefüggésben, hogy a lírai én nem létezik a szöveg keletkezése előtt, vagyis hogy a vers nem a szubjektum terméke, hanem éppen fordítva: mindenkor és eredendően a szöveg létesíti a beszélő alanyt. A nyelv csak részben kontrollálható mozgása, önálló sodó teremtő ereje. A szubjektumnak ez a nyelvi „helynélkülisége” a kulturális emlékezetnek, a líra történetiségének, a líra emlékezetének és az emlékezet költészeti keletkezésének (poesis memoriae) kérdéséhez vezet. A posztmodern maszkjáték alaptapasztalata, hogy a diskurzus vagy egyáltalán a szó eredete nem lehet a lírai hang, annak forrását a költészet történetében, a már mondottak végtelennek ható szövegekőzi birodalmában kell keresni. A posztmodern maszkjáték/szereplíra honi mesterének, Kovács

András Ferencnek (az irodalmi közvélemény egy „betűnévvel”, KAF-ként emlegeti) a radikálisan intertextuális költészetében a történeti előzmények sokféleségében, a már-kimondottak esetlegességében eltűnik a tételező és alkotó hatalom: „s a szó a szájban senki: jövevény” (J. A. szonettje). Az identitáslétesítő itt nem más, mint a korszakokon és kultúrákon átívelő hagyományközvetítés, egyfajta lírai univerzum, amelyben a lírai szubjektum hangsúlyozottan teátrális-karnevalisztikus (fiktív, színrevitt, báb- és maszk-játékos, színházias és reflektált, valamint a bevett szokásokat felforgató) „felléptetése” révén nem más, mint egy átmeneti médium: a költői szó mindig valaki máson át, csakis valamilyen maszk révén jut szóhoz. Az idézett lírai hagyomány nem csak preformálja (előzetesen alakítja), hanem létrehozza, vagy egyáltalán megjeleni engedi a lírai én hangját/arcát:

Die Kunst der Fuge
Rékának és Tamásnak

Betódul akkor céltalanba habzó
Hús függönyök frissen mosott
Barokkos fodra közt a kinti fény:
Fölsebzí néma, nagy, súlyos szemem...
Fölnyitja újra:
Még vagyok.
Majd semmi sincs, csak én.
Vagy én se már.
Mert látni kell:
Csak ezt akartam, ezt.
Ki véletlen kis érintésből értem
Gyerekezek beszédét, hallgatását,
S ha női ujj tapintja lázba bomló
Homlokom... Hát olvadj szét,
Tűnj át tekintetembe
Halandóságok édes hályoga:
Boldog ablakon ciráda, hajlongó
faág! Ó, hallhatatlan horzsolások: ó, hány
Hangjegy cikázik angyal bársonyán...

Arcom kié?
Citátum nincs reá, zsoltárban áldó
Vers – sem oltalom.

Hangok, jelek ha vannak: hó és orkán.
Nem új tavaszban fújtató orkeszterek,
Csak csendesült kavargás, szent kopárság,
Csak téli oratóriumok.

Tégy orgonáddá minket, Istenem,
 Leheld magad magasló sípjaidba,
 Rendelj belénk zenét, komor fuvalmat:
 Ingyen süvítsen rajtunk át kegyelmed,
 Mint imbolygó hegyek között sötét vihar,
 Vagy űri szél test és lélek között,
 A szív letarolt sziklaszorosában.

Az *És Christophorus énekelt* (1995) című kötetben megjelent vers címének jelentése: „a fúga művészete”; a fúga pedig olyan többszólamú zenei műformát jelent, amelyben a szólamok egymást utánozva, kánonszerűen lépnek be. A vers nyitánya, a „betódul” akár erre a belépésre is utalhat: az első szólam a függönyök fodra közt betörő kinti fényé, amely erőteljes hatásával „fölsebzí”, „fölnyitja” a lírai én szemét, egy pillanatra (újra) látóvá, önmagát megtapasztalóvá teszi, de aztán ez az én nem saját maga felé, hanem mások felé irányul, s már nem is annyira a látás, mint inkább a tapintás/érintés közvetítő közege által: „Ki véletlen kis érintésből értem / Gyerekkezek beszédét, hallgatását, / S ha női ujj tapintja lázba bomló / Homlokom...”. Az érintés, taktilitás (ott erőszakos) mozzanata már a fény szemet fölsebző erejében is megmutatkozik. Aztán ismét a látás kerül középpontba: a látni vágyás, az (emberen túli) éles látás akarása. Alighanem a betóduló kinti fény számolhatja fel, olvaszthatja szét magában a tekintetben a „Halandóságok édes hályogá”-t. Érdekes szemantikai ambiguitás, kettősség, hogy a hályog, az éles látás akadályozója, a „halandóság”-hoz tartozik, vagyis az időbeli, mulandó emberi lét tartozéka, ám ugyanakkor „édes” is, ami azt sugallja, hogy a nem-látásban van valami pozitív vonatkozás: talán az önmegóvás, önkímélet értelmében – ezt erősíti a fény betódulásának már korábban említett, sebet ejtő hatása, s az is, hogy a vakságot implikáló érintés szoros kapcsolatba kerül az intimitással („Ki véletlen kis érintésből értem / Gyerekkezek beszédét, hallgatását, / S ha női ujj tapintja lázba bomló / Homlokom...”). A taktilitás nem feltétlenül szándékolt (a gyerekkezek érintése „véletlen”), de általa (meg)érthető azok „beszéde és hallgatása”: az érzékerületek közötti váltásokat szinesztetikus képek közvetítik (mint a vers elején: „néma [...] szemem”). A „Hát olvadj szét, / Tűnj át tekintetembe / Halandóságok édes hályoga” mint biztatás nem csak az éleslátást akadályozó hályogtól való megszabadulást mint egyfajta gyógyulást, vagy a platóni barlang-hasonlat, illetve a páli megtérés emlékezetét felidézve a színről színre látást célozhatja, hanem egy olyan megváltozott látásmódot is, amelybe valamiképpen beépül, amellyel a beleolvadás/áttűnés értelmében ötvöződik a halandó, vagyis időbeli létmódjáról, elmúlásáról tudó ember tekintete. (Mi több: a kettőspont miatt akár azonosíthatjuk is e tekintetet a „boldog ablakkal” – így lenne funkciója az emberiesítő jelzőnek is!) Amely tekintet ekként (élesen vagy éppen belátóan) látja meg, hogy a faág az ablakra hangjegyeket ró. A faágat vélhetően a szél mozgatja, ugyanakkor az egész kép antropomorfizált: emberi attribútumokat kapcsol tárgyhoz, növényhez, eseményhez (az ablak „boldog”, a faág „hajlong”, a horzsolások „halhatatlanok”). A természet, az időjárás véletlene hoz létre egy olyan taktilitást, amely a horzsolások révén cirádát, cikázó hangjegyeket karcol/ír az ablaküveg „angyal bársonyára”. Csakis egy emberi

tekintet olvashatja maradandó „hangjegyekként”, egyfajta stabilizálhatatlan, mozgó és néma partitúráként a faág „horzsolásait” (előszövegként, az emberi és nem-emberi relációjához lásd József Attila *Téli éjszakájának* eme részletét: „A lég / finom üvegét / megkarcolja pár hegyes cserjeág. / Szép embertelenség”), de az az olvasat sem zárható ki, hogy e kotta egyenesen a tekintetbe, a lírai én retinájára íródik (innen valamelyest magyarázható lenne az „angyal bársony”). Az előbbi esetben ennek az üvegnek a belső lapjáról válhat láthatóvá a lírai én arca, s ez a tükröződés adja az érzéki alapját a beszélő önmagára vonatkozó reflexiójának: „Arcom kié? / Citátum nincs reá, zsolttárban áldó / Vers – sem oltalom.” A (kifelé) látás és a tapintás tapasztalatai után itt van esély először a lírai én látványvá válására, de itt sem látjuk: a kérdés az önmaga általi beazonosíthatóságára, saját arcának saját-idegen relációjára vonatkozik. Az arc mint maszk kié? Mert mintha más arcát/maszkját hordanám, melyre voltaképpen nincsenek szavak. Nincsen rá idézet: nem idézhető fel. Nem szavatol egyediségéért a (szakrális dal)szöveg („zsolttárban áldó vers”) sem: nincs védjegye. Ami van: a „hó és orkán”, vagyis a téli természet hangjai, jelei, melyek „oratóriumokká” (valaha bibliai témájú, énekes-hangszeres zeneművé) állnak össze, s melynek részévé úgy válhat a lírai én, ha – Isten segítségével – a teste válik hangszerré. A vers zárlatának ima-formája immár a közösség (gyülekezet) egészének kéri a zenei sugallatot, áttelekesítést: az Isten hangszerévé válást, amely egyszerűs mind a kegyelem adománya. Ahogy a faágot mozgatja a természet véletlene (a meg nem nevezett szél), akként válna az emberi hangszer-test az isteni sugallat mozgatottjává: „Tégy orgonáddá minket [...] Leheld magad [...] Rendelj belénk [...] Ingyen süvítsen”. A fenséges szcenikájú és hangoltságú záróképben baljós feszültséget kelt, hogy az áldás/kegyelem nem száll az imát mondó(k) fejére, hanem akárcsak a „sötét vihar”, vagy az „úri szél” (ráadásul „imbolygó hegyek”, illetve „test és lélek” között, a „szív letarolt sziklaszorosában”) átsüvít rajta/rajtuk. A beléjük rendelt zene, éppen úgy, ahogy az orgona esetében: csak átsüvít hangszer-testükön. Nem szerzőjük az átrohanó zenének, hanem csak eszközei a megszólaltatásának. A német cím szó szerinti idézete Johann Sebastian Bach 1751-ben megjelent nagyszabású variációs ciklusa címének, így a szöveg a kiváló zeneszerző és orgonaművész maszkjának felöltéseként, szerepversként is olvasható. Az életművét a lipcsei Tamás-templom gyülekezetének szolgálatába állító, Istennek szentelő, utóbb a zenetörténet egyik legmeghatározóbb alakjaként kanonizálódott Bachra utaló vallomás, töprengés és ima a művészet (így a költészet) keletkezését a névtelen szolgálathoz, az alázathoz és az emberi hatáskörön túli (ihlető) történésekhez köti.

KAF egyébként már első kötetében (*Tengerész Henrik intelmei*, 1983) virtuóz formaérzékenységgel idézi meg a költészet és az előadóművészet legkülönbözőbb hagyományait: pl. az antik római Iuvenalist, a 15–16. századi Villont, Charles d’Orleans-t és Ariostót, a 19. századi Gerard de Nerval, aztán József Attilát, Pilinszkyt és Szilágyi Domokost, valamint a *commedia dell’arte* hagyományát. A második kötet, a *Tűzföld hava* (1988) korszakában költészetének egyik fontos forrása az Ezra Pound (1885–1972) *Canto*-i (e ciklusból egy válogatást legelőször Kemenes Géfin László fordított magyarra 1975-ben) által közvetített trubadúrlíra: a mai katalánhoz közel álló provanszál (vagy okszitán) nyelven író IX. vagy Aquitániai Vilmos (1071–1127); Peire Vidal (1170–1205) illetve Guillem de Cabestany (1162–1212), illetve az olaszul költő Sordello da Goito (1200 k.–1269 k.) költé-

szete. E lírai hagyomány konvenciói a magyar költészetben alig ismertek. KAF-nál különleges hangsúly helyeződik azokra az idézett vagy szimulált poétikai hagyományokra, amelyek műfaj történeti szabályai a mai költészetben kevésbé megszokottak: pl. az énekelt vers, a vallási-liturgikus vers, vagy a közel-, közép- és távol-keleti (arab, perzsa, kínai és japán) műfajok. A Pound átiratai által közvetített trubadúrköltészet mellett egy másik fontos ihletadó T. S. Eliot (1888–1965), kinek nyomán Kovács András Ferenc meghonosította az ún. lábjegyzetes költeményeket (*Egy unikornis testamentuma, Novecento, Másolatok Múzeuma*), melyekben a lábjegyzetek egyenrangú versalkotó tényezővé váltak.

A kilencvenes évek közepén-végén sorjázó kötetek (*Költőzködés*, 1993; *Lelem kockán pörgetem*, 1994; *Üdvözet a vesztesnek*, 1994; *És Christophorus énekelt*, 1995; *Jack Cole daloskönyve*, 1996; *Adventi fagyban angyalok*, 1998; *Saltus Hungaricus*, 1999), majd az ezredforduló válogatott gyűjteménye (*Kompletórium*, 2000) a poétikai formák és szerepek Weöres Sándor óta nem tapasztalt, rendkívül gazdag repertoárját hozták: fiktív költőszemélyiségeket az antikvitásból, a reneszánszból, a századfordulóról, vagy az amerikai beat-költészetből. Kovács András Ferenc révén egy olyan új beszédmód lépett be a magyar irodalom történetébe, amelyben „a költészet a vershez, mint szöveghez és formához, mint ritmushoz és hangzáshoz tér vissza” (Kulcsár Szabó, 166). KAF költészete a formák (műfaji, illetve ritmikai-metrikai idézetek, hangzás-ismétlések) szüntelen történeti interakcióját eredményezi, a rajtuk keresztül való, egymás jelentéseit gazdagító szövegköziség a költészeti memória kultúrateremtő funkcióját hangsúlyozza. A költészet ebben az értelemben egy feloszthatatlan hagyomány vagy médium, időben és térben határolhatatlan poesis memoriae, melynek révén a történeti és kulturális idegenség transzhisztorikus (történelmi időközön és rétegeken átívelő) módon közvetítődik. A pastiche-ok (tisztelgő felidézések), persziflázok (paródiák, kifigurázások), lírai palimpszesztusok (az eredetit is olvasni hagyó átírások), a Psyché-típusú maszkok (l. Lázary René Sándor „hagyatéka”) vagy akár a nem létező eredeti szövegek fiktív „fordításai” (pl. Jack Cole, a „felfedezett” amerikai költő), vagy Konsztandínosz Kavafisz (1863–1933) verseinek átköltései (*Hazatérés Hellászból*, 2006) jegyében itt minden lírai szituáció a korábbi által már kódolt ismétlése vagy bricolage-a („összebarkácsolása”), vagyis a költői beszéd mindig idézett beszéd. A Csontváry-elégia például úgy idézi fel a modern magyar festészet legendás alakját, hogy közben Hölderlin *Hyperions Schicksalsliedjét* (*Hyperion sorsdalát*) citálja:

Csak semmiben jajongó szép nevek –
 azok vagyunk,
 vergődő vízesések,
 sziklák között vonaglók,
 mint a visszhang:
 feledjük mind
 a vad napok folyását.
 Szétzuhogunk,
 zuhanunk.

a mélybe... Mit sem tudunk
 tékozló cseppjeinkről:
 szóródunk, élünk
 szirtről szirtre
 hullva
 gomolydolunk... Kő húsa
 fájhat így. Kemény anyag
 viharzik tar hegyekben –
 hullámot vetnek

dermedt tengerek...
 Idő gyötör,
 markában összegyűr:
 mint örvényben
 jajongó szép nevek –
 más kín nyelvén
 kiáltozunk. De semmi.
 Minden teremtményt
 mássá gyúr a fény.

Hölderlin versének középpontjában a halhatatlanság és a földi lét szembeállítását áll. A német költő az utolsó versszakban hasonlítja az emberi sorsot a vízesés vak zuhanásához: „Nekünk más adatott. Ne lehessen / nyugvásunk helye, / Tűnnek, buknak / a szenvedők, / vakon, egy / órától a másra, mint / a víz verődik / kőről kőre, / éveken át a bizonytalanba.” (Tandori Dezső fordítása). KAF verse, követvén a nagy előd költeményének strófa- és metrikai szerkezetét is, ezt a képet terjeszti ki: „Csak semmiben jajongó szép nevek – / azok vagyunk, / vergődő vízesések”. Csak neveinkkel, a velünk születésünknél fogva legszorosabban összekötött szavakkal vagyunk azonosak, miközben állandó zuhanásban, az idő gyötörő szorításában szóródunk szét. Az elégia hangulatát a természet fenséges erejével, a végességgel, a mulandósággal való melankolikus szembenézés jellemzi, miközben motívumrendszere nem csak Hölderlin versét, hanem Csontváry Kosztka Tivadar (1853–1919) két képét, a *Jajcei vízesést* (1903) és a *Schaffhauseni vízesést* (1903) is felidéz.

A szintén az *És Christophorus énekelt* című kötetben megjelent *András evangéliuma* egyszerűen utal a *Bibliára*, valamint Hölderlin, Rilke, Babits és Pilinszky költészetére:

1. Kezdetben volt a sírás:
 zord köveké a szélben,
 friss kerti fáké – a fény
 forró kardja ha zúgott.

2. Nyüzsögtek ott, vergődtek
városok, mint hálóban
halak: hiú világba
vetettek miként magok.
3. Mert így szórattunk szét.
4. Sosem leszünk bölcsebbek,
jobbak, halhatatlanok:
minden eltöröltetik.
5. Három vagy négy véletlen
kézvonás: pusztában írt
gazdátlan szép nevek – a
többi névtelen homok.
6. Írás vagyunk s a kéz, mely
eltöröl – mintha a föld
fáradt hátát simogatná.
7. Mit írtam itt a porba,
mit? S miért tüntettem el?
Tüzeknek üdvét, bűnjelét:
vak angyaloknak énekét?

A cím utalás a tizenkét apostol egyikére, Andrásra, aki Péter testvére volt, s aki vértanúhalált halt: az ő „evangéliuma” amolyan „apokrif” (nem hivatalos, titkos, eddig nem számontartott) irat (gondoljunk csak Pilinszky János híres *Apokrif* című versére!). Az első szakasz a teremtéstörténet átírása, a második Pilinszky János *Halak a hálóban* című versére utal, az egysoros harmadik a kötetben belül – mintegy intratextuálisan – citálja a *Csontváry-elégia* „szétszóródás”-motívumát. Az utolsó három szakasz Hölderlin *Mnemoszüné*, valamint Babits Mihály *Csak posta voltál* és az *Ősz és tavasz közt* című versét visszhangozza. Hölderlin költeménye az emlékezet görög istennőjének monológja, melynek első három sora így szól: „Csak jel vagyunk, s mögötte semmi, / kín nélkül vagyunk, s már-már elfeledtünk / beszélni is a messi idegenben.” (Bernáth István fordítása; megjegyzem, az eredetiben így szerepel: „Ein Zeichen wir, deutungslos / Schmerzlos sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren.” – vagyis szó szerint: 'Egy jel, jelentés és fájdalom nélkül vagyunk, és a nyelvet szinte elvesztettük az idegenben' – vagyis nem a 'mögöttes' hiányzik, hanem maga a jelentés/értelem, s nem pusztán beszélni feledtünk el, hanem a nyelvünket veszítettük el!). A szintén melankolikus atmoszférájú *Csak postál voltál*-ban a költő eredetiségét/egyediségét múlt és jövő között közvetítő szerepe viszonylagosítja, az *Ősz és tavasz közt* pedig a természeti ciklikusságot az emberélet végességével szembe állítva az alkotás mulandóságát panaszolja: „Ami betűt ágam írt a porba, / a tavasz sárvize elsodorja.”

A beszédbbe, nyelvbe (írásba) kényszerített ittlét egyszerre anyanyelvi és ugyanakkor egyetemlegesen nyelvi természetű. Az *Erdélyi iskolák falára* Vörösmarty *A Guttenberg-albumba* című versének palinódiája (újraéneklése, átírata), a nemzeti romantika tragikum-felfogásának újraértelmezése: „Légy anyanyelv menekültje, helóta, de senki se légy – így / Újra bezárva betűk rácsai közt szabadon”. A *Psalmus Transsylvanicus* Szenci Molnár Albert 90. zsoltárának (ami maga is fordítás/parafrázis) az átköltése: „Tebenned bízunk, eleinktől fogyva, / Zsoltár, téged tartottunk hajlékunknak, / Mikor már semmi szavak nem voltak, / S már otthon sem volt, csak porból formálva –”. A J. A. *szonettje* címében a József Attilára (és/vagy Arany Jánosra) utaló monogrammm a szöveg nyelvi felépítésének indoka. A vers mindkét szerzővel intertextuális dialógust teremt, s ezt a költemény hangzássíkjára is kiterjeszti.

J. A. szonettje

Gallyát töröm csak, mert a töve vén:
nem dönthető a korhadt líra fája –
vak föld alá nő visszasz koronája,
s a szó a szájban senki: jövevény.

Megköt, felold a vándor szövevény –
hú mindenségben szétfutó gyökérszövet
göröngyeként ha pörgök, hörgök, érzek:
a dallam nem változtat szövegén.

De van szöveg, mely falsít dallamán –
őszintébb volna ölni vagy rabolni...
S a lélek dúdol: kába, gyatra holmi.

De mindezt mintha másról hallanám:
nem a valót, csak annak én-imázsát,
mint földöntúli lombok roppanását.

A József Attila *Emberek* című szonettjének, valamint *Favágó* című költeményének átírata fölidézi Arany János szerepversét, a *Vojtina ars poeticáját* is. Az első két sor a hagyomány kikerülhetetlenségét hangsúlyozza, a 4. sor pedig a beszéd/szöveg szükségszerű idézettségére utal. A 13. sor a szöveg referencializálhatóságát (dolgokra vonatkoztathatóságát) vonja kétségbe, az ismétlődő és önreflexív növényzet-metaforikából (1–3. és a 6–7. sor) pedig a textus rhizomatikussága (francia filozófusok, Deleuze és Guattari nyomán: nem egyenesvonalúsága, hajszalgyökér-szerűen szétfutó bonyodalmai), vagyis a versnyelv és a hagyomány közötti folytonossághiány, a kettő közötti kapcsolat nem organikus elképzelése olvasható ki. Kovács András Ferenc

„lírai énje (illetve, hiszen ilyen nincs: énjei) azzal provokálja (provokálják) a versolvasás közismert stratégiáit, hogy nem csak egyszerűen maszkokat, alakmásokat ölt(enek), telje-

sen különböző nyelveken szólal(nak) meg s – ilyen értelemben – nincsen stílusa (stílusuk), hanem azzal is, hogy a versalkotás jelölten eloldja a versbeszédet »a(z) egyetlen) beszélőtől«. [...] a beszélők ugyan jelen vannak, »mozognak« a szövegekben, de nem kizárólagos »szerzőik« a nyilatkozatoknak. A szövegben ott van a lírai én(ek) jele, ám igazából nem ő(k) szólal(nak) meg mint szerző(k) (akiktől a szöveg származik): sokkal inkább – és főként az idézetek közvetítettsége, áttételeessége, illetve a »megidézett« szerzők távoli nyelvébe »oltott« más nyelvek miatt – csak »hangokról« lehet beszélni e versek kapcsán, vagyis az olvasónak le kell mondania a versszöveg »eredetének« pontos ismeretéről (ezt már a sokrétű utalásszerkezet is kikényszeríti), másrészt el kell választania a (mindenkori) lírai ént a szerzőtől.” (Kulcsár-Szabó, 141).

„A szavak csak szavakat álmodnak, / csak egy könyvet útvészőkkel, kövekkel / s tükrökkel, eme végtelen kövekkel, melyekben arcok arcokat álmodnak” (*Valaki kövekkel álmodik*).

A költészet Kovács András Ferenc életművében nem más, mint az idézetek névtelen közvetítődésének médiuma. A források, hagyományok és formák sokfélesége miatt KAF-nál a versnyelv kerül az anyanyelv státuszába, ám az anyanyelv nem csak a nemzeti nyelv identitásalkotó erejéből fakad, hanem a költészet, az irodalom univerzális nyelvében érhető tetten.

III/4. Felhasznált irodalom

Balogh Gergő, *Nyelveautomata*. Parti Nagy Lajos: *Létbüfé*, Alföld, 2018/12, 117–123.

Kulcsár Szabó Ernő, *Poesis memoriae: A lírai mnemotechnika és a kulturális emlékezet „újírása”* Kovács András Ferenc verseiben = *Uő, Az új kritika dilemmái: Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, Budapest, Balassi, 1994, 164–195.

Kulcsár-Szabó Zoltán, „Hangok, jelek”: Kovács András Ferencről = *Uő, Az olvasás lehetőségei*, Budapest, Kijárat, 1997, 134–145.

Zoltán Kulcsár-Szabó, *Zwischen Sprachkritik, Neue Sensibilität und „Poesis memoriae”*: Lyrik nach 1960/70 = *Geschichte der ungarischen Literatur: Eine historisch-poetologische Darstellung*, Hrsg. Ernő Kulcsár Szabó, Berlin, de Gruyter, 2013, 555–599.

Németh Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, Pozsony, Kalligram, 2006.

Szigeti Csaba, *A hímfarkas bőre* (Kovács András Ferenc verseskötete) = *Uő, A hímfarkas bőre. A radikális archaizmus a mai magyar költészetben*, Pécs, Jelenkor, 1993, 199–212.

IV. A lírafordulat öröksége

BALAJTHY ÁGNES

Ahogy azt a lírafordulattal foglalkozó fejezetben láthattuk, Tandori Dezső, Petri György és Oravecz Imre működése nyomán új megszólalásformák és a versről való gondolkodás új alakzatai nyerhettek teret a hetvenes-nyolcvanas évek magyar költészetében. Ebben a fejezetben néhány olyan, a nyolcvanas évek végén-kilencvenes évek elején induló, ma a kortárs líra meghatározó alakjának számító szerzőre fókuszálunk, akik szorosan kötődnek a lírafordulat örökségéhez.

A Marno János, Szijj Ferenc, Kukorelly Endre és Borbély Szilárd nevéhez társított „nyelvkritika” kifejezés arra utal, hogy mindegyikük költészete rendelkezik egy, a saját nyelvi megalkotottságát, működésmódját vizsgáló önreflexív réteggel. Verseikben rendre előtérbe kerül a nyelv irányíthatatlanságának, a megszólalás korlátozottságának a problémaköre. A kimondás nehézségei tehát nem a versalany egységét és önazonosságát feltételező magánéleti, pszichológiai vagy társadalmi természetű gondokkal kapcsolódnak össze a szövegekben, hanem kifejezetten nyelvfilozófiai megalapozottságúnak mutatkoznak.

Ahogy Margócsy István „névszón ígét” című, sokat idézett tanulmányában kifejti, míg az ötvenes-hatvanas évek költeményei az önálló, saját jelentésével azonosnak tekintett szó „igézetében, varázsában” (19) születtek, addig a Tandoriék nevével fémjelzett váltás „a szó önértékének elutasításával, a kitüntetett szónak kontextusba-illesztésével, azaz mondatosításával” (22) írható le. Ez, a lírafordulat egyik legfontosabb következményének tekinthető „mondatpoétika” jellemzi az általunk vizsgált szerzők verseinek szerződéését is.

Marno, Szijj, Kukorelly és Borbély költői indulása abból a szempontból is hasonlóan tekinthető, hogy a kilencvenes években igen népszerű ironikus-nyelvjátékos líraáramlathoz – például Parti Nagy Lajos és Kovács András Ferenc költészetéhez – képest kevésbé jellemezte szövegeiket a kötött formával való játék, viszont esetükben jóval erősebb az új érzékenység, valamint az avantgárd és a neoavantgárd impulzusok hatása. Az is megfigyelhető, hogy az utóbbi években a kortárs fiatal líra horizontjából Marno, Szijj és Borbély életművének különösen felértékelődött a jelentősége. Azt azonban érdemes hangsúlyoznunk, hogy a közös pontok ellenére nagyon is széttartó, eltérő karakterű szövegvilágokról esik majd szó ebben a fejezetben.

IV/1. Marno János (1949)

Marno János első verseskötete 1987-ben jelent meg *együtt • járás* címen, melyet aztán számos könyv követett. Az utóbbi húsz év termését tartalmazzák a *Daidal* (2001), a *fénytervező* (2002), a *Nárcisz készül* (2007), a *semmi esélye* (2010), a *Kairos* (2012), a *Hideghullám*

(2015) és a *Szereposztlás* (2018) című verseskötetek. A címek felsorolása ebben az esetben azért is szükséges, mert Marno könyvei nagyon szorosan kapcsolódnak egymáshoz: újra és újra felbukkannak bennük olyan visszatérő alakok, mint a címszereplő Nárcisz, újra és újra játékba hozzák ugyanazokat az intertextusokat (például Kosztolányi Dezső *Hajnali részegségét*), versei gyakran visszautalnak korábbi költeményekre, bizonyos szövegek pedig kifejezetten egy-egy korábbi vers újraírásaként olvashatóak. Azaz, a Marno-líra „mintaolvasója” olyasvalaki, aki jól ismeri az életművet, és képes a korábbi szövegek tapasztalatát is beépíteni egy-egy vers értelmezésébe.

A Marno-versekkel kapcsolatos leggyakoribb, közhelyszerű megállapítás az, hogy nehezen felfejthetőek, kevés kapaszkodót, tájékozódási pontot biztosítanak az olvasó számára. Bölceleti mélységet sugalló rejtélyességük, „feladványjelleg”-ük (Tóth) ugyanakkor esztétikai vonzerejük része: a kritikusok ezért is emlegetik a Marno-líra sajátos, összetéveszthetetlen hangvételét.

A Marno-líra talányossága többek között arra vezethető vissza, hogy a költő „grammatikai, retorikai és poétikai szinten egyaránt roncsolt alakzatokat alkot” (Bodor). Szövegei gyakran bonyolult, többszörösen összetett kifejtő-magyarázó, ugyanakkor hiányos, zeugmatikus mondatstruktúrákból épülnek fel, jelentésviszonyaik fellazításához a zárójeles betoldások, kiegészítések, valamint a tipográfiai jelek nem megszokott alkalmazása is hozzájárul. Jellegzetes marnói eszköz a hangok elmozdításán, betoldásán, átvetésén alapuló szójáték, mely a *Daidal* és a *Marokkó* kötetcímeiben is megfigyelhető. Egy másik példa az *Alak(talanság)vázlatokból*: „némulóban, / tajtékszik a(z) h(abszint).”

Marno versmondadatai felfüggesztik a szavak közkeletű jelentését, mégpedig úgy, hogy etimológiai eredetüket bontják ki vagy poliszémiajukat domborítják ki: „Nem festünk-e mind a világ / szemében: egy-egy *halálecset*...” (*Van Gogh-mások*). Szintén nagyon jellemző a költő versnyelvére a hapax legomenonok létrehozása: ilyen szóújításnak tekinthető a *Koromszakadtáig* verscím, vagy az „örömszó”, „fősvény”, „ökölnyár” kifejezések a *viszszaszereződés* című versben. Továbbá a megszokott olvasási-megértési stratégiák kimozdítását, elbizonytalanítását eredményezik a szövegbe ékelődő eltorzított, összevont szólások és közmondások is: „Jár a száz, mint a nokedli.” (*Szépszaggatás*). Az *Utóhang* című rövid költeményben a jól ismert közmondás és a József Attila által is megidézett pásztorének sorai montírozódnak egymásra: „Két dudás egy csárdában: / az maga a pokol.”

A költő szövegvilága formailag rendkívül változatos, akadnak benne rímes-belső rímes, alliterációkkal telített költemények és kifejezetten depoetizált prózaversek is. Az életműben rendszeresen felbukkannak az *Utóhang*hoz hasonlóan rövid, egy-két soros aforizmaszerű, szövegek, koanok és haikuk, melyek a Marno által sokszor citált Tandori hatását mutatják. Gyakran egy-egy intertextuális utalásra építenek, és ismét csak frazémákat, rögzült nyelvi kifejezéseket bontanak szét, alkotóelemeiket új, meghökkenítő jelentéssz összefüggésbe helyezve:

Möbius-érme
Beckett emlékére

Az egyik szemem sír,
a másik meg gödör.

Ugyanakkor számos nagy terjedelmű, erőteljesen narratív szerveződésű verset is találunk Marno művei között, melyek a legfrissebb, *Hideghullám* és *Szereposzlás* című kötetekben „személyes, leginkább a családhoz kötődő élményeket” (Konkoly) mutatnak fel. Az elhunyt családtagok, a hűg, a nővér, az anya újra és újra visszatérő alakját megrajzoló költemények akár tehát az önéletrajzi olvasás lehetőségét is felkínálhatnak. Az önmegszólító és a magánbeszéd-jellegű retorika a Marno-lírában azonban rendszerint olyan versnyelvi effektusokkal társul, melyek eltérítik, kimozdítják az olvasó abbéli szándékát, hogy a lírai szubjektumot önmagával azonosnak és előre adottnak tekintse. A víztükörben önmagát megpillantó mitológiai figura emlékezetét hordozó Nárcisz szerepeltetése maga is a Marno-költészet öntükröző alakzatának tekinthető, aki egy hasonmásszerű, a beszéd alanyától mégis folytonosan elkülönülő alakként jelenik meg a versekben. A szerző erőteljes önreflexív költeményei folytonosan jelzik a vers-én nyelvi szituált-ságát, és ezzel magának a versnek a keletkezésére, a szövegszerűségére hívják fel a figyelmet.

A *MOM-szűkület* című költeményben például Nárcisz parkbeli mozgását képezi le a szövegműködés:

Majd meg far
zsebébe dugva, tompora mintha két ököl,
s a rímet előre unva, körre kvázi kör,
no és persze mint az óra, mely éppen magát
húzza föl [...]

A körkörösség képzetét hívják elő a vers vizuális síkján megjelenő képek (összekulcsolt kéz, ököl, óra), és „s a rímet előre unva, körre kvázi kör” sor a szövegfolytonosságot biztosító rímelés jelenségét is a sétaútvonal folytonos ismétlődésével helyezi párhuzamba – a gépies mozgás és az egybecsengő verssorok „önjáróvá” válása közötti összefüggést nyomatékosítja az is, hogy az utolsó mondatokból eltűnnek azok a nyelvi elemek, amelyek közvetlenül Nárcisz jelenlétére utalnának. A címadás első pillantásra zavarba ejtőnek tűnhet, hiszen a szerző egy cseppet sem költői toponímiát, a Magyar Optikai Művek nevét magában rejtő betűszót veszi használatba, mely önmagában, a földrajzi referenciától elvonatkoztatva csak egy értelmetlen betűsornak tűnhet. Az M betű ismétlődése és az O alakja miatt szintén felidézi az ismétlődés és a körkörösség képzetét.

A *Föl a MOM-ba* című vers hasonlata a körben járás gyakorlatát nem annyira a vers íródásával, mint inkább az ön-olvasással és így önmegértéssel kapcsolja össze:

magában halad a parkban körbe-
körbe, akárha saját hátába kerülve
olvashatná vissza néma gondolatait.

A költemény egy további jelentésréteget alkotja az irodalmi-kulturális hagyománnyal való számvetés. Egy másik, szemantikailag igencsak terhelt helynév is felbukkan ugyan is benne: „Unja a Vérmezőt, a Vér- / mezőn magát, végre is ő (Nárcisz) / mégsem egy

reális pióca, akkor sem, / ha hasonlatnak, egyszer-egyszer, megteszi”. Az első soráthajlás mintegy előrevetíti a versben végbemenő nyelvi történéseket azáltal, hogy szegmentálja az összetételt, leválasztva róla a „vér” előtagot – innentől kezdve ugyanis a vér szó alakváltozatai, illetve a jelentésköréhez tartozó kifejezések hálózák be a verset. A Vérmező helynév re-konkretizációja és metaforikus kiterjesztése olyan poétikai megoldás, melyet már Petőfi is alkalmazott az azonos című költeményében:

Vérmező, vérmező! nagyon megszomjaztál,
Egy hajtásra olyan sok vért inni tudtál,
A sok jó igazi magyar vért megivád

Azt az összefüggést, amelyre a Marno-vers már csak nyomszerűen utal, a Petőfi-költemény még explicit módon kibontja: a név Martinovics Ignácék kivégzésének emlékét őrzi, és így a kollektív emlékezet szimbolikus helyévé avatja az egykori Generális-rétet. Marno versbeszélője azonban nem a történelmi esemény, hanem egy teljességgel privát meghalástörténet emlékét idézi fel:

és felkapaszkodik
a MOM parkba ma éjjel, hol kutyáját az ősszel
elvezítette. Szólongatta, szaladt körbe,
hiába; majd egy félóra múltával kint
lelt rá az Alkotás útján: vérben ázott
a feje.

Nárcisz ugyanakkor egy másik Petőfi-verset, az 1849-es *Föl a szent háborúra* címűt olvassa, melynek néhány sorát szó szerint is citálja a Marno-szöveg befejezése: „*Ne féljeteK, gyermekink, ne / FéLjeteK, / Nem szúr által dárdájával / A vad kozák titeket. És Nár- / cisz ismét gyermeknek érzi magát, / akinek – egyszer volt, hol nem / volt mitől félnie.*” Ahogy azt tehát a zárlat sugalmazza, a *Föl a MOM-ba* ironizált értelmezését adja annak a romantikus vértanúkultusznak, amely a Martinovics és a Petőfi alakja köré szövődő mítoszokat is áthatja. A vers úgy aktiválja a Vérmező kulturális emlékezetét, hogy kibontja azt a jelentéspotenciált, mely a halott metaforának tekinthető helynévben rejlik: ezáltal pedig a háború szentsége helyett a romlandóság testi tapasztalatáról, a halál értelmességétélének „képtelen”-ségéről beszél.

IV/2. Kukorelly Endre (1951)

Kukorelly Endre első verseskötete *A valóság édessége* címen jelent meg 1984-ben. Prózakötetei mellett ezt a *H.Ö.L.D.E.R.L.I.N.* (1999), az *Egy gyógynövény-kert* (válogatott versek, 1993), a *Kicsit majd kevesebbet járkálok* (2001), *Kukorelly Endre legszebb versei* (2006), a *Mennyit hibázok, te úristen* (2010) és a *Mind, átjavított, újabb, régiek* (2014) című kötet követte.

Az, hogy pályája során már több gyűjteményt, válogatáskötetet is kiadott, jelzi, hogy Marnóhoz hasonlóan Kukorelly is folyamatosan újraírja- és rendezi korábbi szövegeit. Az egyes kötetek közötti folytonosságot biztosítják a jellegzetesen „kukorelly-s” témák (például a foci) és maga a könnyedén beazonosítható, jellegzetesen „kukorelly-s” megszólalásmód is:

Holnap megyek focizni, ha süt, vagy legalább
nem esik, remélem.

Hogy esik, mert akkor nem megyek, hanem visszafekszem,
és véletlenül összegyűrök egy újságot.

Ha süt a nap, megállok a középpályán, és le-
föf mozgok.

(Leírások)

Ez a megszólalásmód többek között azzal jellemezhető, hogy radikálisan lebontja a versszerűséggel kapcsolatos hagyományos elvárásokat. Kukorelly egyike azoknak a szerzőknek, akiket Keresztury Tibor a Petriék nyomán kibontakozó „antipoétikus új költőiség” (90) képviselőinek nevezett. Ez az antipoétikusság, „költői költőietlenség” többek között a szándékoltan banális témaválasztásban, az alulstilizáltságban, az „esetleges, pongyola, hibás, zavaros, profán, henye és hányaveti kifejezések” (Németh, 42), a roncsolt-elrontott nyelvi alakzatok és a szleng használatában nyilvánul meg.

A kimondás nehézségeit érzékeltetik a Kukorelly-líra meg-megakadó, ismétlődő-variálódó szerkezetű mondatai, melyek révén a költő „a körülöttünk nap mint nap felhangzó mindennapi nyelv töredezettségét és szervezetlenségét (ha tetszik: hibásságát)” (Margócsy, 25) építi be a versek szövegébe. A szóismétlés, amelyet a hagyományos stilsztika általában szintén kerülendőnek tart, a szerző költeményeiben egy olyan poétikai eljárássá válik, mely a szójelentések kontextusfüggő, rögzíthetetlen, folytonosan elmozduló természetére mutat rá:

a lakosság a balcsiban nyaral
napozgatással múlik el a nap
gyártja a tegnapot lesz mindjárt tavaly
füvön ül füvet szív fűbe harap

(Strand/2)

Továbbá, a hétköznapi, szabálytalan nyelvhasználat imitációjára való törekvés összekapcsolható azzal, amit Kulcsár-Szabó Zoltán az új érzékenység legfontosabb célkitűzésének nevezett meg:

„[...] igyekszik eltörölni vagy minimalizálni a nem költői és költői megszólalás közötti különbséget, abban az értelemben, hogy a verset közelíti olyan, nem irodalmi szövegművekhez, amelyeknek teljesen más a kommunikációs funkciójuk (ezt tükrözheti pl. a megnyilatkozás hatókörének és referenciáinak privát, egyszeri és esetleges mivoltára helyezett hangsúly), így pl. a vers létrehozása a mindennapos cselekedetek egyikének minősül, s az eredménynek csak egy lehetséges létmódja az irodalmi [...]” (83).

Ilyen privát szövegműfajként veszi használatba a szerző a naplót is. Lásd például a Kukorelly-életművet behálózó számos naplóváltozat közül a *Napló. 1999. augusztus 19-et*:

Este még leírom, amit csináltam.
Ez azt jelentené, hogy egyedül vagyok.
Csak másnap reggel írom le, vagy másnap
este, és néha napok múlva sem.

Nem kivételezek, bár van kivétel.
8 cselekedet. Nem jó, nem pocskék,
nem túl komoly, így komolyan leírva.
Ez munka. Ezért vagyok egyedül,

így látszik, de lehet, hogy rosszul látszik.
Vagy én tudom rosszul, az is lehet.
Közben furkálom az orrom, felálllok,
intézek a konyhában valamit, [...]

A költeményben a lírai én folyamatosan visszavonja, megcáfolja, felülírja a saját állításait, újra és újra későbbre halasztja azt a pillanatot, amikor végre kimondódhatna a vers várva várt konkrét „üzenete”. („Azért vagyok, mert nem tudom, mihez / fogok majd kezdeni a nem tudom, mikor”) Ezzel párhuzamosan az elbeszélte énként folytatott tevése-vevése („kimegyek, hogy legyen miért bejönni”) is a halasztgatás képzetét idézi fel. Azaz a szöveg voltaképpen az alkotás folyamatáról – és ezzel saját megalkotódásáról – számol be, de erre nem ihletett, magasztos cselekvésként, hanem „munka”-ként utal, olyan profán megnyilvánulásokkal helyezi egy szintre, mint az orrfúrás, és kudarcosnak minősíti. A vers paradoxona, hogy miközben az eredetileg megírásra szánt szöveg nem születik meg („Már nem is kell / elkezdni ahhoz semmit, hogy véget érjen”), helyette mégis elkészül valami: ez maga a *Napló. 1999. augusztus 19.*

Ahogy korábban említettem, a fejezetben tárgyalt szerzők nem sorolhatóak a kilencvenes évek nyelvjátékos-ironikus fősodrának alkotói közé. Ez a megállapítás Kukorelly Endrére azonban csak korlátozottan érvényes: líráját Parti Nagy Lajoséval rokonítja például az a tény, hogy nála is gyakori a korlátozott nyelvi kóddal rendelkező szubjektum versbeszélőként való felléptetése, azaz a dilettáns költészet alakzataira való rájátszás. Lásd a *Kert/1* című szöveget:

Illatos a kertem.
 Kopog a szomszéd faszi.
 Megcsípett, levertem,
 rám szállt valami.
 [...]
 Egyszerű élet,
 nyár, beesik, besüt,
 összviessz' beszélék,
 valami majd beüt.

Felét ennek a rím
 kedvéért írtam így.
 Ez nem jellemző rám
 amúgy, de elfogott a vágy.

A kert-szenika, az évszakszimbolika, a természeti képből kiinduló, általánosabb bölcséleti reflexió tulajdonképpen a romantikus líra megszokott alkotóelemei, melyek azonban a banalitás jelölőiként, lefokozva, kiüresedve jelennek meg a versben. Ehhez a benyomáshoz járul hozzá a műkedvelő költészet hatását keltő poétikai eszköztár, a kifejezetten rövid, ütemhangsúlyos lejtésű négysoros strófák, a butácskán hangzó páros rímek és a szlengkifejezések használata. A *Kert/1* ezáltal erősen parodisztikus színezetet ölt – kérdés, hogy az utolsó mondat a korábbi sorokban megképződő beszélő (a „diletáns költő”) szövegéhez tartozik-e még, vagy már a paródia készítőjeként beazonosítható, önmagához is ironikusan viszonyuló vers-én kiszólásaként olvasható. Az ilyen típusú elbizonytalanító eljárások kifejezetten jellemzőek Kukorelly lírájára, mely úgy forgatja-figurázza ki a nagy szavak költészetét, hogy közben maga is életről, halálról, szerelemről, a „Végső Dolgok”-ról beszél:

Isten mivelhogy az emberrel harcolna
 Embertől eltúlzott ereje lesz néki
 Nem égi vagy földi nem lelki se testi
 Égi is földi is lelki is és testi
 Mégis fáj mindene jó hogy jön az este

(*Végső Dolgok*)

IV/3. Sziij Ferenc (1958)

Sziij Ferenc első verseskötete *A lassú élet titka* címmel jelent meg 1990-ben, melyet *A nagy salakmező* (1997), a *Kéregtorony* (1999), a *Kulcs árnyéka* (2004), a *Kenyércédulák* (2007), a válogatott verseket tartalmazó *A nereidák délutánja* (2010) és a 2014-es *Agyag*

és kátrány - Fényleírás és a 2019-es *Igazi nevek* követett. Költészete, prózai írásai mellett műfordítói tevékenysége is jelentős: Kafka, Thomas Bernhard és Peter Handke műveit ültette át magyar nyelvre.

Szijj Ferenc indulásakor a kritikák rendre kiemelték, hogy első kötetében a huszadik századi magyar költészet alakulástörténetében háttérbe szoruló avantgárd poétikák hatása érhető tetten. Ez mutatkozik meg például a ready made-jellegű versalkotásban: a *Konkrét utazás* például arra a szövegre emlékeztet, amit a metrón a Deák tértől a Dózsa György útig tartó útszakaszon mondanak be. A szürrealizmus emlékét hívják elő a meghökkentő hasonlatok („Úgy szeretlek, mint négy teknős könnyezése.”, *Lesz ami lesz*), a különös, groteszk-látomásos, már-már bizarr képek:

Fátyla alatt egy nő hordoz magával és etet
a nyálából naponta, s ami felgyűlt neki,
de nem fér belém, a vállára csorog,
odaszárad, s már a bokámig ér.

(Egy hosszabb töredék)

A későbbiekben Szijj lírája úgy biztosított új funkciót a szürrealizmus képalkotó eljárásainak, hogy képzettársításai kiterjedtebbé, allegorikus szerkezetűvé váltak (Lapis, 32): ezzel párhuzamosan elszaporodtak a hosszabb, narratív szerveződésű szövegek az életműben. A *Kéregtorony* cím nélküli, számozottságuk révén viszont szigorúan elrendezett szövegei többek között egy család történetét idézik fel töredékes formában. A visszatekintő én rezignált távolságtartással számol be az anya elméjének elborulásáról, az ismétlődő, banalitásukban is megrendítő halálesetekről:

Apám néhány évvel később,
valamivel lejjebb, a horgosban esett le
a bicikliről, nem tudom, ugyanarról-e
vagy egy másikról. Részeg volt, csúszós is
volt az út. Ő két hétig élt még utána.
A bátyámat anyám halála előtt nem egészen
egy évvel, a falu és a vár között félúton
ütötte el egy autó, de ő akkor gyalog volt.

A *Kenyércédulák* első pillantásra azzal akasztja meg az olvasó figyelmét, hogy újra és újra ugyanazok a címek, mégpedig a hét napjai ismétlődnek a szövegek felett. A kötet-címmel összeolvasva őket nyilvánvalóvá válik, hogy egy egyre inkább kiveszövé váló, hétköznapi tárgyra utalnak: a kenyér frissességének lejártát előrejelző, ráragasztott papírcédulára. Éppúgy, mint ahogy a verscímek is elvesztik hagyományos megjelölő funkciójukat (hiszen már nem egyedítik, különítik el a hozzájuk tartozó szöveget a többitől), a napok folytonosan ismétlődő megnevezése sem teszi lehetővé az időben való tájékozódást. Ennek megfelelően, habár a versekben gyakran esik szó születésről és halálról, szü-

lőkről és gyermekekről, nem a leszármazástörténetek egyenesvonalúságát közvetítik, hanem az időtapasztalat elbizonytalanodását, a biztos célképzetek szétfoszlását viszik színre:

Az apák megkeserítik a fiúk férfiasságát.
Hallgatunk, mert magunkból kell gyűjteni
apránként valami ellen, egészen a rovásokig
visszamenőleg, nem legyőzni, hanem a vereséget
elosztani, az időben már mindegy, katonákra,
nőkre, de nem körforgás, hanem vakító süllyedés.

(Péntek)

Ebben a kötetben is észlelhető, hogy a szenttelen, tárgyilagos megnyilatkozások finoman önironikus, sőt olykor humoros modalitással társulnak: Szijj Ferencnél „az értelem és az énszerűség megalkotása szinte minden esetben a humoron, gyakran a keserű humoron halad át.” (Schein) Egy további, Szijj lírájával kapcsolatban gyakran hangoztatott észrevétel, hogy verseiben a különféle materiák, a kézzelfogható tárgyak iránti érdeklődés munkál. Ez a tendencia erősödik fel legutolsó verseskötetében, az *Agyag és kátrány*-ban, melynek *Fényleírás* alcíme is kifejezetten beszédes. A költemények vizuális észleleteket rögzítenek, a leíró szövegrészletek azt követik végig, ahogy a tárgyak felülete, az anyagok textúrája mutatkozik meg fény és sötétség változó viszonyai között. Mindez azonban nem egy teljesen személytelen perspektívából történik, hiszen a vers-én folyamatosan értelmezi és kommentálja arra irányuló erőfeszítéseit, hogy megjelenítse mindazt, ami a „dologi világból” érzékelhető látványként elé tárul.

A versekben megképződő tekintet mozgásban van, ám mozgása behatárolt: többnyire egy vonatfülkében ülő alak látószögéből tárul fel az idegen városok, vasúti sínek, megkopott aluljárók, elhagyott állomások ablak által kimetszett látványa. A költemények beszélője olykor olyan utazóként lép elő, aki egy „dobozzal” fényképezi környezetét – ez a bizonyos doboz, azaz a camera obscura a homályosan kirajzolódó körvonalakkal, a kint és a bent felcserélésével, az irányok megfordításával az *Agyag és kátrány* poétikai működésének egyik legfontosabb öntükröző metaforája is:

[...] A súlyra és az egymáshoz nehezedésre
némileg a homályosság is rásegít, mert nem tudok
olyan kicsi lyukat fúrni a dobozra, hogy teljesen éles
legyen a kép, de nem is baj, a homályosságot
gyerekkorom óta ismerem.

(A tárgyak súlya)

IV/4. Borbély Szilárd (1963–2014)

Borbély Szilárd első verseskötete 1988-ban jelent meg *Adatok* címmel, melyet a *Hosszú nap el* (1993), a *Mint. minden. alkalom* (1995), az *Ami helyet* (1999), a *Berlin – Hamlet* (2003), a *Halotti pompa* (2004, 2006, 2014) és *A Testhez. Ódák és legendák* (2010) követték. Borbély kilencvenes évekbeli költészete a nyelvkritika jellegzetes gesztusaival telített: darabjai metareflexív és intertextuális utalásokkal átszótt, töredékes, a rontottságot, a hibát poétikai erővé átformáló szövegek, melyek a kortárs nyelvelméleti-filozófiai diskurzusok fogalmait is használatba veszik. Ehhez az erősen kísérletező lírai beszédmódhoz már a kezdetekkor egy olyan szerkesztésmód társult, mely az egyes szövegeket mindig egy nagyobb kompozíció részeként (is) kezelte. Ahogy az *Ami helyet* hatástörténetéről szóló beszélgetésben Herczeg Ákos kifejti, a kötet „hangsúlyozott öntükröző metaforája az arabeszk, a középpont nélküli, önmagából kinövő és önmagába forduló struktúra”, a *Berlin-Hamlet*ben ezt a mintázatot pedig maga a város térbelisége biztosítja.

A *Hosszú nap el* című verseskötetet egyetlen hosszúvers alkotja, melynek ismétléses, anaforikus, „a hangzó szó defektusait [dadogás, zihálás] imitáló” (Szabó, 97) hatáselemei arra indították a recepciót, hogy a megszólalás irodalmon túli/előtti/kívüli formáival (az álommal, az afáziával, a költészet archaikus változataival) hozza összefüggésbe a különös szöveget:

Csak estje lenne esthalála lenne
Csak alkonyat Csak mozdulatlanság
Csak alkonyatja lenne majd halála
Csak majd halála lenne már közel
Csak lenne majd halála már halálom
halála lennék Csak lennék halál
[...]

Borbély Szilárd pályája legfontosabb darabjának, és egyúttal az utóbbi évtizedek egyik legjelentősebb költői teljesítményének a *Halotti Pompa* tekinthető. A 2004-ben megjelent kötet két „könyv”-ből, a *Nagyheti Szekvenciákból* és az *Ámor & Psziché-szekvenciákból* áll, melyet a 2006-os kiadásban a szerző egy újabb ciklussal, a *Hászid-Szekvenciákkal* egészített ki. Ahogy a címek is jelzik, „a *Halotti Pompa* igen sokféle kulturális és vallási hagyományt szólaltat meg.” (Szénási, 118). Az első ciklus a passiótörténet révén a keresztény kultúrkört idézi meg, a második Apuleius novelláján keresztül az antik-hellenisztikus hagyományt, a harmadik pedig a magyarországi hászidizmus kiemelkedő alakjai, a zempléni cádikok (csodarabbik) szerepeltetésével a zsidó hitvilágot. Hogy mi köti össze ezt a három hagyományréteget? Ahogy Valastyán Tamás fogalmaz, a „*Halotti Pompa* alapszava a halál” (49), és ezt egy negyedik, privát történetyszál teszi igazán nyomatékossá. A kötet az ajánlás szerint ugyanis „Ilonáért és Mihályért” született: annak a borzalmas esetnek a szereplőivel tudjuk őket azonosítani, melyről a kötet végén található gazdag jegyzetapparátus második pontja részletesen, különböző újságcikkeket citálva beszámol. Eszerint részeg férfiak 2000. december 23-án éjszaka megtámadtak egy,

a karácsonyra készülő idős házaspárt: kirabolták őket, baltával megölték a feleséget és életveszélyes sérüléseket okoztak a férjnek. Ami a monogramokból és az ajánlásból sejtethető, az a szerzővel készült interjúkból egyértelműen kiderül: a tragédia Borbély Szilárd szüleivel esett meg.

A halálról való beszéd legfontosabb ismertető jegye a kötetben, hogy nem kínálja fel a megváltás, a lét túlvilági folytatásának reményét. Ebből a szempontból különösen jelentéses, hogy a kötet borítóján Andrea Mantegna híres, *A halott Krisztus* című festménye szerepel. A *Nagyheti Szekvenciák* tehát úgy építkezik a krisztusi szenvedéstörténet mozzanataiból és évezredek során kialakult szimbólumrendszeréből, hogy visszavonja a húsvét örömteljes teológiai üzenetét, megtagadva a feltámadás lehetőségét:

Mert legnagyobb Úr a Halál
a Földön: van egy Nagy Madár,
ki egyszer majd melledre szál;

Éjszaka lesz és fuldokolsz,
kapálózol, ahogy csak tudsz,
kiáltod Jézust, hozzá futsz,

De nem menekülsz, mert Ő van ott,
ég s föld megrendül, ingadoz,
halálában lett ő is Halott;

(*Végső dolgok*)

A második ciklus úgy dekonstruálja az antik mítoszt, hogy annak „rejtett, lappangó brutalitását” hozza felszínre (eszerint Ámor megerőszkolja Pszichét), és így radikálisan kifordítja a vendégszövegek által megidézett, XVII. századi spirituális költészet Ámor-Psziché-olvasatát, melyben Ámor és Psziché újbóli egymásra találása Krisztus második eljövételét jelképezi (Márton). A *Hászid-Szekvencia* pedig a „holokauszt történelmi tapasztalatával szembesíti a keresztény megváltáshitét” (Szénási), az áldozat bibliai képzetét a Soá értelmetlen és embertelen történéseivel kontrasztba állítva:

Egy gödölye...« , mormolta
Egy gyerek, és szorította a memmele
Kezét a kemencék felé menet.

(XVII. *Miért oly különös ez az este?*)

A *Halotti Pompa* újszerűsége többek között éppen a régiséggel való bánásmódjában rejlik. A kötet olyan, a kortárs magyar líra számára kevésbé ismert műfajokat és beszédmódokat elevenített fel, mint a középkori himnusz-költészet, a barokk allegória, a hászid példázat. A múltba mutatnak vissza a mottók és az idézetek: Borbély Szilárd egy

középkori, magyar nyelvű haláltánc részleteit és több, a 17. századi misztikus költőtől, Angelus Silesiustól származó német nyelvű szöveget is a kötetbe illesztett. Sőt, a könyv vizuális kialakítása is archaizáló jelleget ölt: a költeményeket Cranach-metszetek és 18. századi betűminta-könyvekből származó grafikák követik.

Ugyanakkor, ahogy az eddigiekben is láttuk, a *Halotti Pompa* erős távolságtartással, akár ironizálva kezdi ki az alapjául szolgáló hagyományt. Ez megmutatkozhat formai megoldásokban (a szonettek például rímtelenek) vagy szándékolt anakronizmusokban is; Ámor és Psziché mítosza például kortárs díszletek közé, egyenesen a digitális térbe helyeződik át (*A vírus neve: Killer Amor*).

Amit fontos még kiemelniünk a Borbély Szilárd által játékba hozott műfaji tradíciókkal kapcsolatban, hogy – akárcsak maga a modernség előtti irodalom – közösségi jellegűek. (A szekvencia például eredetileg kolostori karéneket jelent, mely a latin nyelvű kolostori liturgia része volt.) Ezzel összhangban a kötetben nincsenek szubjektív hangoltságú, a versalanyt középpontba állító darabok. Az a kontraszt, mely a családi tragédia személyes vonatkozásai és a feltárulkozó-vallomásos-személyes megszólalásmód hiánya között létesül, mindvégig feloldhatatlan feszültséget generál a *Halotti Pompa* olvasásában.

A 2010-es *A Testhez* című kötet „ódái” a *Halotti Pompa* szövegvilágához kapcsolódó, helyenként archaizáló, filozofikus hangvételű költemények, melyek a testben lét és a nyelviség összefüggéseit vizsgálják:

Miként a részek, úgy vagyunk
a vágy szálára fűzve. A test
színháza összerak és szétszed
minden este

[...]

Színes lapokra
írt nevek, csupasz izomzatokra, mint
tűzbe hulló lepke az, hogy metaforává
legyen: s a nyelv burkát levesse.

(Az Anatómiához)

A kötet másik vonulatát alkotják a „legendák”, melyek női beszélők belső monológjaiként olvashatóak. (A költő többek között interjúkötetek szövegeit használta fel a versek megalkotásakor.) A holokauszt emléktöredékei, abortusz-, vetelés- és születés-történetek sorakoznak fel ezekben a költeményekben, melyek beszélői a saját testnek való kiszolgáltatottságot általában a női sors részeként értelmezik. Szemben az ódák finom retorikai megmunkáltságával, ezek a szövegek kifejezetten élőbeszédszerűek, depoetizáltak, ugyanakkor poétikai funkcióra tesznek szert bennük a nyelvi hibák. Ez történik a kötet egyik legmegrázóbb versében, az úgynevezett „Zsanett-ügyet” megörökítő *A tízezerben*:

kiszállítottak a szűk kis utcába a hol közölték velem a
kitalálta a hogy természetben is le lehet tudni a
dolgokat ezt követően történt a erőszak része Péter a orális
szexre a próbált kényszeríteni a védekeztem amennyire a
tőlem telt a majd a hátam mögé került valaki és a le a
rántotta rólam a nadrágomat és megerőszkolt a egy bő
farmer volt a le lehetett rólam rántani a nadrágot a nagyon

IV/5. Szirák Péter: Térey János (1970–2019)

A nem egészen 49 évesen, hirtelen elhunyt, de nagyszabású és változatos életművet hátrahagyó Térey János költészete nem kapcsolódik közvetlenül a lírafordulat Tandori-féle nyelvkritikai attitűdjéhez, így a „hiba poétikájának” *szerepverses-parodisztikus* (Parti Nagy Lajos), illetve *személytelen-grammatikalizált* – a nyelv gépiességére alapozódó – változatától (Kukorelly Endre, Borbély Szilárd) is markánsan eltér. Ugyanakkor az *alternatív hagyományok felújítása* tekintetében kapcsolódik a Kovács András Ferenc-féle „poesis memoriae” vonulatához, még hozzá oly módon, hogy a műfajok (pl. idill, zsánerkép, verses regény) és költői beszédmódok reaktiválása, imitálása nála nem annyira a szerepvers/maszkjáték, mint inkább a *vallomásosság* újratemtése értelmében válik fontossá. Ennyiben Térey költészete összekötő kapocs a lírafordulat örökségét tovább vivő generáció (Parti Nagy Lajos, Marno János, Kukorelly Endre, KAF, Szijj Ferenc, Kemény István, Borbély Szilárd) és az ún. fiatal költészet (pl. a Telep Csoport) között.

Már első korszakában (*Szétszórás*, 1991; *A természetes arrogancia*, 1993; *A valóságos Varsó*, 1995; *Tulajdonosi szemlélet*, 1997) megmutatkoztak költészetének markáns vonásai: a stíluskeverés, a tér fontossága, a kihagyásos technika, s ezzel összefüggésben a titok, a rejtélyesség jelentősége. A szinte töretlenül kultikus státuszú Ady Endre és a kortárs irodalmi emlékezetben némiképp elfelejtett Szomory Dezső hangütésének utánzása, de ugyanakkor a megidézett szecessziós versnyelvnek, a magaskulturális allúzióknak a mindennapi nyelvvel, olykor a szlenggel való ötvözése. Egy kihagyásos-elhallgatásos utalásrendszer révén sajátos kulissza, hangtér, beszédhelyzet fölépítése a lírai alany köre – Margócsy István megfogalmazásában: „Térey jeles és erős líraisága rendkívül szilárd epikai keretek között érvényesül: a kötetek (de kiváltképp *A valóságos Varsó*) mind mintha egy komolyan megrajzolt (bár nem teljesen megbízható) koordináta-rendszer paraméterei között lennének elképzelve, mintha az egyes versek mind egy egyébként a versektől függetlenül létező és leírható világ teréből és folyamatából lépnének ki” (Margócsy, 48). A beszédhelyzet állandó elmozgatása az egyébként is csak egy-két történeti utalással (vagy csak a szó történeti „hangulatával”) körülírt versbeli imágó (kitalált alak) folytonos változásához vezet – a világhoz való viszonylatában hol rezignált, hol arrogáns, illetve kölcsönösen erőszakos attitűdöt mutatva: „[...] Illúzióim nem voltak / soha. Ugyan, uram, én nem ujjonghatok.” (*A monostor újrászentelése*); „[...] Feltételeket, madame, hiába támaszt, / Gyerünk. Elvégre is, vajon önnek mit árthat, / ha szétcincálja egy dühödt, húszéves állat?” (*És jócskán 40*); „Végre, terror! Istenülök, miközben / csak

te csökkensz. – Hogy, kicsinálsz? kevés volt / ennyi csúsztatás? Zsarolok, hogy árts még. [...]” (*Kiterjesztem a terrort*).

A korábbi szórványos utalások után a *Drezda februárban* (2000) című verseskötetben mutatkozott meg markánsan Térey írásművészetének *topográfiai* aspektusa, versvilágának mindig gondosan kimunkált architektonikussága. A „városait”, Debrecent, Budapestet, Varsót, Drezdát, Königsberget a legapróbb részletekig tanulmányozta és műveiben újraköltötte. Még Debrecenből való elköltözése után negyedszázaddal is vissza-vissza-fordult szülővárosa épített öröksége felé, írt például Sajó István építész méltatlanul elfeledett munkásságáról, de közben az egykori temetőre épült Kétmalom utca és a szomszédos Kút utca kiscivis szegletei is váltig foglalkoztatták. Szülővárosát idézi föl a következő versben is:

A Kétmalomtól a Szent Annáig

1986-ról nyolcvanhétre virradóra
 Dagonyáztam a nihilben.
 Beköszöntött első zackorszakom.
 Hajnalban keltem. (Azóta csak
 Borgőzös hazautakból ismerős ez a napszak.)
 Ovális tisztást vágtam a tenyeremmel
 A tükröt borító páratakaróba.
 Bibliai átkok hagyták el az ajkamat,
 Míg leápoltam vadonatúj pattanásaim,
 És nem borotválkoztam csakazértse.
 Az Országzászló lépcsői előtt
 Hasaltam egyet a Bem téri tükörjégen.
 Isaura telén negyvencentis hó hullott.
 (Az ózonlyuk vagy mi a fene bekavart azóta.)
 A Honvédlaktányánál fölkaptam a villamosra,
 Amelynek homlokán ott díszelgett
 A hívságos szám, az 1-es.
 (Az egyetlen, hírmondónak maradt
 Vonal. Harminc éve hetet tartottak számon.)
 Zötykölődtem a Péterfián. Már és még üres volt
 A majdani Debrecen Plaza telke.
 Mellette a városgazda háza, a családi
 Hagyomány szerint gazdálkodó őseink építették.
 Tanítóképző, Csokonai szobra, Kálvin tér,
 Nagytemplom, Piac utca – mondanám,
 De akkor még javában Vörös Hadsereg útja.
 ...És aztán – szigorúan csak képzeletben –
 Átszálltam a 4-esre a Szent Anna-saroknál.
 Egy júliusi délelőttön, középső

És nagycsoport között, rávettem
 A Mamát, hogy járjunk a végére
 Ennek a titokkal teljes vonalnak.
 Egyvágányú villamos kelet felé.
 A kocszi bevárta az ellenjáratot,
 És a Dohánygyár előtt pakolt le minket.
 Ha visszazállhatnék rá valaha!
 Ha egyetlen intésemre megint
 Sínek tarkítanak az aszfaltot,
 Tapinthatóvá válna a csoda.
 Csoda, mintha aszúborrá változott
 Volna áldásosztó kezemben a csapvíz,
 Nemesfémmé a hitvány kacat.
 Még vihetném valamire.

A vers a lírai hős reggeli készülődését és „közönséges villamosútját” beszéli el szülőházától addig az utcáig, ahol már csak képzeletben tud átszállni a kisgyermekkorában még létező, de azóta már megszüntetett másik, 4-es villamosra. Az emelkedettet a hétköznapival ötvöző szöveg világosan utal a történések idejére és groteszk (kor) hangulatára („1986-ról nyolcvanhétre virradóra / Dagonyáztam a nihilben.”; „Isaura telén negyvencentis hó hullott”; „Nagytemplom, Piac utca – mondanám, / De akkor még javában Vörös Hadsereg útja.”), hogy aztán a képzeletben való átszállás révén az utazás dimenziót és hangnemet váltson. A képzelet voltaképpen szintén emlékezet: a vers utolsó szakasza a még oviskorban, a Mamával lezajlott utazást idézi föl az „egyvágányú”, „titokkal teljes” vonalon. A nosztalgia hamar melankóliává válik: a múlt visszahozhatatlanságának, az idő legyőzhetetlenségének tapasztalatává. A varázslat elmarad, a versben beszélő csak vágyakozik rá, hogy „egyetlen intésére” visszaforduljon az idő. A vers hangnemi komplexitása a gyermek (a múltban utazó), a kamasz (a verstörtetés jelenében utazó) és a felnőtt (a jelenből visszatekintő) távlatainak relációjából származik. Nem lehet a dolgok végére járni, s már az egykori villamosvonal sem volt különösebben „titokkal teljes”. A varázslás tárgyának (az értékrombolás, az ismerőség/titok felszámolása jegyében megszüntetett villamosvonal sínjeinek) és a varázslás ironikusan megidézett jézusi attribútumainak („Csoda, mintha aszúborrá változott / Volna áldásosztó kezemben a csapvíz, / Nemesfémmé a hitvány kacat. / Még vihetném valamire”) groteszk feszültsége egyfajta orpheusi gesztussal jár együtt: a költemény újra-énekli, mintegy életre kelti az egykori villamosvonalat, azáltal, hogy reanimálja annak gyermeki csodálatát. Így voltaképpen a költészet csodatévő ereje, mely révén a lírai hős élete még sínre kerülhet, „még viheti valamire”, mégis csak helyreáll, érvényesül.

Térey János különös érzékenységgel és leleménnyel támasztotta fel a régmúlt műfajait, a verses regényt és a drámai költeményt. Költői-írói munkásságának sokszínűsége és rétegzettségével azzal is összefüggött, hogy nem csak a múltat és a jelent, hanem a műfajokat és a művészeti ágakat is avatottan közelítette egymáshoz: az épületek, terek elbeszélései éppúgy foglalkoztatták, mint az irodalom és a színház/opera, vagy éppen-

séggel a popzene szinergiái. A *Paulus* (2001) – „a magyar posztmodern irodalom nagy Gesamtkunstwerkje” (Margócsy, 93) – Puskin *Anyeginjének* újraírása, a klasszikus strófát néhol módosítva megtartó kibővítése, különlegesen találeményes aktualizálása, amelyben az ezredforduló lézengő főhőse, Pál az egykori Szent Pál (vagy Pál apostol, latin nevén: Paulus, Kr. u. 5/10–64/67) és a második világháborús német tábornok (a sztálingrádi csatában vereséget szenvedő Friedrich Paulus, 1890–1957) árnyait hordozza. A hitbéli és az erkölcsi választás/döntés kerül a középpontba, miközben az irónia és a tragikum, a fenséges és az alantas, a pastiche (tiszteletteljes utánpótlás), a perszifláz és a travesztia (mindkettő gúnyos utánpótlás) ötvöződik eposzi, valamint wagneri és dantei allúziókkal, sűrű modális váltásokkal, lenyűgöző textuális intenzitással. Térey János nyelvi fantáziája egyedülállóan mondható a kortárs magyar irodalomban, s e kreativitás aranyfedete az a felkészültség volt, amit roppant szorgalommal épített fel, valahányszor új projektumba kezdett. A *Paulushoz* kellett a *Biblia*, Pál-életrajzok, filozófusok (Nietzsche, Wittgenstein és Russel) művei, a számítógépes szakzsargon, Puskin, Dante és Wagner alkotásai, s kellett a hadtörténeti munkák, a háborús-katonai szakkifejezések, német nyelvű citátumok, s hallani, összegyűjteni kellett hozzá a pesti éjszaka „főlöles embereinek” nyelvét. Ugyanilyen biztos alapokra épült a másik remekmű, *A Nibelung-lakópark* (2004) című tetralógia, Wagner zenedrámájának elképesztően invenciózus újraírása, amelynek szatirikus kavalkádjában napjaink hatalmi harcukat vívó csúcsvállalkozói groteszk mítoszhősökké stilizálódnak. (Bemutatójáról és általában Térey János drámaírói munkásságáról a dráma-fejezetben lesz még szó!)

Az *Ultra* (2006) című verseskötet szintén műfaji sokszínűséget mutat: az episztolától az ódán és a tájleíró költeményen át egészen az útleírásig. A kötet középpontjában az emberi léptékű múltó idő és az örökkévalóság ellentéte, s ezzel szoros kötésben a paradox otthontalanság (az otthonos otthontalanság) tapasztalata áll (*Fagy; Hadrianus Redivivus; Tizenöt éve Zugló; A.B.F.R.A.*). A kötet a kortárs költészetben régóta gyanús és „elbontott” emelkedett, patetikus megszólalás rekonstrukciójára törekszik. A tájban, épületekben, azok romjaiban „láthatóvá” tett idő a fő témája a *Moll* (2013) című kötetnek is, mintegy fölerősítve a melankolikus attitűdöt (*Fürdőhely, futtában; A szobájuk, lakatlanul; Zene a Harmadik Köztársaságban; Az örökség*). Az újabb verses regényben, a *Protokollban* (2010) a 21. század eleji „főlöles ember” alakját állította a középpontba, *A Legkisebb Jégkorszak* (2015) pedig elképzelt a jövőt: a gyors klímaváltozás, a logisztika összeomlása immár a civilizáció törékenységének és a túlélésnek a regionális és globális kérdéseivel szembesít.

IV/6. Felhasznált irodalom

Bodor Béla, *A Marno-olvasás* (Marno János: Nincsen líra Ő nélkül), Holmi, 2000/10. <http://www.holmi.org/2000/10/10359>

Konkoly Dániel, *Ismerős újszerűség* (Marno János: Szereposzlás), Alföld, 2018/12. <http://alfoldonline.hu/2019/04/ismeros-ujszeruseg/>

- Kulcsár-Szabó Zoltán, *Költőietlenség, versszerűtlenség, nyelvtelenség* (Domonkos István: Kormányeltörésben), Tiszatáj, 2006/4. http://tiszataj.bibl.u-szeged.hu/19374/1/tiszataj_2006_004_080-092.pdf
- Lapis József, *Líra 2.0: közelítések a kortárs magyar költészethez*, Budapest, JAK+PRAE.HU, 2014.
- Margócsy István, „névszón ige” (Vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról), Jelenkor, 1995/1. <http://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/1995-1.pdf>
- Margócsy István, *Az alanyi költő esete a kulisszákkal: Térey János költészetéről = Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerk. Lapis József – Sebestyén Attila, Budapest, L’Harmattan, 2009, 47–52.
- Margócsy István, *A posztmodern Gesamtkunstwerk: Térey János: Paulus = Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerk. Lapis József – Sebestyén Attila, Budapest, L’Harmattan, 2009, 93–103.
- Márton László, *Visszajára fordítani* (Borbély Szilárd: Halotti Pompa), Jelenkor, 2005/4. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/759/visszajara-forditani>
- Németh Zoltán, *Kukorelly Endre, a szépméker*, Szőrös Kő, 2016/3. <http://szorosko.eu/OLD/lap/06-03/41.pdf>
- Schein Gábor, „A belátható, változékony messzeséget” (Szijj Ferenc: Kéregtorony), Beszélő, 2001/1. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/%E2%80%9Ea-belathato-valtozekony-messzeseket%E2%80%9D>
- Szabó Marcell, *Az abúzus nyelve – Megjegyzések a Hosszú nap el szubjektumképéről*, Studia Litteraria, 2016/1–2. http://studia.lib.unideb.hu/file/6/5925e98613025/szerzo/Studia_2016_1-2_9.pdf
- Szénási Zoltán, *Inter-Textus és Resurexus: Pilinszky jelen-léte Borbély Szilárd Halotti Pompa című kötetében*, Studia Litteraria, 2016, 1–2. http://studia.lib.unideb.hu/file/6/5925ea1a09b01/szerzo/Studia_2016_1-2_11.pdf
- Tóth Ákos, „Líra az elzárt hegyeknek” (Marno János: A fénytervező), Jelenkor, 2002/12. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/240/lira-az-elzart-hegyeknek>
- Valastyán Tamás, *A nyugtalanító csoda* (Borbély Szilárd: Halotti Pompa), Új Forrás, 2005/9. <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00109/050925.html>

V. A fiatal magyar líra

BALAJTHY ÁGNES

V/1. A „fiatalság” fogalma a magyar irodalomban

A „fiatal magyar líra” kifejezés jelentését nehéz pontosan definiálni. Nem egyértelmű, hogy a szerzők életkorára, pályakezdő státuszára, vagy épp a költészetük „fiatalos”, újszerű, kísérletező minőségére utal-e – az irodalomkritika általában úgy veszi használatba ezt a fogalmat, hogy annak jelentéstartalma mindegyik szempontot felöleli. Így ebben a fejezetben a „fiatal magyar líra” apropóján a kortárs magyar költészet legfrissebb trendjeiről, meghatározó szerzőiről, irányzatairól és intézményeiről esik szó.

A „fiatalság” ebben a kontextusban tehát sokkal inkább értékfogalomnak, mint pusztán a szerzői életkor jelzésének tekinthető, de az is tény, hogy a magyar költészet világában valóban messze nyúló hagyományai vannak a korai pályakezdésnek. Gondoljunk például Petőfi Sándorra, aki huszonhat évesen hunyt el, azaz költeményeinek jelentős részét húszas éve elején írta meg és közölte nyomtatásban. A legtöbb költő ma is huszonevésen jelentkezik az első verseskötetével, ami már kevésbé igaz az első novel-láskötetre, és még kevésbé az első regényre – minden bizonnyal azért, mert a prózairás másféle alkotói attitűdöt, más típusú munkavégzést igényel, mint a költészet.

Ugyanez lehet az oka annak, hogy az utóbbi évtizedek tapasztalatai szerint elsősorban a pályakezdő költők tömörülnek generációs alapon létrejövő szervezetekbe (ilyen a Fia-tal Írók Szövetsége, illetve ilyen volt 2019-es megszűnéséig a József Attila Kör), alkotói közösségekbe és műhelyekbe, sők azok, akik szívesen lépnek fel együttesen az irodalmi nyilvánosság színterein. A közös fellépés fórumát biztosíthatják az együtt létrehozott antológiák: így például a József Attila Kör által 2007-ben kiadott *Egészrész – Fiala költők antológiája* (szerk. Kabai Lóránt) és a 2015-ös *R25 – A rendszerváltás után született generáció a magyar lírában* (szerk. Áfra János).

V/2. A Telep Csoport

Az utóbbi két évtized legnagyobb hatású fiatal irodalmi csoportosulása a Telep Csoport volt. A Telep egy 2005 és 2009 között működő, Krusovszky Dénes által alapított költés-zeti műhely, melynek tagjai rajta kívül Bajtai András, Deres Kornélia, Dunajcsik Mátyás, Ijjas Tamás, Nemes Z. Márió, Pálffy András Gergely, Pollágh Péter, Sirokai Mátyás, Sopotnik Zoltán és Szabó Marcell voltak. A Telep már nemcsak egyszerű alkotói kör-ként működött, hanem – a webkettő ebben az időszakban elterjedő, népszerűvé váló lehetőségeit felhasználva – egy közösen szerkesztett blogot is fenntartott. Itt gyakran képzőművészeti alkotások fotóját társítottak a versekhez, és a bárki számára olvasható, módosítási javaslatokat tartalmazó kommentek révén mintegy a közös műhelymunká-

juk is láthatóvá vált az olvasók számára. Az archivált blog ma is elérhető ezen a linken: <https://web.archive.org/web/20131014061605/http://telep.freeblog.hu/>

A saját imázsát úgyesen felépítő csoportosulás hamar felkeltette az irodalomkritika érdeklődését és a nyomtatott médiumokhoz is visszatért: több folyóirat (Kalligram, Irodalmi Jelen, Ex Symposion) is jelentetett meg nekik szentelt mellékletet, majd 2009-ben egy közös *Telep-antológiát* is kiadtak a Scolar gondozásában. A Telep térnyerését az is segítette, hogy a tagok egy része maga is rendszeresen írt olyan esszéket és kritikákat, melyekben fel tudták mutatni saját lírafelfogásukat, kifejelesztve egy, a szövegeikhez különösen illeszkedő értelmezői nyelvet.

Habár annak idején a tagok, elsősorban Dunajcsik Mátyás az online nyilvánosság szabadabb és demokratikusabb működését hangsúlyozták az irodalmi élet hagyományos intézményeivel szemben, a mai távlatból a csoport igazi jelentőségét nem a blogforma felfedezésében látjuk, hanem abban, hogy poétikai megoldásaikkal valóban sikerült újrarajzolni a kortárs líra térképét. Nem véletlen, hogy – Pálffy András Gergely kivételével – mára mindannyian többkötetes, folyamatosan publikáló, önálló teljesítményükkel is a kortárs szépirodalom élvonalához tartozó szerzőkké váltak. Ez azt is jelenti, hogy a tizenegy alkotó versnyelve, írásművészete ma távolról sem tekinthető egységesnek, és már közös indulásukkor sem volt az. Mégis kiemelhető néhány olyan közös vonás, amely miatt a kritika joggal emlegette a „telepes”, illetve „poszttelepes” beszédmódot, és melyek hatása máig erőteljesen érzékelhető.

Az egyik ilyen közös vonás a Telep hagyományválasztása. Ahogy az jellemző a fiatal, újító jellegű irodalmi kezdeményezésekre, a Telep tagjai a fennálló kánonnal való szembe fordulás révén pozicionálták magukat, bírálataik célkeresztjében pedig a kilencvenes évek ünnepeit ironikus, nyelvjátékos, a vers szövegszerűségét hangsúlyozó, posztmodern költészete állt. Esszéikben és interjúikban amellet érveltek, hogy a többek között Parti Nagy Lajos, Karafiáth Orsolya és Varró Dániel neve által fémjelzett irányzat poétikai megoldásai tétjüket veszítették és kiüresedtek. Saját kánonjuk középpontjába ehelyett Kemény István és más, korábban kevesebb figyelemben részesülő költők – pl. Gál Ferenc, Marno János és Szijj Ferenc – munkássága került.

Míg a Parti Nagyék-féle poétika a szójátékokra, nyelvi bravúrokra, kifordított-roncsolt idézetekre és a magabiztosan használatba vett kötött versformákra épült, a Telep alkotói egy látszólag eszköztelenebb, alulretorizáltabb, élőbeszéd-jellegű versnyelv kialakításában voltak érdekeltek. Szövegeik befogadása tehát kevesebb kulturális tudás igényelt, mint például Kovács András Ferenc szövevényes allúziórendszereket kiépítő versei, ugyanakkor jellegzetes hatásmechanizmusuk az, hogy titokzatosságuk révén szorongató, felforgató hatást keltettek az olvasóban. Elsősorban a Kemény-líra hatásának tudható be a „rejtély-kód”, titokszersűség felértékelődése, a háttorzongató, kizökentő, mesei-mitikus elemekből táplálkozó szövegformálás, ami például Bajtai András (1983) *Az átlátszó város* (2006) és a *Betűember* (2009) című köteteit jellemzi:

Mindenre felkészültem. Nem lepődnek meg,
ha egyik éjszaka elalvás után néger vendégmunkások
törnék rám az ajtót, és mindenféle magyarázat

nélkül elhurcolnának a határ menti zsákfalvakba,
 ahol aztán egész nap süthetném a tükörtojásokat
 a részeg kőműveseknek, akik már évekkal ezelőtt
 befalazták a borospincébe hűtlen feleségeiket és lányaikat,
 finom suttogásukat mintha még most is hallanám.

(Túl)

Fontos fejlemény, hogy a Telep lírájában felerősödik az én-beszéd, sőt a vallomosság alakzatainak szerepe, melyek viszont már nem társulnak azzal az előfeltevéssel, miszerint a líra a szerző belső világának közvetlen kifejezőeszköze lenne. Azaz, a versek utalnak arra, hogy maga a személyesség is egy nyelvi effektus. Továbbá gyakran rávilágítanak arra is, hogy a bennük artikulálódó jelentéstartalmak nem vezethetőek vissza közvetlenül a beszélő szándékára:

és amit igazából mondani akartam,
 az most rúgkapálva süllyed
 egy vastag zsákba varrva.

(Krusovszky Dénes: *Belenézni egy szájba*)

V/3. A kortárs fiatal költészet szövegalkotó eljárásai

A legújabb magyar líra erősen táplálkozik ezekből (a természetesen nemcsak kizárólag) a Telep Csoporthoz köthető poétikai fejleményekből, a fentebbi megállapítások nagy része tehát a kétezer-tízes években fellépő költőnemzedékre is érvényes lehet. Továbbra is jól látható, hogy a kilencvenes években reneszánszát élő kötött verselés jelentősége elhalványulóban van, a folyóiratokban, verseskötetekben olvasható költemények nagy része szabadvers. Elsősorban élőbeszédszerű, depoetizált szövegekről van szó, melyek szókinccse a hétköznapi szférájához kötődik.

Szerveződésüket gyakran a történetmondás határozza meg, és sok példát találhatunk arra, hogy egy költő „talált szövegeket” – újságcikkeket, természettudományos szövegrészleteket – szerepeltet a kötetében, vagy épít be a versébe. A magasirodalmi allúziók mellett ugyanolyan fontos szerepet játszanak bennük a populáris kultúra kódjai. Nyelvi eljárásaik így rokoníthatóak az alternatív zenekarok dalszövegíró technikáival is, képi világuk pedig gyakran filmes mintákból táplálkozik. Deres Kornélia (1987) 2017-es *Bábasadás* című kötetében például előtűnnek a *Twin Peaks* díszletei:

Odakint közben vibráltak a színek,
 mindenütt vörös bársonyfüggöny, fáradt
 sugarak. Ébredés Dale Cooper álmában.

(*Bunker*)

Gyakran megfigyelhető az is, hogy a költemények csattanószerű, a korábbi versmondatokat új perspektívába helyező zárlatban végződnek. Többen felhívták a figyelmet arra, hogy az új lírai irányzatok legnépszerűbb költői eszköze a bizzarr, meglepő erejű, ugyanakkor a teljes azonosságot implikáló metafora helyett csak a „mintha” érzetét kel­ tő hasonlat.

A beszédjelleg dominanciájából is adódik, hogy ezek a szövegek a költészet médiuma­ ként nem a betűt, hanem a hangot mutatják fel: azaz, amikor létmódjuk nyelvi megel­ zöttségére reflektálnak, nem annyira a hagyományba való *beleíródás* kikerülhetetlensé­ gére utalnak (mint Kovács András Ferenc vagy Parti Nagy Lajos), hanem a megszólalás, az elmondás nehézségeit demonstrálják. Ahogy a kortárs líráról szóló tanulmányköte­ tében Lapis József megfogalmazza, emiatt „[g]yakori a tagadás és a hiány alakzataira, szavaira építő retorika, az elszánt tétovázás, a tudatos bizonytalanság.” (Lapis, 35)

Meg kell persze jegyeznünk, hogy ezek a megállapítások sem terjeszthetők ki a kor­ társ líra teljes egészére. Bajtai András (1983) *Kerekébb napok* (2014) című kötetében például egy emelkedett, felülrretorizált versbeszéd kialakítására törekszik, melyben a birtokos jelzős szerkezetekből felépülő metaforacsokrok, a halmozásos-hiperbolikus alakzatok barokkos gazdagsága elűt az éppen aktuális költői köznyelv jellegzetességeitől. A kötet egy kendőzetlen pátoossal teli versnyelvet működtet, a szerelmi líra beleforgatott kon­ vencionális, klisészerű nyelvi formulái újszerű hatásukat felfokozottságukból, merész társításukból, egymás mellé halmozásukból nyerik. A *Kavics* című remek költeményben a Szisziphosz-történetre való utalásból ágazik ki az az önreflexió, mely egy ilyen be­ szédmód létjogosultsága mellett érvel:

A kezemben egy kavicsot
szorongattam, mert a kő túlzás.
A bánat is túlzás, lombtalan ágai
mégis az ablakot verdesték.

Izgalmas módon távolodik el a fiatal költészet fősodrától Pál Sándor Attila (1989) *Düvő* (2017) című verseskötete is, mely egy, az újnépesség óta háttérbe szoruló hagyó­ mányrendszert, a magyar népköltészet, népzene- és néptánc­ kincs különféle műfaja­ it – bölcsődal, gyászdal, virágének stb. – értelmezi újra. Ahogy Smid Róbert fogalmaz, a „népzenei ritmusoknak és az azokhoz kapcsolódó gyakorlatoknak egyszerre történik meg a színre vitt végrehajtása és elemzése az egyes verseknél”:

Keserves
Nincs veled senki, nem jön üzenet, nincs hívás,
magad vagy vályogfalak között és egy homályos
villanykörte alatt. Alvás.

V/4. Vallomások és pszeudo-személyesség

A kortárs fiatal költészetet meghatározó – de, ahogy láttuk, kivételeket is generáló – irányzatára a „poszttelepeesség” megnevezés mellett más fogalmakat is felkínál a recepció. Az egyik ilyen terminus az irodalomkritikus Mohácsi Balázs által gyakran használt „újkomolyság” (Mohácsi, 96–97), amely a kilencvenes évek lírájában központi szerepet játszó ironikus-játékos gesztusok leértékelődésére, a nyelvkritika háttérbe szorulására, és az új érzékenységhez való kapcsolódására utal. Németh Zoltán *A posztmodern irodalom hármassztratégiája* című könyvében az „antropológiai posztmodern” kategóriáján belül tárgyalja a fiatal magyar lírát, melynek koncepciója szerint a Parti Nagy-féle „referenciális” szövegirodalommal szemben abban rejlik az újszerűsége, hogy irodalmon kívüli, tehát társadalmi, politikai stb. vonatkozásokkal is rendelkező identitásproblémákat visz színre.

Ezekkel a fogalmakkal az lehet a probléma, hogy használatuk során túlságosan leegyszerűsítővé, homogenizálóvá válnak. Érdemes tehát arra törekednünk, hogy inkább csak tendenciákról beszéljünk, melyek magukban hordozzák a tőlük való kisebb-nagyobb elmozdulás lehetőségét. Mindenképpen releváns az a megfigyelés, hogy a kortárs fiatal lírát az „alanyiságon alapuló mintázatok” (Csehy, 13), a közvetlen vallomások poétikai újraértelmezése jellemzi. Az én-beszédként olvasható szövegek kifejezetten személyes terekben helyezik el a versalanyt, akinek privát történeteiből sokszor egy teljes kötetten végigvonuló magánmitológiát szőnek.

Ugyanakkor ezek a versek már nem az önkifejezés hagyományos lírai képletét működtetik, azaz tudnak arról, hogy a vers énje nem előzetesen adott, hanem a versolvadás során képződik meg – az arc- és hangadás problematikája gyakran egy olyan egyes szám második személyű versbeszédben éleződik ki, melyben nem választhatóak szét az önmegszólítás és a másikhöz való odafordulás gesztusai. Nemes Z. Márió a „pszeudo-személyesség” kifejezést használja a fiatal költészet én-reprezentációjára vonatkoztatva, és ő irányítja rá a figyelmet arra az összefüggésre is, hogy a „privátsgába, »az intimitás rendjeibe« való visszahúzóds” annak tapasztalatnak a válaszreakciójaként értelmezhető, miszerint megrendültek a „valóság” érzékelésének egyezményes, társadalmi és történelmi kódjai. (Nemes Z., 92) A versszubjektum ezért leginkább családi és szerelmi viszonyok középpontjában jeleníti meg magát, amelyek azonban cseppet sem idilliek.

Úgy is fogalmazhatunk, hogy a fiatal líra jellegzetes alaptapasztalata a trauma és/vagy a gyász, alapvető attitűdje pedig – ezzel szorosan összekapcsolódva – az emlékezés. Ayhan Gökhan (1986) *Fotelapa* (2010), Áfra János (1987) *Glaukóma* (2012) című kötetében az apa hiánya, Peer Krisztián (1974) radikálisan életrajzi jellegű *42* (2017) című verseskötetében a kedves halála, Závada Péter (1982), Simon Márton (1984), Toroczky András (1981), Simon Bettina (1990) lírájában az anya betegsége, illetve elvesztése képződik meg egy olyan, a gyerekkorba visszanyúló traumaként, amellyel újra és újra meg kell küzdenie a versbeszélőnek.

Anyát is ott vesztetted el, a nagy,
összetett ablakos, tetőtéri műteremlakásban,
pontosabban nem is ott,

hanem a híres költőről elnevezett,
Dunára néző második emeletiben,
amit azóta befalaztak.

(Závada Péter: *Vakforma*)

Érdemes itt megjegyezni, hogy a kortárs fiatal költészet közegében jóval több női alkotó van jelen, mint a magyar irodalmi életben korábban bármikor. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy verseik „női” szövegekként lennének beazonosíthatóak, hogy a versbeszélőik megfeleltethetők velük, az életrajzi szerzőkkel. Az azonban megfigyelhető, hogy költeményeikben előtérbe kerülnek a lírai megszólalásmód társadalmi nemi kódjai, korábban nem tapasztalt érzékenységgel beszélnek a nemi szerepeket övező nyomasztó elvárásokról, a lélektani vagy konkrét, fizikai értelemben vett abúzusról.

Turi Tímea (1984) *Anna visszafordul* (2017) című verseskötetében például direkt rájátszik a férfiakról és nőkről folyó diskurzus jellegzetes közhelyeire, sztereotip mintázataira, és ezáltal finoman rákérdez arra is, hogy az eredendőnek vélt nemi különbségek milyen hatalmi viszonyokat fednek el:

A nők nem írnak naplót, miközben a férfiak
kétségbeesetten próbálnak szavakat találni
önmagukra. [...]
Ők csak szimplán túlélnek.
Ha már írnak, nem a múlttól, inkább a jövőről,
a holnapi teendőkről; gyorsan, mert leég a rántás.
A nők tudják: nem lehet mindennek lenni

(*A nők naplói*)

Ennél jóval közvetlenebbül húsba vágó tapasztalatokat helyez előtérbe Terék Anna (1984) *Halott nők* (2017) című verseskötete, melynek öt ciklusában egy-egy, a fikció szerint immár halott kelet-európai nő perspektívájából láthatunk rá a háború, a szegénység, a kiszolgáltatottság és a nőket érő erőszak összefüggéseire:

nincs a kezemben semmi.
Nincs nálam olyan, amit még össze lehetne törni.
Csak a csontjaim maradtak. [...]
Puskatussal egyenként is / kiverhetik a fogaimat [...]
A tarkómra lihegjenek
inkább,
az csak nem lesz
olyan borzasztó,
mintha nézнем kéne közben
a szemüket.

(*Puskatussal*)

Habár a direkt politikai kiszólások nem jellemzőek szövegeikre, és a képviseleti líra hagyományos formációinak továbbvitelére sem vállalkoztak, Terék Annához hasonlóan több, pályája elején álló szerzőt is foglalkoztat az a kérdés, hogy hogyan lehet hangot és nyelvet adni azoknak, akik peremhelyzetüknél, kirekesztettségüknél fogva nem képesek megszólalni. Juhász Tibor (1992) *Ez nem az a környék* című 2015-ös verseskötete például Magyarország egyik legelmaradottabb vidékére kalauzolja el az olvasót. Az egyenesen a szociográfia műfaját idéző leírások úgy rajzolják ki a konkrétan meg is nevezett Salgótarján – a legszegényebb magyarországi megyeszékhely – panelházait, cigánytelepeit, lepusztult kiskocsmáit, hogy azokról beszélnek, akik egész életüket itt kell, hogy leéljék:

A legelhagyatottabb lakás az ötödiken van,
középtájon. Korlátján elszáradt növények,
melyek folyton hullajtanak, de teljesen sosem
teszik láthatóvá a mögötte lévő apró teret.
Egy aszott testet képzeltem oda, egy asszonyt,
aki már mindenkit eltemetett. Szánalmas
nyugdíjából vajas kenyéren, csapvízen,
meg töltős cigarettán él [...]

(Egy kisváros lételemei)

V/5. Testpoétika és posztthumán

A Telep Csoport lírájával kapcsolatban említett „rejtély-kód” továbbra is a fiatal líra egyik meghatározó versszervező tényezője. Az „idegenség fakadhat sajátosan bentről, az én hasadékaiból, traumáiból” (Lapis, 41), de az „idegen” alakját felöltheti a költemények világában maga a test is. Nemcsak a fiatal líráról, és nemcsak a költészetről mondható el az, hogy ez vált az egyik kulcsfogalmává, hiszen a kortárs magyar irodalom a testről és a testiségről való beszéd legkülönfélébb változatait vonultatja fel. A test szerepének újragondolására irányuló költői projektek a felvilágosult humanizmus hagyományos emberfogalmát is lebontják. Ide sorolható Nemes Z. Márió (1982) lírája, mely a fizikai undor érzetét provokálja ki a befogadóból, és antropomorfiáikat elvesztő, „mutáns” testekkel népesíti be a versek terét:

1. Ezek itt tapogatják egymást. Tapadókorongokat cuppantanak. Nem mondom, hogy érzéki vagyok, csak egy férfi. Ezek meg itt kipucolják a nemüket, mint anyám a mellét, ha fáj. Jár itt valaki rendszeres pucolásra? Ebben a gyárban hegesztik Puskin. A három fivér jól felcsinálja. Puskin meg nő szeretne lenni, de túl kemény hozzá a melle.

(Puskin mellei)

Nemes Z. azok közé az experimentális beállítódású költők közé tartozik, akik eltávolodnak a kortárs fiatal líra személyes-vallomásos fősodrától, és a poszthumán perspektíva erősebb érvényesítésére törekednek. A poszthumán lírában „olyan hibrid szubjektumok jönnek létre, melyek szerves és szervetlen, emberi és állati, természeti és technológiai közti határok felülírása és kimozdítása mentén szerveződnek.” (Nemes Z., 97) Az irányzathoz sorolható szerzők túl akarnak lépni az európai líra emberközpontú és emberléptékű szemléletmódjával, hogy gyökeresen más típusú, azaz idegen létformák elképzelésére invitálják az olvasót.

Ebbe az áramlatba illeszkedik például Sirokai Mátyás (1982) *A beat tanúinak könyve* (2013) című verseskötete is, melyben a vallomásosság helyett a személytelen, kinyilatkoztatásszerű versbeszéd dominál. Sirokai versei egy mitikus elemekkel átszótt űr- és földrajz kiépítésén munkálkodnak, melynek leginkább vonzó tájéka az „északi flórabirodalom”, azaz a tajga, a totemhit vidéke. Az ember és a természeti szféra viszonyát a versekben ez az archaikus mintázat – „[a]mikor tűzszagúan egymáshoz bújnak, a / szarvas és a sima homlokú” – alakítja.

A növényi-állati-emberi létformák szakadatlan egymásba alakulását közvetítő költői víziókban tehát egy természetvallási elemekkel áthatott, nem antropocentrikus látásmód körvonalazódik. Sirokai lírája a „megtartó, étellel teli átmenetet” ünnepli, mely nem pusztán a fajok, avagy a vizek és szárazföldek között létesülhet, hiszen a versekben átjárhatóvá válnak a test-és énhatárok is:

Akaszkodunk kezekkel, lábakkal, genitáliákkal,
mert el akarjuk érni a soklábú tökélyét,
összetömörödni egyetlen testbe, bezúzni a
tükröket, melyek mögül figyelnek minket.

(II. 11.)

A magyar irodalomban még újdonságnak számít az az ökokritikai szemléletmód, mely Zilahi Anna (1990) *A bálna nem motívum* (2017) című kötetét határozza meg. A kötet erőteljesen önreflexív szövegei gyakran a tudományos nyelvhasználatot imitálják, és úgy idézik fel a környezetszennyezés ikonikussá váló képeit, hogy rávilágítanak: ezek a képek éppen mediatiszálságuknál, ismerősségüknél fogva nem bírnak már megszólító-megmozgató erővel. („Ki ne tudná felidézni a homokórává töppedt / tengeri teknős képét: beleakadt a műanyag / hurokba. Ne idézd fel, / propaganda!” *A bálna nem motívum*). Zilahi azzal kísérletezik, hogy miként lehet egy állatról nem pusztán motívumként, nem pusztán a lírai én belső tudattartalmainak metaforájaként írni:

A nyelv nem képes
feldolgozni az őt ostromló vizualitást –
olyan, mint megpróbálni kienni magad a bálnából,
ahová természetesen eleve nem is tartozol.

(Mielőtt a bálnatetetemet szétfeszíti a metán)

Szintén a természetfilmek szókincsére és szcenikájára játszik rá Tolvaj Zoltán (1978) *Fantomiker* (2017) című kötetének *Szerelem* című költeménye:

Lenn a feneketlen vizek legalsó rétegében
létezik egy szokatlan mélytengeri halfaj.
Nősténye áttetsző gömbre emlékeztet,
egylényegű a vízzel, pusztán lebeg
[...]
Találkozáskor szorosan egymáshoz tapadnak,
összeolvadásuk nem lírai, leginkább csak végleges.
Kisvártatva a hím szíve leáll. Ritmusa már megzavarná
egygyé váló érrendszerüket. Teste a nőstény új végtagja lett.

A „feneketlen vizek legalsó rétegében” lakozó mélytengeri halfaj szaporodási gyakorlatának tárgyilagos hangvételű, mégis poétikus leírása sikerrel közvetít valamit az állati világ idegenségéből, de egyúttal antropomorfizáló-allegorikus értelmet kereső reflexeinkkel is szembesít: azzal, hogy a haltestek egyesülése automatikusan olyan gondolattársításokat hív elő, mint a lélekcsere romantikus eszménye és a „lesznek ketten egy test” bibliai princípiuma.

A magyar líra poszt-antropocentrikus irányzatához sorolható, kísérletező kedvű fiatal alkotók között többen tudatosan építenek a magyar líra közegében korábban kissé háttérbe szoruló avantgárd, illetve neoavantgárd szöveg hagyományra. Ilyen például Tóth Kinga (1983), akinek *All machine* (2014) című verseskötete a mozgásban lévő mechanika leírására tesz kísérletet, és minduntalan az emberi/állati és a gépi/mesterséges viszonyára kérdez rá. Figuratív nyelvhasználatában felszámolódik a különböző minőségek között hagyományosan feltételezett oppozíció: ahogy arra ez a sor is utal: „a haj kódja a réz kódja / egymásban közlekednek”.

A szerves és a szervetlen találkozását jelenítik meg a kötetben a szerző által készített grafikák, vizuális költemények is, melyeken egy homogén felületre állnak össze az egymás mellett sorakozó írógépbetűk és a szabadkézi rajz lendületes, szabálytalan vonalai (<http://tothkinga.blogspot.com/p/filckepek.html>).

Kele Fodor Ákos (1983) is megemlíthető itt, aki 2017-ben közösségi finanszírozásból adta ki *Echolália* címet viselő multimediális munkáját. A könyv különleges tipográfiai megoldásain tervezőgrafikusokkal dolgozott együtt a szerző, a hozzá tartozó experimentális elektronikus zenei lemezen pedig egy DJ-vel: az *Echolália* a költőmagány mítoszát lebontva a közös alkotói energiák megmozgatásából nyeri izgalmas jellegét (<http://www.echolalia.space/home#echolalia>).

V/6. A fiatal líra és az online nyilvánosság

A költészet más médiumokhoz fűződő kapcsolata természetesen nem csak a műnemi, művészeti ágak közti határokat leromboló avantgárd horizontjából tűnhet fontosnak.

A web2 hétköznapijainkat átformáló hatalma méginkább kérdésessé teszi azt, hogy a költészetre továbbra is önmagunk megértésének kitüntetett közegeként gondolhatunk-e. Ez a probléma kerül terítékre Simon Márton *Polaroidok* (2013) című kötetében, mely néhány soros, vagy akár egyszavas versekből áll össze. Simon polaroidjai a hétköznapi érzékelés számára hozzáférhető világot is hozzájuk hasonló szövegtörmelékek szövevényeként láttatják: az én helyzetét tagek, neonreklámok, feliratok, címkék folyamatos olvasásában való szétmorzsolódásként ragadják meg:

Neonreklám villog: Biztos

A *Polaroidok* versei így egyidejűleg idézik meg Weöres Sándor egysorosait, a japán haiku-költészetet és a rövid, kiposztolható, víruszerűen terjedő üzeneteket igénylő közösségi média szöveggyártó technikáit. A kötet bővelkedik a Facebook-posztok diszkurzív alakíthatóságára emlékeztető erős kijelentésekben – „Az élet legfontosabb mondatait fekvé mondják” –, melyek gyakran tematizálják is a web hatalmát:

De mivel a látszattal ellentétben nem
engedik törölni a feltett fotókat,
a valóságnak innentől
van egy pontja, ahol nyár van és minden oké.

A polaroidok között felsorakozik továbbá néhány link és fájlnev, melyek lehetnek önmagukban is jelentések („anya001.jpg”), az odakattintás lehetőségének hiánya a YouTube-linket már olyan felfejthetetlen jelsorrá avatja, mint amilyenek a kötetben a japán írásjegyek a japánul nem tudó olvasó számára. A kötet poétikai megoldásai többek között tehát a mediatisált környezet ránk gyakorolt hatása felől válnak értelmezhetővé.

A web2 ugyanakkor egy olyan otthonos közeget jelent a fiatal költőnemzedék számára, amely a könyv- és folyóirat-megjelenések mellett új közlési lehetőségeket kínál. Jó példa erre a 2014-ben induló InstaVers nevű kezdeményezés, melynek elindítói színes, fényképes-rajzos háttereket készítettek kortárs szerzők szövegrészleteihez, kifejezetten azzal a céllal, hogy az Instagram-kompatibilis képpé alakított, könnyen értelmezhető sorok minél több olvasóhoz jussanak el (<https://www.instagram.com/p/BXTAsHUFb6u/>)

Persze nemcsak a fiatalok, de a középnemzedékbe tartozó lírikusok közül is többen sikerrel aknázzák ki az online nyilvánosságot saját szerzői imázsuk formálásakor. A leg-többek által ismert ma élő magyar költő valószínűleg Lackfi János (1971), népszerűsége pedig többek között arra vezethető vissza, hogy a legnagyobb közösségi médiafelületen közzétett humoros, könnyed, improvizatív versei jól működnek „poszt”-ként is. A magyar irodalom klasszikusait kifaragó, ezrek által megosztott „Lackfimém”-jeivel azok is találkozhatnak a közösségi médiában, akik egyébként soha nem nyitottak még ki egy kortárs verseskötetet.

V/7. Slam poetry

A virtuális valóságélményt teremtőre adott másik válaszreakció a fiatal szerzők részéről az, hogy olyan egyedi, megismételhetetlen szituációkban helyezik el a műveiket, amelyek a befogadók közvetlen jelenlétét igénylik. Tóth Kinga, Gyórfy Ákos, Lanczkor Gábor és Sirokai Mátyás is rendszeresen jelentkezik olyan koncertekkel, performanszokkal, amelyekben a zene és a költészet közötti határ elmosódik, és a néma olvasásnál jóval direkter, jóval zsigeribb élményben részesül a befogadó. Az utóbbi években kifejezetten nagy közönségsikert aratott a kortárs költők és alternatív zenészek együttműködésén alapuló *Rájátszás* nevű formáció.

A költészet határvidékein elhelyezkedő performatív műfajok közül mindenképpen ki kell emelni a slam poetryt, az utóbbi évek legsikeresebb, leghatékonyabban reklámozott, ugyanakkor az irodalmi berkeken belül legtöbb vitát kiváltó kezdeményezését. A slam poetry mozgalom magyarországi indulása a Műcsarnokban megrendezett 2006-os Budapest Slamhez köthető. Mára megszilárdult a maga főként tizenévesekből álló rajongótábora, kialakultak az eseményei (minden évben megrendezik például az országos slam poetry bajnokságot), intézményei (minden nagyobb magyar városban működik slam poetry műhely) és celebritásai, például Závada Péter, Süveg Márk Said, Simon Márton, Kemény Zsófi, Csider István, Pion István és Gábor Tamás Indiana.

Ahogy az Lapis József megállapításából is kitűnik, a slam poetry népszerűségének oka az lehet, hogy miközben jól illeszkedik a kortárs kultúra fogyasztási szokásokhoz, a versolvasás megszokott tapasztalatához képest egy archaikusabb, közösségibb befogadói élményt nyújt:

„a korszerű kommunikációs és promóciós eszközöket ügyesebben kihasználó slam poetry elsőrendűen performatív műfaj, azaz nem a néma olvasás közegében találja meg a helyét, hanem színpadi előadás során találkozik vele a közönség, s ezen felolvasások, felmondások során a közönséggel való interakció is gyakorta része a performansznak.” (Lapis, 12)

A slam támogatói Vass Norberttel együtt amellet érvelnek, hogy „az eredendően orális jellegű költői közlés a slam poetryvel a vokalizáció közegébe talál vissza. Oda, ahol hosszú évszázadokon át eleve létezett.” (39) Tulajdonképpen ez a vezérgondolat fedezhető fel Simon Márton méltán híres slamjében, a *Hagyományos költőben* is.

Ez a Simon Márton-alkotás jól példázza, hogy melyek a hazai slamszövegek jellemző (habár nem minden esetben érvényes) stílusjegyei. Egyszerre szövik át populáris kódok és magasirodalmi utalások („vadakat terelő, farkasokkal Snoop doggra táncoló”), tartalmaz súlyosabb közéleti-politikai kiszólásokat és szórakoztató célzatú poémokat, a hallgatóságból azonnali reakciót kiváltó, csattanószerűen, hatásosan megfogalmazott mondatokból építkezik és formai szerveződésében fontos szereppel bírnak a bravúros rímek és a szójátékok („ugyanis a rap-képtelen költő, / mint a röpkeptelen költőző márdár, olyan”).

A *Hagyományos költő* mindezen túl egy, a slam lényegét megragadó ars poeticának is tekinthető, melynek jelentésszerveződése a „hagyomány” fogalmának ambiguitására

épít. Ennek megfelelően egyrészt azt sugallja, hogy a slam felforgató és tabudöntögető, hiszen szembemegy a hazánkban közkeletű irodalomfelfogás tragizáló, kultikus megközelítésmódjával, mely minden nagy költőből mártírt formál („Ahol vonat alá kéne feküdjek, hogy elolvassatok”) és szigorúan különválasztja az anyagi sikert a kimagasló esztétikai teljesítménytől.

Másrészt viszont – lásd a költő-madár analógiát vagy a rím tudatmódosító szerekhez való hasonlítását – az előadó saját tevékenységére utalva éppen a költészet legrégebbi toposzait használja fel. Ezzel is azt jelezve, hogy a „szájalás hagyományá”-nak követőjeként ahhoz a nagyon is ősi tradícióhoz nyúl vissza, mely a költészetet eleven, a hallgatóságot egyszerre megmozgató és gyönyörködtető erőnek véli. Habár a szövegben fellelhető utalások mindvégig könnyen dekódolhatóak, Simon az utolsó mondatot már egy, a nagyközönség számára kevésbé ismert költeményből, Szilágyi Domokos *Nyár* című versének zárlatából kölcsönzi: „És csak játszom ugyan, de ti azért / vegyetek komolyan”. A Szilágyi-citátum vonatkozhat a slammer megnyilatkozásain uralkodó önironikus modalitásra, de sugalmazhatja azt is, hogy a játék-komolyság, populáris-magaskultúra ellentétpárok nem alkalmasak slam és líra viszonyának leírására, hiszen mindkét médiumot mindkét minőség egyaránt jellemezheti.

V/8. Felhasznált irodalom

- Csehy Zoltán, *A poszthumántól az alternatív rítusig – Irányulások, labirintusok, sugárutak az ún. fiatal magyar lírában*, Parnasszus, 2015/nyár.
- Lapis József, *Líra 2.0: közelítések a kortárs magyar költészethez*, Budapest, JAK+PRAE.HU, 2014.
- Mohácsi Balázs, *El nem mesélt történetek – Turi Tímea: A dolgok, amikről nem beszélünk*, Jelenkor, 2015/1, 96–101, 96–97.
- Nemes Z. Márió, *Kacsacsőrűemlős- várás Kenguru-szigeten: A kortárs fiatal költészet poszt-antropocentrikus viszonyai*, Prae, 2017/1.
- Németh Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármassztratégiája*, Budapest, Kalligram, 2012.
- Smid Róbert, *Stratégiák és billogok az új komolyság és az antropológiai posztmodern tengelyén – avagy a fiatal líráról szóló értekező beszédmódok erővonalai 2018-ban*, Bárka, 2019/1. <http://www.barkaonline.hu/esszek-tanulmányok/6639-strategiak-es-billogok>
- Vass Norbert, *Kis hazai slamtörténet, avagy a text-tusák kontextusa*, Szépirodalmi Figyelő, 2012/6. <http://slampoetry.hu/2013/10/30/kis-hazai-slam-tortenet-letoltheto-pdf/>

VI. A prózafordulat

SZIRÁK PÉTER

VI/1. A prózafordulat előzményei: Ottlik Géza és Mészöly Miklós munkásságának hatása a '70-es-'80-as években

Az ötvenes évek első felében igen szegényes műfaji rendszer jóval változatosabbá vált: Mátyás Iván (*Fabulya feleségei*, 1959) az elbeszélés folytonosságának megszakításával és a képzelet szerepének megnövelésével kísérletezett; Mészöly Miklós 1959-ben írt *Az ablakmosó* című színdarabja az akkoriban Európában korszerű abszurd dráma fogásaival élt (nem véletlen, hogy 1963-as egyetemi színpadi bemutatását betiltották, s csak 1988-ban került színpadra). Déry Tibor '56 után a börtönben írt regénye, a *G. A. úr X-ben* (1966) a negatív utópiák (disztópiák) mintázatát követte, s a hatvanas évek egyik legkedveltebb írója, Örkény István megújította a Kosztolányi Dezsőtől, Márai Sándortól és Karinthy Frigyesztől örökölt groteszk-ironikus elbeszélésmintákat. Szituációkra alapozódó, a külső-belső jellemzésről lemondó, sajátos rövidtörténetei – melyeket ő maga „egypercéseknek” nevezett el – az előbb említett írók mellett Franz Kafka hatását mutatják. Több évtizedes elszigeteltség után az 1970-es években megjelentek Magyarországon a környező országokban élő írók – a romániai Sütő András és Szilágyi István, valamint a jugoszláviai Gion Nándor – művei, tudatosítva a hazai olvasókban, hogy a határon túl is létezik magyar irodalom, kultúra és népesség.

Ahogy más művészeti ágakban, úgy az irodalomban sincs semmi előzmények nélkül. Akarva akaratlanul még az avantgárdnak mondott formabontó irányzatok is kapcsolódnak valamilyen hagyományszálhoz. Kassák Lajos például programszerűen törekedett az irodalomban rögzült jelentésekkel való szakításra, nagy avantgárd költeményében, *A ló meghal a madarak kirepülnek*-ben mégis felidézett biblikus és egyéb történeti motívumokat. Thomas Mann naplójából tudjuk, hogy műveinek megírásakor többször is más – német és francia – szerzőket olvasott, hogy valamilyen tárgyi összefüggés leírásához, szituációteremtéshez vagy hangulat-érzékeltetéshez olyan mintát találjon, amit aztán saját stílusához, ízlésvilágához igazíthatott. Ismert Dosztojevszkij szállóigévé vált megállapítása: „Mindnyájan Gogol köpönyegéből bújtunk elő”. Ez pontosan azt jelzi, hogy minden irodalomban vannak hagyományteremtő, a hagyományt megújító szerzők, akik aztán a következő generációkra erős hatással vannak. A magyar elbeszélő próza közel-múltjában, az elmúlt mintegy fél évszázadban bizonyosan ilyen alak volt Ottlik Géza és Mészöly Miklós, vagyis a 20. század harmadik harmadának, de még a 21. század első évtizedeinek írói is némi alappal mondhatnák, hogy „mi mindnyájan Ottlik és Mészöly köpönyegéből bújtunk ki.” Miképpen mutatkozik meg ez a hatás?

Ottlik Géza (1912–1990) regénye, az *Iskola a határon* 1959-es megjelenésekor a „túrt” kategóriájába tartozott, s a kritika sem tüntette ki különösebben a figyelmével. Jóval később, a hetvenes évek közepe táján viszont egyre több író és kritikus hivatkozott rá,

mint a huszadik század második felének egyik, ha nem a legjelentősebb irodalmi alkotására. A húszas évek elején egy határszéli kadétiskolában játszódó történet a nevelődési regény és az erkölcsi példázat műfaji mintázatait idézi és értelmezi át, arra keresve a választ, hogy viszontagságos történelmi időkben milyen módon őrizhető meg a személyiség autonómiája. Az *Iskola a határon* a „regény a regényben” technikájával él: Both Benedek, azaz „Bébé” időközben meghalt barátjának, Medve Gábornak az emlékezését olvasva és kommentálva próbálja meg harminc év távlatából rekonstruálni a kiskamasz-koruk, katonaiskolai éveik történéseinek értelmét. Ottlik az egymás mellé rendelt két szereplő-elbeszélő távlatának önállóságát mindvégig fenntartja, így a példázat jelentésének megfejtése fokozottan az olvasóra hárul. Fel lehet-e lázadni a túlerővel szemben, vagy hosszútávon helyesebb a kiváras és az alkalmazkodás? A hatalmi nyomás alatt a belső tartás megőrzésében segítenek-e az emlékek, az olvasmányok, a sportolás (atlétika, futball) és a színjátszás? Eleve elrendelt az ember által bejárt út, vagy sok minden múlik az erkölcsi attitűdön, a cselekvő ellenálláson? Ezeket a kérdéseket a regény nyitva hagyja, miközben elgondolhatóságukat számos bibliai és egyéb utalással (pl. „Nem azé, aki akarja...”; „Nem csak kenyérral él az ember”; „a fekete kéz szörnyű mene tekellej”; *Lázadás a Bountyn* stb.) segíti. Ottlik fontos újítása egyrészt a külső, fizikai idő alárendelése a belső, ún. átélt időnek, másrészt az emlékek folytonos újraíródása: többszöri felidézése és átértelmezése. Az *Iskola a határon* a többértelműség és az öntükrözés (amikor a szöveg önmaga működési módját viszi színre, ezúttal pl. képzőművészeti utalásokkal: I. Rembrandt: *Dr. Tulp anatómiája*; Velázquez: *Udvarhölgyek*) tekintetében is korszakos, hagyományteremtő mű. Egyik követője, Esterházy Péter a nyolcvanas évek elején lemásolta a regényt egyetlen A3-s lapra, így fejezvéen ki tiszteletét a nagy mű előtt, de Ottlik erősen hatott a *Termelési-regény* (1979) és a *Függő* (1981) írásmódjára is. Az egy már „létező”, ún. „talált szöveg” olvasásán alapuló, s így az újraolvasást, a másolást, az újraértelmezést, a távlatok sokszorozását középpontba állító regénymodell köszön vissza Nádas Péter *Emlékiratok* könyve (1986), Kertész Imre a *Kudarc* (1988) és a *Kaddis egy meg nem született gyermekért* (1990), valamint Závada Pál *Jadviga párnája* (1997) és Krasznahorkai László *Háború és háború* (2001) című művében is.

A kortárs magyar elbeszélő próza másik meghatározó mestere Mészöly Miklós (1921–2001), aki állandóan megújuló, folyvást kísérletező írásművészetével a prózafordulat egyik közvetlen kezdeményezőjének tekinthető. Az *atléta halála* (1966) főhős-elbeszélője, Hildi felkérést kap egy kiadótól arra, hogy írja meg a röviddel azelőtt meghalt élettársának, az egykor sikeres középtávfutónak, Őze Bálintnak az élettörténetét. A megözvegyült asszony valóságos nyomozásba fog, hogy rekonstruálja annak az atlétának a pályáját, akivel egy évtizeden át együtt élt, de aki így is kiismerhetetlen maradt a számára. Mészöly műve „regény a regényről”, könyv egy könyv, egy töredékes életrajz megszületéséről. Példázat az individuuum végső magányosságáról és kiismerhetetlenségéről. A *Saulus* (1968) az önéletrajz és a lélektani regény műfajával kapcsolja össze a bibliai Pál történetének újraírását. Az *Apostolok cselekedeteiből* ismert történetet úgy értelmezi át Mészöly, hogy a keresztényeket üldöző templomszolga magánéletére, belső bizonytalanságára, vívódásaira, álmaira összpontosít. Az Albert Camus *Idegen* című regényéből (s később majd látni fogjuk: Kertész Imre *Sorstalanságából*) ismert naplószerű távlat

okozza, hogy Saul története nem nagy fordulatanak, a damaszkuszi úton való megtérésének, s így elnyert hitének, bizonyosságának tapasztalata felől kap értelmet, hanem a mindennapi bizonytalanság, a pillanatnyiség, a kétely válik meghatározóvá. Az élet a maga esetlegességeivel mindig más, mint a róla utólag elbeszélt történet. A zárlatban az elbeszélés a damaszkuszi úton, Saul összeomlásának pillanatában szakad meg – anélkül, hogy bekövetkezne a bibliai példázat nagy fordulata, vagyis hogy a keresztényüldöző Saulból keresztény apostol, Pál válna. A hit és a hitetlenség közötti eldöntetlenség fel-függeszti a példázat tanító célzatosságát és ezáltal fokozott önvizsgálatra készíti az olvasót saját hitének mibenlétéről.

Az irodalmi példázat elbonyolításán túl Mészöly a hetvenes évek elejétől olyan műveket írt, amelyben az egyenesvonalú történetmondás rovására megnövekedett az elbeszélés megszakításának, töredezettségének, az önfolyamat ábrázolásának (az ún. metafikciónak) és a szövegközi utalásoknak/idézeteknek (az ún. intertextualitásnak) a szerepe. Az *Alakulások* (1975) és a *Film* (1976) már kimondottan a prózafordulat és az ún. posztmodern próza jegyeit mutatja.

VI/2. A prózafordulat poétikája

A hetvenes-nyolcvanas években a magyar elbeszélő prózában megsokasodtak a jelentős művek, s az irodalomkritika, illetve az irodalomtörténet-írás egy idő után prózafordulatként jellemezte ezt a jelenséget. Az újszerű és magas színvonalú regények, novellák és rövidtörténetek korszakának csúcspontjaként 1986-ot szokás emlegetni: ebben az évben jelent meg két – terjedelmét és minőségét tekintve is – nagyformátumú mű, Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* és Nadas Péter *Emlékiratok könyve* című munkája. A Kosztolányi Dezső, Márai Sándor, Ottlik Géza és Mészöly Miklós által létrehozott prózahagyományhoz kapcsolódó szövegalkotási attitűdök közös alapjának az a nyelvfelfogás bizonyult, amely szerint a valóság nyelv által létrehozott konstrukció, s az irodalom ezen belül egy szabadon és játékosan alakítható világ. Az irodalom eleve a fikcióra, a kitaláltságra és alakítottságra épül, vagyis egy olyan intézmény, amely eleve kinyilvánítja magáról, hogy szemfényvesztő. (Az igaz-hamis, igaz-hazug kérdését zárójelbe teszi, de ez nem jelenti azt, hogy nem kell *hitelesnek* lennie!) Ez a szükségképpen fiktív és mediális (a nyelvi közvetítettséget tudatosító) közlésforma felszabadítja a nyelvi játéklehetőségeket, a nyelv amimetikus (nem a valóságot ábrázoló) logikáját a külső referenciák (valóságvonatkozások) kényszere alól. A reális és az elképzelt közötti határok feloldódnak, az idő- és térviszonyok variálódnak, az elbeszélés megszakítottá válik. A posztmodern idézet-technika nem csak az ismert irodalmi műveket használja forrásul, hanem a sajtó- és köznyelvből, a népszerű kultúrából, a szocio- és dialektusokból, a szlengből és az argóból is citál: voltaképpen egyenrangúsítja a közlésformákat, a társadalomban használt „nyelveket” és ki is aknázza a közöttük lévő különbségeket (l. pl. Esterházy Péter: *Termelési-regény*). Ugyanazon szöveg különféle „nyelveken” beszél, változtatja a szókinccset és a hangnemeket, miközben folyvást önmagára is utal, önmaga hangsúlyozott elbeszéltségét, alakítottságát is színre viszi (metafikció). Ez a nagy hatású szövegalkotási attitűd

a nyolcvanas évek közepére bevetté (kanonizálttá) vált és évtizedekre – bizonyos tekintetben mindmáig – meghatározta/meghatározza a magyar elbeszélő próza arculatát.

VI/3. A családregény műfaji hagyománya

A prózafordulat egyik legtöbbet használt műfaja a családregény, amely gyakran az ön-életrajz, a nevelődésregény és a különféle emlékezőtechnikák mintázataival ötvöződik. Esterházy Péternek például majd’ mindegyik műve (pl. *Termelési-regény*; *Hrabal könyve*; *Hahn-Hahn grófnő pillantása*; *Harmonia caelestis*; *Egyszerű történet, száz oldal: a Márk-változat* stb.) kapcsolatba hozható a családregényi tematikával/motívumokkal, s az ő életművében – s ez jószerével kivételes a kortárs magyar irodalomban – a család még ha tragikus vonásoktól sem mentes, de elsősorban szeretetközösségként mutatkozik meg. (Mint-hogy Esterházy Péter családregényei az ő sajátos „szövegválogató”, idézeteket egymás mellé illesztő prózapoétikájával szorosan kapcsolódik össze, ezért műveit külön fejezetben tárgyaljuk.)

A családregény – mint sok más műfaj a modern irodalomban – 19. századi eredetű, s a jövőtől való elvások megnövekedésével, a személyiségfejlődés képzetével függ szorosan össze. Az idő a modernségben gyors változásokat hoz, s ennek révén a generációk egymáshoz viszonyított értékrendje és életformája is folytonosan átalakul. A család vérségi-gazdasági (metonimikus), illetve érzelmi-szimbolikus rendje bonyolult viszonylatokat képez. Thomas Mann híres családregénye, *A Buddenbrook-ház* (1901) hanyatlás-történet: a lübecki kereskedőcsalád generációról generációra gyengül és végül csődbe jut, mert az utódok nem képesek alkalmazkodni az átalakuló világ kihívásaihoz. Márai Sándor önéletrajzi fogantatású, klasszikussá vált családregényében, *az Egy polgár vallomásai*ban (1934) a család: „menny és pokol” – egyszerre semmivel sem pótolható adománya a sorsnak, s valami, amiből a személyiség kiteljesedése érdekében menekülni kell. A prózafordulat műveiben a családi kötelék gyakorta éppen a hiányával tüntet, mert a 20. század tragikus történelmi eseményei szétzilálják az apa-anya-gyermek viszonyrendszerét (l. Kertész Imre: *Sorstalanság*; Nádas Péter: *Egy családregény vége*; Lengyel Péter: *Cseréptörés*). Vannak olyan családregények (Mészöly Miklós: *Családáradás*; Kukorelly Endre: *TündérVölgy*), amelyek a műfaji mintázat hangsúlyos dekomponálásával mutatják meg az értékvesztést.

Nádas Péter (1942) *Egy családregény vége* (1977) című művének cselekménye a Rákosi-rendszerben, valamikor a negyvenes-ötvenes évek fordulóján játszódik. Főhőse egy kisfiú, Simon Péter, akit a nagyszülei nevelnek. Minden bizonnyal félárva, mert édesanyjáról egyáltalán nem esik szó, de apját is ritkán látja, akit titok övez, s aki feltehetően a hírhedt politikai terrorszervezet, az Államvédelmi Hatóság („ÁVH”) tisztje. A szélesebb társadalmi-politikai összefüggésekről azonban csak sejtései lehetnek, Nádas művének eredeti vonása ugyanis éppen az, hogy regényében gyermek-elbeszélőt alkalmaz: Simon Péter főhőse és egyben elbeszélője is a történetnek. Ennek megfelelően az eseményeket egyfajta szűkített távlatból ismerjük meg, a kisfiú érzelmi benyomásai és nyiladozó értelmének felfogóképessége a meghatározó: az elbeszélés ezek révén – töredékesen

és utalásszerűen – tudósít a külső világ baljós történéseiről (letartóztatások, félelem, koncepciók perek). A nagypapa a jelen elől menekülve a múltban él, ő az, aki felidézti unokájának zsidó nemzetségük kétezzer éves történetét, hogy ezzel az eredetmítosz-szal, ezzel a mesével tanítsa meg a régi értékek tiszteletére, s hogy ezáltal vegye rá a szenvedéstörténetből való kilépésre: a zsidó identitás feladására és a kereszténységhez való közeledésre. (Ezt az értelelmirányt erősíti a regény számos bibliikus motívuma: a paradicsomra utaló kert; valamint a kígyó és a hal szimbóluma, vagy a nagypapa „Ecce homo!” felkiáltása stb.). Az apa ezzel szemben kommunista meggyőződését követve a hagyományos polgári szokások, a régi törvények és értékek szétzúzására törekszik. A nagypapa a rádióban hallja meg, ahogy egy koncepciók per részeként a fia hazugságokat hangoztatva árulja el őt, s ebbe belebetegedve rövidesen meg is hal. (A rádióban közvetített, koholt vádakon és hamis tanúságtételeken alapuló per a Rajk László és társai ellen 1949 szeptemberében lefolytatott eljárás mintázatát mutatja. Ugyanezt a pert idézi – komikus-szatirikus módon – Bacsó Péter népszerű filmje, az 1969-ben forgatott és hosszú időre betiltott *A tanú is*.) A nagymama halála után magára maradó Simon Pétert egy szovjet típusú árvaházba viszik, s nevéből is megfosztva arra nevelik, hogy feledkezzen el korábbi identitásáról. Így lesz vége e család történetének. Ám a klasszikus polgári családregegyet (pl. *A Buddenbrook-ház* és az *Egy polgár vallomásait*) újraíró mű példaértéke nem egyértelműen a pusztulás, hiszen tartalmazza Simon Péternek a nagypapa történetéről szóló tanúságtételét, azt sugallva, hogy a kisfiú képes magáévá tenni és tovább örökíteni az önazonosság változások általi megőrzésének tanítását.

Lengyel Péter (1938) *Cseréptörésének* (1978) főhős-elbeszélője identitásának biztosítékát kutatva indul a második világháborúban a Donnál elesett apja nyomait keresni. Az „apa-kérdés”, az apa hiánya, az apaság bizonytalansága vagy ellehetetlenülése, az apa megközelíthetőségének nehézsége a kortárs magyar prózában, az ún. apa-regényekben (Nádas Péter: *Egy családregegye vége*; *Emlékiratok könyve*; Kertész Imre: *Sorsalanság*; *Kaddis*; Závada Pál: *Jadviaga párnája*; Esterházy Péter: *Harmonia caelestis*; *Javított kiadás*; Kukorelly Endre: *TündérVölgy*, Grecsó Krisztián: *Isten hozott*; Oravecz Imre: *A rög gyermekei I–II–III.*) fontos szerepet játszik. A *Cseréptörés* a családregegye egyfajta fordított változata, amelyben a főhős az ismeretlen, a hiányzó apát keresi, akárcsak az antik mintázatban az Odüsszeusz után induló Télemakhosz, s e kereséstörténet számára egyszersmind a nevelődést is jelenti.

A hetvenes évek közepén több olyan regény is megjelent, amely a Kádár-rendszer felejtésre apelláló emlékezetpolitikájával szembe szegülve a közösségi emlékezet egész sor neuralgikus (érzékeny, fájó és többnyire elhallgatott) kérdését vetette fel. Az *Egy családregegye végében* a zsidó identitás, a kommunizmus és a kereszténység összefüggés-rendszerének bonyolítása éppúgy megrendített bizonyos tabukat, ahogy a *Cseréptörés* is – szóba hozva a Magyar Honvédségnek a Szovjetunió elleni háborúban játszott szerepét, s ezen belül a doni katasztrófának és a zsidó származású munkaszolgálatosok sorsának a kérdését – hasonlóan járt el.

A holokauszt (az európai zsidóság teljes megsemmisítésére tett kísérlet a második világháború idején) ábrázolásának világirodalmi szempontból is az egyik legradikálisabb formáját a 2002-ben Nobel-díjjal kitüntetett Kertész Imre (1929–2016) dolgozta ki

a *Sorstalanság* (1975) című művében. A szerző, akit nem egészen 15 évesen, 1944 júliusában deportáltak Budapestről Auschwitzba, s a buchenwaldi, majd a zeitzi koncentrációs tábor túlélve a következő év nyarán jutott haza, több mint tíz éven át dolgozott ezen a regényen. A főhős-elbeszélő, Köves György a maga félnék és körülményes módján előbb azt meséli el, hogy 1944 áprilisában miként búcsúztatták el a munkaszolgálatra (a zsidó származású férfiak fegyvertelen, vagyis eleve megkülönböztető jellegű, éppen ezért fokozott kiszolgáltatottsággal járó katonai szolgálata; pl. ide hívták be 1940-től több alkalommal Radnóti Miklóst, s e kötelékben végezték ki 1944 őszén) behívott apját, majd arról számol be, hogy két hónappal később őt magát hogyan deportálták Auschwitz-Birkenaubába (a kelet-sziléziai, auschwitzi táborokkomplexum része, itt zajlott a munkaképteleneknek ítélték elgázosítása és a munkaképesek más táborokba való szétosztása). A főhős kiszolgáltatottságának mértékét Kertész az elbeszélés megszervezésének módjával is hangsúlyozza, amennyiben a regény első felében naplószerű távlatot alkalmaz („Ma nem mentem iskolába”; „Ma furcsa dolog történt velem”). Vagyis az elbeszélő azt a látszatot kelti, hogy az eseményeket akkor, vagy közel akkor jegyezte le, amikor azok történtek. Az elbeszélés nem teremt tehát lényeges távolságot az elbeszélés jelene és az elbeszélő idő között, vagyis a szükségképpen mindig utóidejű elbeszélés jelenidejűséget színlel, ily módon a főhős-elbeszélő nem rendelkezik az utólagos tudás rendező-átszervező elveivel, az elvárás és a tapasztalat közötti szakadék utólagos áthidalásának képességével. Ezzel áll összefüggésben a regény egyik lényeges tulajdonsága, hogy noha mindent egyetlen nézőpontból láttat, az elbeszélő egyáltalán nincs eszményítve, az olvasó mintegy mögé lát. A regénybeli „színlelt” jelen idő használata mintegy kikapcsolja az utólagos tudás távlatát: a főhős a maga esendő megtévesztettségében és kiszolgáltatottságában avatódik be Auschwitz eddig soha nem tapasztalt világába. Az olvasó ily módon ironikus hatás lehetőségét magában hordozó kettős távlatot nyer: egyszerre láthatja az üldöztetés mechanizmusát színről színre és érvényesítheti az utólagos ismereteit. Ez a naplószerű távlat egyébként összehasonlítható Albert Camus *Közönyének* (Ádám Péter és Kiss Kornélia újabb fordításában: *Az idegen*) és Mészöly Miklós *Saulusának* elbeszéléstechnikai megoldásaival. Camus esetében a főhős, Meursault sorsalakulásának esetlegességei és az igazságszolgáltatás által utóbb létrehozott érteleme egész önkényessége közötti feszültség megmutatásának szolgálatában áll a naplószerű távlat, Mészölynél pedig az önazonosság alakulásának folyamatossághiányát viszi színre. A *Sorstalanságnak* a *Saulus*-szal való rokonságát még inkább erősíti, hogy az elbeszélő történetéről az olvasónak mindkét esetben olyan előismeretei vannak (Pál apostol története, illetve a holokauszt), amelyek szükségképpen megkettőzik a távlatát.

Köves György beavatása, „nevelődése” átlépés a kívülálló helyzetéből az érintett helyzetébe, s ezáltal a megértésben rejlő ironiát juttatja kifejezésre: a főszereplő egyszerre megfigyelő s megfigyelt. A főhős korábbi önazonosságának átalakulása nem egyszerre, hanem fokozatonként történik meg az elhurcoltatás és a koncentrációs táborba való megérkezése során: sokáig együtt tréfálgozik társaival, s az Auschwitzba érkezés pillanatában is élesen szembeállítja a már ott lévő, rabruhás „fegyenceket”, magukkal, akiket továbbra is szabad emberekként értékel. A regény ironikus hangoltsága részben abból fakad, hogy az európai irodalom egyik legfontosabb műfaji hagyományát,

a nevelődésregényt idézi föl az európai kultúra megszakadásának ábrázolására. Aligha kétséges, hogy a *Sorstalanság* Goethe nevezetes művének, a *Wilhelm Meisternek* nyomdokaiban jár, amennyiben a hős sorsának alakulása itt is egyfajta fejlődési út formáját ölti, amely a gyermeki értetlenségtől a felnőtt kijózanodásáig vezet. A fejlődésregénynek ez a változata a világot és az életet mint tapasztalatok gyűjteményét, mint egyfajta iskolát ábrázolja. A nevelődésregény mintáit a *Sorstalanság* követni látszik, azzal a lényeges – és nem minden ironikus hangoltság nélküli – különbséggel, hogy Köves György a koncentrációs tábor világához szocializálódik, felnőtt személyiséggé válásának folyamata során lényegében e világ rendjét sajátítja el, ezzel kerül sajátos „összhangba”. S mindez egy tanulási-alkalmazkodási folyamat során történik meg. A fiatal főhős Auschwitzba érkezéséig a korábbi világtapasztalat ismeretrendszeréhez viszonyítja a bekövetkezéseket, Buchenwaldot és Zeitz-ot azonban már Auschwitzhoz méri, s ezért sem érti, hogy miért is segítenek neki a Buchenwaldba való visszaszállítása után. A tanulás és az alkalmazkodás nevelődésregényi képlete azért kap ironikus felhangot, mert Kövesnek a regényben nem az európai kultúra átörökített ismereteit kell elsajátítania, hanem Auschwitz világát, a korábbi világtapasztalattal való gyökeres szakítás, a kulturális törés ismeretrendszerét, a korábbi erkölcsi törvényeket hatályon kívül helyező gyötrés és gyilkolás normalitását, valamint a túlélés késztetéseit. A *Sorstalanság* a nevelődésregény hagyományához kapcsolódik, s azt magasztosságot nem ismerő, fanyarul ironikus hangvételel újítja meg. A holokausztot tárgyaló művekkel összehasonlítva egyedisége abban áll, hogy a műfaji és hangnemi összetettség kimunkálása révén az események egykori s utólagos megítélése közötti feszültség érzékeltetésével a történelmi trauma megértésének korlátaira emlékeztet. A narratív-diszkurzív alakításmódnak ezek a tényezői lényegi szakítást jelentenek a korábbi holokauszt-irodalom egynemely bevett eljárásával. Beszédes a különbség például Kertész Imre regénye és a Magyarországon a hatvanas évek közepétől közismertnek mondható Jorge Semprun *A nagy utazás* című műve között. A magyar szerző könyve aggályosnak mutatja Auschwitz ábrázolását, s lezárhatatlannak az arról való beszédet, Semprun elbeszélő-főhőse viszont alapvetően magabiztosnak mutatkozik mind a szemtanú-funkció lehetőségét, mind a történetek morális-ideológiai megítélhetőségét tekintve. Gérard a jelent és a múltat visszatekintő szemlélettel, a már megtapasztalt jövő tudatosságával tárja elénk. Számottevő a különbség, hiszen a francia regény főhőse tudatos ellenálló, aki szenvedése ellenére a történelem fősodrában érezheti magát, Köves György viszont a sors szabad választásától maradéktalanul megfosztott gyermek, aki az események alakulásában csak önkényességet és esetlegességet tapasztal.

Kertész Imre további műveiben (*Kudarc*, 1988; *Kaddis a meg nem született gyermekért*, 1990; *Az angol lobogó*, 1991; *Valaki más*, 1997; *A száműzött nyelv*, 2001; *Felszámolás*, 2003) is a nevelődésnek ez az erőteljesen kultúrkritikai aspektusa figyelhető meg. Mit jelent a holokauszt a túlélő egyedi személyiség és a közös európai kultúra szempontjából? A túlélőnek a szenvedésről és a fájdalomról való tanúságtétele lehet-e egy új kultúra, s vele egy új erkölcsiség kezdete? Életművének utolsó szakaszában ezeket a kérdéseket veti fel újra és újra az első és ez idáig egyetlen magyar irodalmi Nobel-díjas szerző.

A '90-es éve második felének egyik legnagyobb könyvsikere volt a család- és emlékezésregény egy változataként olvasható *Jadвига párnája* (1997), Závada Pál (1954) műve.

A naplóregény a *Saulusból* és a *Sorstalanságból* már jól ismert naplószerű távlatot az ottliki modellel (az *Iskola a határonban* és Nádas Péter *Emlékiratok* könyvében megfigyelhető eljárás: „regény a regényben”; az elbeszélő által olvasott „kézirat” korrekciója) kapcsolja össze. A generációról generációra öröklődő családi naplót Osztatni Ondris, a feltörekvő, majd széteső lelkivilágú parasztgazda kezdi el vezetni, majd halála után felesége, Jadviga ír bele, majd végül az asszony szeretőjétől született fia, a félnótás Miso az, aki a lapjaira hulló iratot olvassa, lábjegyzeteli, fejezetcímekkel látja el és átírja, vagyis megszerkeszti és egyúttal meg is csonkítja – ily módon teremtve meg a különböző elbeszélői távlatok összjátékát, a regény többszólamúságát. A *Jadviga párnája* egyrészt egy társadalomtörténeti tabló, amely az első világháborútól az 1980-as évekig követi nyomon egy békési – szlovák-magyar – parasztpolgár család felívelését és szétesését, ugyanakkor az antik görög, s azok nyomán az ibseni sorstragédiák mintázatát felhasználva a leszármaszás (s így az apaság) tisztázhatatlanságáról, a családi kötelék bizonytalanságáról, a múltbeli bűnök és vétkek jelenbeli hatásáról, az érzelmek, a szerelmi viszonyok megbolázhatatlanságáról szóló lélektani példázat.

Kukorelly Endre (1951) *Tündérvölgy* (2003) című regénye Lev Tolsztoj *Családi boldogság* című művére, illetve az *Anna Karenina* nevezetes első sorára („A boldog családok mind hasonlóak egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az.”) utalva a „családi boldogságról” szól. A mű középpontjában a titokzatos, megközelíthetetlen apa figurája áll, akinek hallgatása megnehezíti, hogy a fia saját azonosságát valamilyen összefüggő történetben gondolhassa el. A generációk közötti beszélgetéseken alapuló ún. kommunikatív emlékezete jószerével nincs is a családnak, a főhős-elbeszélő csak nyomaira bukkan rá egy életformának, amely számára már nem tehetővé elevenné. Az elbeszéléstechnika az állandó megszakítottságon, illetve rövidpróza elemeken, verstöréseken, intertextuális (szépirodalmi és bölcséleti művekből, pl. Vörösmarty Mihály: *Tündérvölgy*; Kierkegaard: *A csábító naplója*; Tolsztoj: *Családi boldogság*; Kleist: *A marionettszínházról* stb. kölcsönzött) idézeteken alapszik. Az apa hallgatása – vélhetően – egy második világháborús traumatikus tapasztalattal függ össze, ehhez azonban a főhős-elbeszélő a történetmondás révén nem fér hozzá. Innen ered ennek a töredékes-kihagyásos családregegynek a lírai melankóliája (afölötti szomorúsága, hogy az idő, az elmúlás nem győzhető le, s hogy a lét végső kérdéseire nem találunk választ.)

A családregegy műfaji mintázatát követő elbeszélő próza művek egy másik csoportjában a gyermeki távlat és nyelvhasználat válik meghatározóvá. Ennek a prózapoétikai eljárásnak a közvetlen kezdeményezője nyilvánvalóan a *Sorstalanságot* író Kertész Imre és az *Egy családregegy végét* író Nádas Péter, de a gyermekiségnek mint távlatnak, mint hangnak, mint sajátos beszédmódnak a megalkotása a 20. századi magyar irodalom régi keletű eljárása, gondoljunk csak Kosztolányi Dezső *A szegény kisgyermek panaszaira*, Molnár Ferenc *A Pál utcai fiúkjára*, Móricz Zsigmond *Légy jó mindhalálig* vagy az *Árvácska* című műveire. A gyermeki távlat (nyelv) utánzása és művészi kiaknázása a kommunista diktatúra idején a terhes politikai ideológiáktól eltávolodni képes, egyedi ábrázolásmód (*Sorstalanság*, *Egy családregegy vége*) lehetőségét teremtette meg, de sajátos irodalmi megszólalási formaként a rendszerváltás után is fontos regényszervező elv maradt. Garaczi László (1956) az *Egy lemur vallomásai* című regénysorozat első darabjaiban a gyermek és

a felnőtt távlat nyelvi ütköztetése által ért el humoros hatást (*Mintha élnél!* 1995; *Pompásan buszozunk*, 1998 – ezekre a művekre, mint a posztmodern (ön)életrajz eseteire, külön fejezetben térünk ki!), Dragomán György (1973) (*A fehér király*, 2005; *Máglya*, 2014) és Barnás Ferenc (1959) (*A kilencedik*, 2006) viszont egyértelműen a gyermeki hangot állította a középpontba. Az utóbbi regény főhős-elbeszélője egy kilenc-tíz éves kisfiú, Kiskusza, egy mélyszegénységben élő nagycsalád tizenegy gyereke közül a kilencedik. Visszaemlékezésében felidézti az állandó szükséghelyzetben lévő család hatvanas-hetvenes évekbeli, sűrű és tompa mindennapjait, fojtott légkörét, a szegénységgel együtt járó nélkülözést és állandó készenlétet, az éhséget, a szeretet- és elismeréshiányt, a szégyent és a szorongást. A *kilencedik* tehát korrajz is, modern faluregény, amely a társadalmi környezet ábrázolását a lélektani folyamatok hiteles színrevitelével kapcsolja össze. A *fehér király* cselekménye egy közelebről meg nem nevezett országban, de az utalások alapján leginkább a Nicolae Ceaușescu alakjával fémjelzett szélsőséges kommunista diktatúrához hasonló világban játszódik. (Dragomán György Erdélyben, Marosvásárhelyen nőtt fel, családjával a nyolcvanas években települt át Magyarországra.) A főhős-elbeszélő Dzsata, egy tizenegynehány éves fiú, aki elmeséli, hogyan tartóztatják le és viszik a Dunacsatornához kényszermunkára az apját, hogy hogyan marad magára az édesanyjával, hogy évente kétszer kell meglátogatnia a rendszerhű, így az apa elhurcolását is jóváhagyó, „titkár elvtársnak” szólítandó nagyapát, s hogy hogyan járja át a nélkülözés, a kímeletlenség és a félelem, vagyis az önkényuralom egy gyermek mindennapjait. A *Máglya* sok tekintetben ismétli a nagy sikerű első regény mintáját, ugyanakkor fokozottabban él az ún. mágikus realizmus megoldásaival: a főhős-elbeszélő ezúttal egy kamaszlány, a történet a diktatúra bukása utáni időszakban játszódik, s a cselekmény- és motívumvezetésben nagyobb szerep jut a képzeletnek és a csodának. Hasonló karakterű a faluregény, valamint a család- és nevelődésregény mintázatait ötvöző, a gyermek-elbeszélő hangját és távlatát középpontba állító *Nincstelének* (2013), Borbély Szilárd regénye is.

Az utóbbi másfél évtized legnagyobb volumenű elbeszélő prózai vállalkozása Oravecz Imre (1943) nevéhez fűződik, aki *A rög gyermekei* (2007–2018) címmel regénytrilógiában dolgozta fel egy parasztcsalád 19–20. századi sorsát. Oravecz mindig is nagyon erősen kötődött a Mátra északi lábánál fekvő szülőfalujához, Szajlához, melynek történetét előbb versekben, versciklusokban, majd egy ún. verses faluregényben, a szintén nagy sikerű *Halászóemberben* (1998) is igyekezett megírni. A regénytrilógia első darabja, az *Ondrok gödre* (2007) a 19. század közepétől követi nyomon a szajlai Árvai család sorsát. Tüzetesen bemutatja a földműves életformát: a lakóhelyet, a gazdálkodás eszközeit és módját, a földhöz való gyötrelmes és szenvedélyes kötődést. Az apa-fiú-viszonyt döntően meghatározza a paraszti életforma feloldhatatlan ellentmondása: a biztos megélhetéshez minél nagyobb föld kellett, s annak megműveléséhez minél több gyerek (erre sarkallt a korban magas gyermekhalandóság is), ám a saját családot alapító utódok kérésére a „jussukat” (öröklendő részüket), rendre el is emésztették, szétaprózták az apák által összegyűjtött földet, s a vagyongyarapítás, vagy egyáltalán a minimális megélhetés biztosítása kezdődhetett újra előlről. (Az önállóan gazdálkodó kis- és középbirtokosok földgyarapításának másikkal szemben a rendkívül aránytalan nagybirtokrendszer volt.) A zsar-nokoskodásra, sőt erőszakra is hajló Árvai János még megpróbálja megvetni a lábát az

apjától megörökölt földeken, de az ő fia, István már nem egyezik vele, s azért, hogy a kint gyűjtött pénzből majd elegendő földet vásárolhasson Szajlán, a feleségével és kisgyerekével kivándorol Amerikába. (Kb. 1880-tól, de különösen 1905 és 1914 között a jobb megélhetés reményében mintegy 1,5 millió ember vándorolt ki a korabeli Magyarországról Észak-Amerikába: a lakosságnak mintegy 7,5%-a.) A trilógia második része, a *Kaliforniai fűrj* (2012) Árvai Istvánék Egyesült Államok-beli letelepedését, beilleszkedési küzdelmeit és a visszaköltözésről való lemondás történetét mutatja be. A harmadik rész, *Ókontri* (2018) címmel arról szól, hogy egyik fiuk, Steve, a gazdasági világválság következményei, valamint a családi birtok szétaprózódása és az apjával való konfliktusai miatt hogyan költözik 1938-ban az általa csak hírből ismert óhazába (az „ókontri” Magyarország elnevezése a kivándoroltak sajátos angol-magyar kevert nyelvén), hogyan rendezkedik be, hogyan próbál meg ésszerűen gazdálkodni egy igencsak ésszerűtlen világban, s aztán hogyan kényszerül 1956 őszén Ausztriába menekülni. Oravecz harmadik személyben, jórészt távolságtartó, nem egyszer szenvtelen hangnemben megírt trilógiája falu- és családregény, amely bőszegesen dokumentálja és hiteles ábrázolásával megérteti a 19-20. századi magyar paraszti élet gazdasági-társadalmi vonatkozásait, a korszerűsödni, polgárosodni akaró gazdálkodók törekvéseit, vágyait, hangulatát, s végül kudarcát, vagyis a paraszti életforma, a „mezőgazdálkodás” ellehetetlenülését. S eközben a múltat úgy mutatja be, hogy a kortárs magyar társadalom egyik égető problémájának – a kivándorlásnak, az emigránslétnek, s vele az elvagyódásnak és a gyökértelességnek – a megértéséhez is hozzájárul. Oravecz Imre trilógiáját egyfajta alternatív történetírásnak is tekinthetjük: az irodalom a történetírással/történelemoktatással versengve ismerteti, tudatosítja a múltat – az esztétikai közvetítés révén adott esetben jobban el is mélyítve az arról való tudást.

VI/4. Az (ön)életrajzi regény és a memoár változatai

Az emlékezet-technikáknak a családregény műfaji mintázatával való összekapcsolódása mellett a '80-as évek közepétől jellemzővé válik az (ön)életrajzi kontextus, az ún. én-regények térnyerése is, melyek általános jellegzetessége a narrátor funkciókettősége (az elbeszélő-emlékező én és a szereplő-felidézett én relációja), a retrospektív-analitikus (vagyis visszatekintő-elemző) aspektus és a különböző emlékező stratégiák (pl. regisztrálás, adatgyűjtés, „nyomozás”, illetve az ún. önkéntelen, érzéki-asszociatív memória, vagy akár a tudatáram-technika) aktivizálása. Nádas Péter (1942) nagy hatású műve, az *Emlékiratok könyve* (1986) négy, tematikusan látszólag különálló, valójában rendkívül összetett narratív és motívikus kapcsolatba lépő, egymás folytonosságát, olvasását megszakító, ugyanakkor szorososan egymásra vonatkozó, egymásba fonódó, egymást szemantikai és modális értelemben is dinamizáló memoárt tartalmaz. Az én-elbeszélés több eltérő elbeszélő szituációra, illetve hangra és önálló történetre való szétbontása, variatív alkalmazása a késő modern epikai hagyomány (Marcel Proust, Thomas Mann, Márai Sándor) átértelmező újrajrását jelenti és „az európai kulturális tradíció alapjánán tételvezhető egységes individuuum felbomlását, multiplikációját szimbolizálhatja.” (Kulcsár-

Szabó Zoltán, 1998, 107). A regény nyitó fejezete (*Szabálytalanságom szépségei*) egy a '70-es évek elején Kelet-Berlinben zajló szerelmi háromszög-történet elmesélését kezdi el (a meg nem nevezett én-elbeszélőt itt nevezzük „A”-nak), a második fejezet (*Sétánk egy régi délutánon*) egy 19. század végén élő fiatal német író, Thomas Thoenissen önéletrajzána nyitánya (a főhős-elbeszélőt rövidítsük „T”-nek), a harmadik fejezet (*Lágyan világitott a nap*) az '50-es évek elején-közepén Budapesten felcseperedő magyar kisfiú én-elbeszélése (az itt szintén megnevezetlen főhős-elbeszélőt nevezzük „B”-nek). Az összesen 19 fejezetből álló könyvben a három memoár 17 fejezeten át egymást váltva, ebben a szabályos sorrendben rendeződik el: „A”-„T”-„B”, „A”-„T”-„B” stb. Ezt a láncolatot a 18. fejezet (*Nincsen tovább*) szakítja meg, amely Krisztiánnak, „B” gyerekkori barátjának – halála után kézírata gondozójának és közreadójának – életrajzi korrekcióit tartalmazza, s amely összeköti az addig egymás mellett futó másik három szöveget, tudatosítva az e pazar kompozícióban eddigre már eligazodó olvasóban, hogy „A” és „B” azonos személy: „B” az, aki a '70-es években saját jelenének és '50-es évekbeli gyerekkorának történetét megírja, s egyszersmind az ő folyamatosan készülő kézírata (mint „regény a regényben”) „T” életrajza is. Az utolsó fejezet az első emlékirat kezdeti szituációjához tér vissza: a főhős megérkezik Heiligendammba – a regénynek önmagára záródását, mitikus színezetű körkörösségét sugallva (erre a zárt formára utal a központi helyzetű csiga-metaphora önreflexiója is).

Az egymás mellé szerkesztett, sorsváltozatokat bemutató memoárokat ismétlődő motívumok szervezett láncolata kapcsolja össze a történetalakítás, az alakteremtés és az elbeszélői modalitás szintjén egyaránt. Mindannyiban meghatározó szerepet játszik – s ez a vonás Thomas Mann mellett mindenekelőtt Az *eltűnt idő nyomában*-t író Marcel Proust nyelv művészet hatását mutatja – az érzéki tapasztalás kitüntetettsége, az érzékek (látás, hallás, szaglás, ízlelés, tapintás) különbségeinek és összjátékának, nyelvbe fordíthatóságának, illetve fordíthatatlanságának állandóan reflektált témája. A bőbeszédű, mégis az elhallgatásra és a késleltetésre alapozó, szemantikailag és modálisan roppant sűrű, elidőzést/elmélyülést igénylő szöveg a másik és önmagunk olvasásának (a megértésnek és az önmegértésnek) rendkívüli bonyodalma it teremti meg. A világhoz való, alapvetően érzéki viszonyulás, a testi (ön)tapasztalás átlépi az adott kulturális szokásrend szabta nemi határokat, a regényben a szerelem hetero- és a homoszexuális változatai nem zárják ki egymást (pl. „A”, Thea és Melchior vagy „B”, Lívia, illetve egyáltalán a lányok és Krisztián relációjában, valamint Thomas Thoenissen, Gyllenborg, Stolberg kisasszony és Hans Baader, a szobainas szerelmi viszonylataiban). „Akárcsak a mindhárom emlékirat szüzséjében kulcsfontossággal bíró, nevezetes szerelmi háromszög-helyzetek mindegyik énje (akik a »harmadikban« saját maguk és egy Másik egységét érzékelik), úgy ez az egész regénykoncepció is az identifikációs kísérletek nagy összefoglalását nyújtja.” (Kulcsár-Szabó Zoltán, 1998, 118).

Az emlékiratok elbeszélői nemcsak az utólagos reflexiókban, hanem a történet idején megélt érzéki tapasztalatokat és érzelmeket is analitikus, a végsőig differenciált pontossággal közvetítik, arra utalva, hogy az emlékezés a történetbeli világ(ok) egységes, szintetikus megragadását teszi lehetővé. Az emlékezetformáknak ez a totalitása szoros kötésben van azokkal a stabil, „mindent tudó” elbeszélői szerepekkel, amelyek az olva-

sás során némiképp háttérbe szorítják az én széttöredezettségének „makroszerkezeti”, kompozicionális szinten jelentkező tapasztalatát. A regény intertextuális utalásai (például a *Table d'hôte* fejezet reggeli-leírásának és A *varázshegy* ebédlő-jeleneteinek allúzív viszonya, vagy Thomas Thoenissen történetének utalásai Thomas Mann ifjúkorára, illetve megsemmisített korai regényére; „B” memoárjának Bildungsroman-jellege és Krisztián „szöveggondozó” szerepének hasonlósága Both Benedekéhez az *Iskola a határonban*) az európai kultúrtradíció meghatározó „nagy elbeszéléseire” vonatkoztatja a regény szövegét, mint ahogy „a több emlékiratra »széttöredezett« nagyregény is »emlékezik« a »már nem megírható« egységes nagyregényre” (Kulcsár-Szabó, 1998, 114), Proust és Mann írásmintázataira. Az elbeszélő és a voltaképpen hős szerepköre egybeesik (szemben éppen a *Doktor Faustus* sémájával), s ez a reflektor-funkciót is betöltő központi szubjektum meghal, (emlék)művét nem tudja ugyan befejezni, de alkotása halála után jut el „tökéletes formájához”: vagyis – A *tragédia születése* híres tételének értelmében – esztétikailag képes újraalkotni a világ elvesztett egységét, mintegy visszaigazolni, hitelesíteni a világot. Az alkotás – túlélve alkotóját – a szubjektum, a műfaj és az eurokulturális tradíció emlékműveként értelmezi önmagát.

A más művészeti ágakra, jelrendszerekre, így a színházra, zenére, festészetre és fényképészetre való öntükröző (mise en abym-szerű) rájátszások: például a színházi próbák és a *Fidelio* című opera-előadás leírása vagy az antik falikép és Gyllenborg fényképének ekphrászisa (képleírása) szintén klasszikus mintázatokkal (így Beethoven „szabadító-operájával”, illetve a 20. századi antikizálással) teremtenek kapcsolatot, s azt a motívumrendszert erősítik, mely kiemelt szerepet juttat a művészi tevékenységnek és a testi szerelem átesztétizálásának is.

A memoárok egyik fontos integratív eleme: a szabadság hiányának kérdése. A névtelen főhős-elbeszélő (vagyis „B”) több fejezeten át mesél gyermekkoráról, a Sztálin halála (1953. március) és a forradalom veresége (1956. december) közötti időszakról. Az ugyanezen regénybeli alakként azonosítható elbeszélő (vagyis „A”) a hetvenes évek elején Kelet-Berlinben a Melchior nevű szerelmével folytatott beszélgetéseiben szintén gyakran szóba hozza a magyar forradalmat. Mire az első, 1986-os kiadás 365. lapjától az október 23-i felvonulás történetét olvassuk, addigra felépül az a keret, amelyben a forradalom képe elhelyeződik. Ez pedig a századfordulós német író, az ötvenes évek derekán élt magyar kiskamasz és a hetvenes évek elején Kelet-Berlinben élő magyar fiatalember, valamint mindahányuk családtagjainak, szerelmeinek, barátainak és ellenségeinek – előre és visszatekintő – perspektívájából a szabadságtalanság, az otthontalanság, a meghasonlottság, a szorongás, a félelem és az idegenség világa. A bizonytalan apáké, kiknek nemzetisége-kultúrája (így Melchior esetében), illetve politikai-erkölcsi hovatartozása is ellentmondásos. Ezt hordozzák a főhős-elbeszélő „megkettőződő” apafigurái: az egyik hóhér, a másik áldozat – az egyikhez, az idegenhez tétova részvétellel, a másikhoz, az ismerőshöz az apagyilkosság képzetével viszonyul. Az utólagosság távlatából a Melchior felidézte 1953-as berlini és a magyar férfi által elmesélt 1956-os budapesti felkeléshez is egyaránt a vereségnek és Európa erkölcsi-kulturális bukásának melankóliája, e bukás fölött érzett gyász társul.

Nádas Péter újabb nagy vállalkozása, a *Párhuzamos történetek* (2005) címében a biográfia alapító atyjának, Plutarkhosznak (Kr. u. 46–125) a *Párhuzamos életrajzok* (gör. Bioi paralleloí) című művére utal. Az antik mester a mitológiai időktől kezdődően egészen saját koráig törvényhozók, államférfiak és hadvezérek életét írta le huszonkét kötetben. Nádas háromkötetes, mintegy 1500 oldalra rúgó opuszában német és magyar családok (Döhning, Kienast, Demén, Lippay-Lehr, Mózes, Balter, Rott, Bizsók, Wolkenstein, Bellardi, Szemző, Szapáry, Huber, Koháry, Dobrován, Vay, Madzar, Gottlieb, von der Schuer stb.) történetének egymásba fonódó, bonyolult szövedékét teremtette meg. A szöveg műfaji mintázatokhoz (életrajzi, család-, bűnügyi és kémregény) és értelmező diskurzusokhoz (lélektan, orvosi nyelv, eugenika, kriminalisztika, építészettörténet stb.) kötődő elvárások tömkelegének felkeltésén és ki nem elégítésén, egyfajta eltérítésén, illetve keresztezésén alapszik. A történet 1989 decemberében Berlinben kezdődik egy titokzatos gyilkossággal, aztán a 3. fejezetben már a főszereplőnek számító ifjú Demén Kristóf élettörténetébe csöppenünk, Budapesten, 1961. március 15-én, bizonyos szálak pedig 1956-ig, illetve a második világháborúig, vagy akár még korábbra, egészen a dualizmus koráig vezetnek, de az időben és térben távol játszódó eseményeket a szereplők (családtagok, felmenők, rokonok, szerelmesek, ellenfelek stb.) hálózata és gyakran ismétlődő motívumok (testleírások, homoszexualitás, lesbikusság, ösztön, értelem és morál relációja, házasságtörés, árulás, csók, tükör stb.) kapcsolják szorosan össze. A megszakításos elbeszélés módjában arra is van példa, hogy egy-egy fejezetben belül montázsolódnak egymás mellé különböző kronotopikus jelenetek (pl. egy 1961-es budapesti és egy 1924-es groningeni szcena). Az ismerős műfaji mintázatokat megbontja a történetvezetésnek az az elve, amely a szelekció folyamatát, a történetrétegek közötti váltásokat, az elbeszélés-szervezés fordulatait legtöbbször véletlenné váló színre vitt tér- és időbeli egybeesésekhez kapcsolja, máskor pedig olyan implicit szerzői döntések nyomát viseli, amelyek narratív szabályként való megítélése egyszerűen kívül esik az olvasó távlatán (pl. annak, hogy az ifjú Döhning története az 1-9. fejezetben beékelődik a Lehr-Lippay-históriába, utána motivikus érintkezések révén némelykor aktualizálódik ugyan, de tematikusan majd csak a harmadik kötetben, a 36. fejezetben folytatódik, nemigen van belátható szerkezeti szükségszerűsége).

A *Párhuzamos történetek*ben a rejtély éppúgy perdöntő szerepet játszik, ahogy például a családrégény műfajához kapcsolható – s itt meglehetősen determinisztikusan értelmezett – leszármazási sematika is. Utóbbi például egyaránt magával hozza a tulajdonosságok és betegségek öröklési láncát (a test fiziológiája, epilepszia stb.), a szokások és viselkedési minták (a test terei, lelei és szemlélete) – akár önkéntelen – áttestálását, s így a folytonosságot, mint ahogy az árvaság, a mostoha-lét, a hűtlenség, a házasságtörés és a családdal való szakítás motívumai révén ugyanennek a megtöretését is. Nádas műve szorosan kötődik a lélektani regény műfaji mintázatához, amennyiben a (névtelen vagy a megtett) elbeszélő folyamatosan tárgyalja a szereplők lelki történéseit, és kiemelt jelentőséget tulajdonít a cselekvések rejtett motivációinak. E tekintetben válik fontossá az elbeszélői perspektíva megszerkesztésének az a módja, amely időről időre a külső és belső nézőpont váltogatásával él, ami alkalmat ad a szereplők akár kettős

perspektívájú ábrázolására is. Az elbeszélőmód innen nézve tehát egyáltalán nem mondható egységes távlatúnak. A többnyire harmadik személyben megszólaló elbeszélő gyakorta helyezkedik valamely szereplő nézőpontjába, s alkalmanként annak csak távlatát, másszor közvetlenül idézett beszédét vagy belső magánbeszédét is színre viszi. A szereplői távlatok illetően érvényesítése az elbeszélés perspektivikus és modális összetettségét emelné, hiszen éppen a külső és belső nézőpont váltogatása teszi lehetővé a kimondott és a kimondatlan, a nyilvános és a titkos beszéd, az értelmezés és az önértelmezés egymáshoz való viszonyának, az eltérő távlatú értékjelölés feszültségének ábrázolását. Nádas regényének elbeszélés-szervezésében viszont kulcsmozzanat, hogy míg a történetek státuszát némelykor bizonytalanságban hagyja, amennyiben annak megítélésében nem feltétlenül perdöntő a külső nézőpont alkalmazása (eldönthetetlen például, hogy a gyilkossággal kapcsolatban Döhring kinek mond igazat – Kienastnak vagy a nagynénjének –, vagy hogy egyáltalán igazat mond-e valakinek, mint ahogy a fiatalember álmában megtörténtek realitásértéke is kétségbe vonható), addig az elbeszélői és a szereplői távlatok diszkurzív különbségét lényegében nem teremti meg, és a perspektivikusság ezért nem jut meghatározó szerephez. Demén Kristóf első személyű elbeszélői nézőpontját és a többi szereplőnek a fölérendelt elbeszélő által „kölcsonvett” nézőszögét nagyon hasonló diskurzus alapozza meg. Valamennyien a gesztusok, a mimika, a fiziológiai jelek szenvedélyes és meglehetősen kételymentes gyors „olvasását” végzik el – nagyjából egyenlő mértékben autoritást tulajdonítva érzéki tapasztalataik nyelvben való „tükröztetésének”. A test olvasásának színrevitele valahány esetben arcvonás, mimika és gesztus homogén diskurzusát feltételezi, kételymentesen rendelve hozzá a test tartozékaihoz, rovátkáihoz, rezdüléseihez a lélektani és szociális karaktert, s rendre eltüntetve a jellé válás és a jelfejtés eltérő távlatait, kontextusfüggő természetét. A margitszigeti jelenetben Kristóf a polgári világ szokásrendjéből „szökő” testét nyitott könyvhöz hasonlítja: „Minden mozdulatnak és minden gesztusnak, de ezek hiányának is egyezményes rendje és jelentése volt ezen a helyen, s ahogy néhány nap múltán magam is tagolva olvastam belőle, ők folyékonyan olvasni tudtak bennem. Nem lehetett elkerülni, hogy az ember a többiek szemében ne nyitott könyv legyen.” (II/53.) A társak tekintetéből „visszaolvasott” test identitása a társiasság (utópisztikusan) egyszerű képletével a szexuális versengésben részt vevők eltérő perspektíváját fedi el.

A koincideneciáknak (véletlen egybeeséseknek) és a hasonlóságoknak az ismétlődései a sémába rendeződés révén nagymértékben csökkentik a váratlanság, az eseményszerűség létrejöttének esélyeit. Az érzékek és egyáltalán a testi megnyilvánulások aprólékos nyelvbe fordítása már az *Emlékiratok* könyvének is sajátossága volt. A változás az újabb regényben mindenekelőtt a közvetítő közegek arányainak megváltozásában és az azokhoz való viszonyulásban mutatkozik meg: a (grécizáló) mítosz és a politikum szerepét, bár eltérő modális értékkel, de túlnyomórészt a test és társadalom medicinálása veszi át: az orvosi-fiziológiai leírástól a (mechanikus) genetikai gondolkodáson át az eugenika utópiájáig. Miközben a szereplők az egyediség hiányát jelölik meg szenvedésük okaként, aközben az elbeszélői távlat magyarázó sémájával maga is eltörli az egyediség létesülésének esélyét. Hiszen a rejtélyes megfelelések, a különbséget semlegesítő hasonlóság

– nem egyszer szentenciózus – sulykolása, az egymást tükröző motívumok burjánzása az egyes sorsok egyediségét gyöngíti, egymással behelyettesíthető, nem egyszer mechanikusan ismétlődő variációkat teremtve.

Esterházy Péter (1950–2016) posztmodernnek nevezhető (ön)életrajza, a *Tizenhét hattyúk* sok tekintetben párbeszédben áll az *Emlékiratok* könyvével. Az alig érthető „másik” nyelvén szól, s a könyv borítójának tanúsága szerint az elbeszélő-főhősi szerepkörön túl már a „szerzőséget” is átengedi ennek a „másiknak”. Az 1987-es könyvhétre jelent meg a nagy szenzációt keltő kis alakú, sárga borítójú könyv, hátoldalán egy ifjú hölgy arcképevel, címoldalán a *Tizenhét hattyúk* címmel és a Csokonai Lili szerzői névvel. A fül – mintegy megalapozva az autobiografikus szerződést – a regény első mondatát idézi, majd a cselekményt összekapcsolja a „szerző” életével, vagyis a külsőt és a belsőt, a keretet és keretezettet, a kitaláltat és a nem kitaláltat igyekszik összemosisni egymással. Ugyanezt a funkciót tölti be az is, hogy a fülszöveg az *Élet és Irodalom* „bemutató írásából” citál:

„Wahrheit és Dichtung szinte soha nem látott »összehajlását« látjuk. Szívesen neveznénk nőírónak, mintha egyszerre volna húga Nemes Nagynak, Galgóczinak és persze Pszichének; artistikus, plebejus és szabad. És hiába foglya a nyelvnek (mint minden igaz író), itt nem látjuk azt a sok áttételt és stilizáltságot, amit manapság még a legjobbaknál is.”

A szerzői név és az ajánló összeszövődő diskurzusának ígérete így szól tehát: egy elhanyagolt (elidegenedett) tradíció, az önéletrajz visszavétele történik itt meg, mégpedig annak klasszikus, goethei formájában, de mindenekelőtt a vallomások önéletírás Szent Ágoston nyomán létező magyar mintái révén; az elhanyagolt „rokonság” (Nemes Nagy Ágnes és Galgóczi Erzsébet, valamint Weöres Sándor fiktív főhőse, Psyché) jogaiba való visszahelyezése ez és a „manapság” megszokott irodalmiságtól való elszakadás, eltérés: megmunkáltság, de keresetlenség, lázadás és szabadság is egyszerre. Az álnév bevezetésének fontos állomása volt az álnév leleplezése, vagyis annak tudatosítása, hogy

„(a) fiktív autobiográfiai szerződés itt [...] mindenekelőtt arra szolgál, hogy a valóságos szerzőtől szándékosan idegenítse el saját alkotását. [...] A szöveg »eredetének« ez az elrejtése lényegében olyanfajta pszeudoduplikációs művelet, amely igyekszik kiküszöbölni, hogy a befogadás »mint a könyvgyűjtőknél, pusztán a híres emberhez tartozás jeleinek tulajdonítson különleges értéket«” (Kulcsár Szabó, 209).

A szerző és műve összetartozása tehát a kanonizált Esterházy Péter szerzői névtől mint diszkurzív integráló funkciótól való eloldozódás jegyében problematizálódik. A kiemelkedően nagy írásművészeti kompetenciával megírt szöveg, összjátékban a klasszikus költő vezetéknévénél („Csokonai”) felidézésével, a korban még korántsem megszokott (s játékosan szintén a Csokonai-életműre utaló „Lili”) keresztnév megválasztásával, valamint a névvel jelölt személyiség szövegbéli felépítésével a travesztia mintázatát követi, ám nem annyira a humoros hatás, mint inkább az értékvesztés jegyében. A regényben túlnyomórészt a régi magyar irodalmi nyelv referál – egyébként

bravúrosan – egy kortársi időindexű, ugyanakkor viszonylag egyszerű séma alapján felépülő életrajzot, s ez utóbbival szoros összefüggésben áll, hogy a nyelvek találkozásának Esterházy által korábban mesteri módon kidolgozott textuális szemiotikáját, diszkurzív-modális széhangzását jelentős mértékben korlátozza a nyelvi jelölés fölénye a nyelvi létesüléssel szemben. Az irodalomtörténész éppen ezzel a fogatkozással hozza összefüggésbe, hogy a mű a recepcióban mindinkább a mimetikus kódként elgondolt imitált női beszéd megnyilvánulásaként kanonizálódott, amelyen valóban számon kérhető a referenciális nyelvhasználat következetessége: a legjobb Esterházy-szövegekkel (a *Termelési-regénnyel*, a *Függővel*, a *Harmonia Caelestis*-szel vagy a *Márk-változattal*) szemben itt „nem teremtődik olyan – önmagát állandóan újrakonstituáló – nyelvhasználati szabályrendszer, amely a beszéd esztétikai teljesítőképességét a nyelvben való önfelismerés változékonyságával tudná összefüggésbe hozni.” (Kulcsár Szabó, 214) A szemantikai és modális komplexitás vizsgálata helyett a női tekintet, a női szerep ún. konzekvens megalkotása integratív funkcióként bukkan fel az interpretációkban, legfőképpen a szexus, a promiszkuitás ún. maskulin kiábrázolása vonatkozásában. Az álnév és a szöveg viszonyában így leleplezett heterogenitás (össze-nem-illés, pl. az imitált női kód olyan férfi perspektíváját hordozza, aki szívesen látja a nőt erotikus jelenetekben; vagy Lili férfi módjára ad részletes leírást az 1302-es VW-ről stb.) pedig már a nőiség-diszkurzus identitáspolitikai mintázataként válik a bírálatok alapjává.

Noha közel sem azonos volumenű vállalkozásról van szó, de irodalom és azon kívüliség (a politikai, a társadalmi stb. mezője), s e kettő rögzíthetetlensége hasonló módon kerül középpontba Sárbogárdi Jolán *A test angyala* című regénye esetében. Az először a *Jelenkor* 1990. júniusi számában (majd könyvalakban) megjelent szöveget kezdettől egyfajta parodisztikus-szatirikus diszkurzus keretezte és járta át. A folyóirat címlapján és belül is a folyóírást utánzó betűtípussal szedték a címet, mintegy markírozva a „szerző” naivitását. Céhen kívüliségét pedig a publikációt záró, (Balassa) „Péterhez” címzett és „Sárbogárdi Jolán” által aláírt levélke nyomatékositotta, melyre a következő oldalakon a nagy tekintélyű kritikus gunyoros hangvételű elemzése válaszolt. Mint az köztudott, az önmagát hamarosan leleplező valódi alkotó, Parti Nagy Lajos (1953) a fiktív Sárbogárdi Jolán-diskurzus (akárcsak költészetében a Dumpf Endre-féle beszédmód) megteremtésével a kanonizált irodalmi és köznyelvi normáktól való stiláris-szókincsbeli és ortográfiai eltérések generalására alapozta a humoros hatás előállítását. A *test angyala* egyfajta „szépírászati” lecke, a kliséket is elhibázó lektúr (az ún. „lányregények”) paródiája, s egyszersmind egy szerelemkereső naiva késő Kádár-kori világának szatírja is. Ebben a tekintetben Balassa Péter interpretációja pertinens volt: elemzési paródiájában a stiláris-nyelvhelyességi bakik mellett a „szocialista” élet méltatlanságait helyezte a középpontba. A rontott nyelv humoros tűzijátéka, bohózati felszínessége a félműveltséget, a cselekményszervezés és a figuraalkotás pedig ettől nem függetlenül egyfajta infantilis-inautentikus (vagyis gyermeki, nem hiteles, elhibázott) életformát vett célba. *A test angyalának* stabil felülnézeti iróniája kétségkívül úgy is érthető, mint az álnév által jelölt diskurzus és az artisztikum/autenticitás közötti határvonal megerősítése. Ha Parti Nagy Lajos saját neve alatt teszi közzé „Sárbogárdi Jolánnak” az ún. lányregények kliséit (elrajzoló) regényét, akkor paródiaként keretezi. Ám éppen a távolságtartás, az

álnév révén a dilettáns alkotásmód mintegy nemet kapott, „szerzője” karikatúrává vált, s megítélése a nőiség-diskurzusban ennek következtében politikai felhangokat nyert. A felülnézeti ironia megértés-potenciálját a szöveg viszonylagos egysíkúsága mellett az az érzékeny identitáspolitikai kérdés is destabilizálja, hogy vajon egy férfíró miért női alakban képzelet el a dilettáns író és az inautentikus főhőst.

Garaczi László (1956) önéletrajzi regényeiben (*Mintha élnél*, 1995; *Pompásan buszozunk!*, 1998) a vallomás- és memoáriróadalom Szent Ágoston-, Rousseau-, Goethe- és Márai-féle mintázatainak szétbontása, valamint az implicit szerzői szólammal való összeolvasztása révén válnak viszonylagossá a narratív alakzatok: a szöveg nem jelöl ki „alaptörténetet”, ugyanakkor nem állítható össze belőle egy naplószerű narratíva, s nincs – a távlatot rögzítő – kitüntetett életrajzi pozíció, a személyiség nem „fejlődik” és nem jellemezhető. A „szerző” különböző életkorú szerepeire bontja az elbeszélőt, amelyek tudnak a későbbi időpontok történéseiről, sőt magáról a „szerzőről” is, aki elbeszélőként is elgondolható. A „szerzői” pozíció keveredik tehát a narrátorival, viszont temporálisan rögzíthetetlen. Itt nem egy egységes személyiség vallomásairól van szó, hanem egy pluralizált személyiség-pozícióról, egyfajta médiumról: az én ebben a játéktérben mindig mássá válik. Az elbeszélő és az elbeszél, a felidéző és a felidézett én viszonyát, változó távolságát a gyermekkorára visszaemlékező felnőtt helyzete határozza meg. A *Pompásan buszozunk*-ban az uralkodó időszék a felidézett én általános iskolás kora, de néhány bekezdésben a fiatalkor, a katonaság és a berlini ösztöndíj időszakáról is olvashatunk. Az elbeszélő a közvetlen és a közvetett tanúságtétellel egyaránt él: vannak részletek, amelyekről a felidéző énnak nem lehet tudomása közvetlen tapasztalatok útján (pl. Vera néni háborús élményei; az '56-os forradalom; a prágai tavasz). A történet idő- és térvizonyainak roncsolása narratív törések révén megy végbe, távoli időszékben játszódó történet-töredékek (anekdoták) szerepelnek anélkül, hogy az elbeszélő tematikusan kapcsolatot teremtené közöttük, de ez a fragmentumok időbeli illesztését általában nem akadályozza meg. Az elbeszélés legfontosabb tematikus kötése a *gyermekek közötti hatalmi harc*, illetve a *szexuális problémák*, az asszociatív kapcsolásokat pedig nyelvi automatizmusok (pl. „kapásnövény” és „kapásból megismétli”) alapozzák meg, ezzel áll összefüggésben, hogy a visszatekintő elbeszélő a múlt történései közül azokat válogatja ki, amelyek emlékezetes nyelvi megnyilatkozásokkal hozhatók kapcsolatba. Míg Kertész Imre *Sorstalanság*-ában az elbeszélő azt a látszatot kelti, hogy a felidézett én az elbeszélő téridőben még nem tudja, hogy ténylegesen mi fog vele történni a jövőben, vagyis a gyermeki tapasztalást szigorúan elhatárolja a felnőtt tudástól, s ezért a mű példaértéke éppen az életesemények váratlanságával, megjósolhatatlanságával kerül szoros relációba, addig Garaczinál nemcsak a gyermeki tudat és a felnőtt távlat elválasztása történik meg, hanem keverése (ún. kontaminációja) is.

Délután hívatnak, és szigorú szavak kíséretében átadják az ellenőrzőt, bele se merek nézni, kilenc sor sűrűn teleírva, pecsétek, aláírások, az ájulás kerülget. Megyek haza, de nem visznek a lábak, csak csoszogok egy helyben. Lehet, hogy már tudják is, futótűzként terjed a hír: lelőttem a kontyos macát. Véres zsebkendőt szorított az arcára. Jó, hogy a zsarukat ki nem hívták. Ha kilövöm a szemét, irány a dutyi. Igazság néni dörzsöli a markát, nem megmondta,

hogy ez a kölkök egy elvetemült tömeggyilkos, egy Mengele? Valahogy kiprovokál még egy rovtót, és akkor repülök, csavargó börtöntöltelék lesz belőlem, a társadalom kivet magából, kukába túrok, jaj, istenem, minnek is nőttem meg. Állandóan csak a végtelen szomorúságot okozom. [...] Látom tikkellő századparancsnokomat, állandóan csak a végtelen szomorúságot okozom. Jaj, istenem, minnek is nőttem meg. Zsebemben a kimenőkönyv, kilenc sor sűrűn teleírva, pecsétek, aláírások, az ájulás kerülget.

A jelen idejű elbeszélés az igazgatói intő átvételét idézi föl, majd azt a testi tüneteket mutató („de nem visznek a lábak, csak csoszogok”) félelmet, amit a gyermek a lehetséges következmények miatt érez. Képzletében megelőzi őt saját rossz híre, mintha sajtóbeli „szalagcímek” jelennének meg: „lelőttem a kontyos macát. Véres zsebkendőt szorított az arcára” (komikus hatású a felvillanó képben az ok és az okozat felcserélése, amennyiben az áldozatnak nem az arcától véres a zsebkendője, hanem véres zsebkendőt szorít az arcára.). „Igazság néni” visszhangzó, humorosan eltúlzott múltbeli ítélete a jelenben most már mint egyfajta jóslat látszik beigazolódni („nem megmondta, hogy ez a kölkök egy elvetemült tömeggyilkos, egy Mengele”), s az auschwitz szelektáló orvosra való utalás bonyodalma a gesztusnyelv is fölerősíti: az élet és halál fölött egyetlen mozdulattal döntő tömeggyilkossal való azonosítás „igazságának” bebizonyosodását a tanárnő markát dörzsölve várja, illetve veszi tudomásul (az árulkodó kézmozdulat valamely nyereséggel vagy a borralalóval kapcsolatos pozitív várakozást fejez ki, itt a káröröm nyilvánvaló jele). A saját jövőjét a felnőttek nyelvi kliséit visszhangozva, azokat mintegy ironikusan imitálva jóslja meg a gyermek, s a humoros hatást fokozza, hogy a szidás megbélyegző fordulataiba grammatikailag is belehelyezkedik: „csavargó börtöntöltelék lesz belőlem, a társadalom kivet magából, kukába túrok, jaj, istenem, minnek is nőttem meg. Állandóan csak a végtelen szomorúságot okozom.” Ahogy az egyébként gyakorta megfigyelhető, a gyermeki önértelmezést a felnőttek/szülők megjegyzéseinek idézése, átvétele határozza meg, ily módon két hang, kétfajta modalitás találkozik egy-egy klisében. Ebben az értelemben „a személyiség olyan nyelvi elemek terméke, melyekben már mindig ott visszhangzanak mások hangjai, ezért az sohasem lehet azonos önmagával.” (Bónus, 131). A beszédben a szavakhoz tapadó hangsúlyok végtelen, lezárhatatlan rezonanciája szólal meg, ahogy például a „Légy jó mindhalálig” jelentéstanilag korántsem evidens felszólításához (amennyiben Móricz regényében végső soron nem tisztázódik, hogy mi is igazából a „jó”!) Nyilas Misi (s így a mindenkori olvasó) számára elválaszthatatlanul hozzátartozik az édesanya hangja. Az igazgatói intő átvételekor használt klisének már felnőttként, a katonaságnál való elisméltése szintén jól mutatja az emlékezés nyelvi asszociációk által meghatározott folyamatát.

Kukorelly Endre (1951) könyve, a *Rom. A szovjetónió története* (2000) egyszerre aktualizálja az önéletrajzi regény, a családregegy, az útirajz és a tárcanovella műfaját, s ezeket szorosan összekapcsolja a történelmi értekezéssel, valamint a politikai publicisztika eljárásaival. A szöveg e műfaj- és regiszterközi természetét egyébként az egymásbacsúszás (interpenetráció) ismétlődő motívumai is megerősítik (pl. az 1-es lánbjegyzetben: „létezem benne én, létezik bennem ő”). A *Rom* egyes fejezetei a folytonosságot rendszerint megszakító naplószerű feljegyzések, amelyek 1988 és 2000 között keletkeztek, olykor közismerten fontos dátumokhoz köthetők (pl. 1989. június 16., '89 karácsonya stb.),

a legtöbb esetben viszont inkább elválnak a megírás idejétől, s mivel nem időrendi sorban követik egymást, hozzájárulnak a memoár szóródásához, az emlékezet többirányúvá tételéhez. A könyv középponti témája a kommunizmus (a „szovjetónió”) emlékezete, vagyis egy végzetes világmegváltó terv, egy szociális attitűd és egy kíméletlen uralmi rend történetének, tetteinek, „állagának”, életünkkel való kényszerű, de tagadhatatlan egybefonódásának felidézhetősége. Pontosabban: a történelmi emlékezet és felejtés időbeli, nyelvi-diszkurzív működésmódjának színrevitele. (A téma meghatározása körüli illetően értelmezői tapogatózás mellesleg nem idegen a könyv beszélőjének határozatlan, állandó korrekciókban mozgó megszólalásmódjától.) A kommunizmus a *Rom* deklasszált, „osztályidegen” származású főhőse számára a nevelődés és eszmélkedés, a kitaláltóság és beletartozás, egyszóval az élet „megadatott” közege, melynek botrányát, kilátástalanságát, a tőle való függést töretlen kiábrándultsággal érzékeli, de mindazonáltal meg akarja érteni. A „szovjetónió” az a körzet, amelyben a pusztulás felülmúlja, vagyis legyőzi a képzeletet („A szovjetónió az, hogy ha bármerre elindulsz bármely irányba, ha nekiindulsz, kisvártatva belekerülsz a *Sztalker* című filmbe.”). Amelyben az építés is pusztítás, ahol az „igazsághoz” az irdatlan hazugságok útja vezet, ahol arat a halál (l. a kommunizmus „csak” szovjet író-áldozatainak sokkoló leltárát a 64–67. lapon). A *Rom* a kommunizmus létrejöttét, de még inkább fennmaradását, a biztonságra és a közös boldogságra türelmetlenül törő ember gyarlóságával, uralomvágyával, felszabadított gonoszságával, valamit önáltatásával hozza kapcsolatba. Mindez a naplóról-elbeszélő számára többnyire nem az etikai-szociális ideológiák kérdéseként, vagyis a társadalmi legitimációért versengő diskurzusok küzdelmeként, mint inkább az emlékezet és felejtés egymásrautaltságaként, a nyelv uralhatatlan, időbeli működéseként érhető tetten. Némely részletek harsány ironiával szembesítik a Szovjetuniót a hetvenes-nyolcvanas években többször megírt utazó tapasztalatait Gide (*Visszatérés a Szovjetunióból*) és Illyés (*Oroszország*) harmincas években írt Oroszország-tudósításaival. A szovjet élet mechanizmusainak megörökítése azért válik emlékezetessé, mert a beszélő az említett útirajzok értékelő rendszereit uraló ideológiai előfeltevéseket a nyelvhasználat bizonytalanságainak, önleplező gesztusainak, automatizmusainak bemutatásával teszi érzékelhetővé. A *Rom* ugyanakkor nem érvrendszerrel ható vitairat, hanem beszédszerűen megalkotott merengés, az állandó korrekciók és hangsúlyváltások (ezt jelzik a kurzívált betűk, szavak, szórészletek) által lassított, tördelt emlékezésfolyam, látvány- és szövegkommentár. Az elitirodalmi regiszter (Vörösmarty, Paszternák, Bergyajev, József Attila, Márai, Nádas stb.) is megszólal, de rendre összeszövődik egy „köznapi” szemlélődő reflexióival. A könyv ezt a feszültséget aknázza ki: a megelőző nyolcvan év kommunizmus-diskurzusának eltérő történelmi indexű fragmentumait szembesíti egy nem-professzionális (ön)értelmező emlékezéseivel és kommentárjaival: „Mindenki eleve tudja. Hogy mi van, hogyan kell elgondolni, hogy lehet elviselni. Szerintem nem lehet elgondolni. Nem lehet elviselni.” A *Rom* a különböző diskurzusok időbeli áthelyezhetőségére, átkeretezhetőségére épít és többnyire a kontextuscserével, a távlatváltással járó (ön)ironia potenciálját igyekszik felszabadítani. A szöveg önszemlélő passzusai rendre a felidézés kudarcáról, az emlékezet elégtelenségéről és nyelvi esetlegességéről számolnak be, arról, hogy a nyelv mindig gondol valamit már előre: „Úgysem lehet elmesélni. Pont

azért igyekszem, aztán majd ettől az igyekezettől ezt-azt elmond helyettem a nyelv. Elmondja, kihagyja, lesz valahogy.” Vagyis – a címmel összefüggésben – a memoár maga is az időnek kitett, épültében is pusztulófélben lévő mű-emlékként („rom”) mutatja magát. De nemcsak töredékessége idézi a magyar romantikát, hanem példaértéke is. Kukorelly memoárja szövegközi kapcsolatot létesít Vörösmarty *A Rom* című elbeszélő költeményével, azzal a körkörös szerkezetű, többértelmű példázattal, amelynek főhőse, az ifjú vándor Romisten varázsereje által jut családi boldogsághoz, de többre vágyik, egy egész népet akar megmenteni, s ez okozza a vesztét: végül – ugyancsak az istenség akaratából – mindent elveszít.

Az (ön)életrajzi és memoár-irodalom a 2010-es évek végén ismét virágkorát éli. Tompa Andrea (1971) regényeiben Erdély 20. századi történetének egyes korszakait és epizódjait idézi fel. *A hóhér háza* (2010) részben a gyermekiség és a családregegy korábban tárgyalt diskurzusával (*A fehér király, Máglya* stb.) hozható kapcsolatba: a főhős-elbeszélő egy kamasz, aki a Ceaușescu-diktatúra utolsó időszakára és a romániai forradalom (1989 decembere) napjaira emlékszik vissza. *A Fejtől s lábtól* (2013) két orvostanhallgató, egy székely fiú és egy erdélyi zsidó lány párhuzamos és egyszer csak összetalálkozó karrier- és szerelmi történetét mondja el, az 1910-es évektől Trianonon át a harmincas évekig. Az elbeszélők maguk a főhősök, akik saját emlékirataik mesélői. *Az Omerta* (2017) – az *Emlékiratok* könyvének mintázatát részben követve – már négy hangot teremt, négy monológot helyez egymás mellé: Décsi Vilmos növénynevelőjét, Kaliét, a széki asszonyt, Annáét, a kolozsvári lányt és Eleonóráét, a ferences szerzetesnőt. A regény e szereplők emlékiratai révén a romániai magyarság sorsába nyújt betekintést a negyvenes évek végétől a hatvanas évek közepéig. A rózsák nemesítésével foglalkozó férfi a sikeres kisebbségi, aki a karrierje érdekében, a politikai hatalomba való betagozódása során voltaképpen elveszíti magát. A széki parasztasszony goromba férje elől menekül Kolozsvárra, hogy aztán Décsi Vilmos életének mellékszereplője legyen. Akárcsak Anna, a hóstáti kislány, aki átéli és megszenvedti a „városi földészek” életformájának kíméletlen felszámolását. (Hóstát: Kolozsvár egyik hagyományos városrésze volt, ahol zöldség- és gyümölcsstermesztéssel foglalkozó magyar földművesek/kertészek laktak; a negyed és vele ezt a független, gazdálkodó életformát a kommunista hatalom – a város elrománosításának jegyében – megsemmisítette). A szerzetesnő az a szereplő, akitől mindent elvesznek: börtönbe vetik, de szabadlábra kerülve is megfosztják a hitélet szabadságától, a vallásgyakorlás jogától, s aki mégis a legszabadabb négyőjük közül, mert megőrzi belső függetlenségét. *Az Omerta* történelmi (történelemtől szóló) tanúságtétele a regényben szereplő hangok megalkotásának hitelességén alapszik.

Az Omerta négy párhuzamos memoárjának pretextusai (előzkszövegei, forrásai) nem fiktív (ön)életrajzok: Kali könyve Győri Klára *Kiszáradt az én örömem zöld fája* (1975) című, a néprajztudós Nagy Olga gondozásában megjelent emlékiratának egyfajta újrainása, Vilmos könyve Katona Szabó István Palocsay Rudolfról szóló *Virágzó élet* (1955) című életrajzát referálja, Annuska könyve egy hóstáti háziasszony, Diószegi Anna önéletrajzának (*Életem története*, 2002), Eleonóra könyve pedig Balázs Anna Magdolna erdélyi református diakonissza, illetve Tímár Ágnes magyarországi ciszterci szerzetesnő emlékezéseinek (az utóbbi jelent meg: *Mónika naplója*, 1990) fikciós átdolgozásán alapszik.

A megelőző három évtized fő tendenciájához képest a 2010-es évek végén a minőségi irodalomban megfigyelhető egy elég markáns eltávolodás a fiktív (ön)életrajzoktól a hangsúlyozottan nem kitalált, valóságra apelláló, tanúságtevő memoárok, autobiográfiák irányába. Nem speciálisan csak magyar, s nem is csak az irodalomra kiterjedő, hanem nemzetközi és médiaközi jelenségről van szó: a '90-es évektől az önéletrajzoknak a nemzetközi könyvpiacokon elért kimagaslóan nagy sikerét „memoárboom”-nak nevezik, de az autobiográfiák (élettörténet-reprezentációk) iránti fokozott érdeklődés jelentkezik a film/videó, a képzőművészet és a képregény („autographics”) területén is, s tetőzése szoros kapcsolatban van a web2.0, a részvételi kultúra elterjedésével. Hogy mennyire foglalkoztatja a magyar irodalmat az autobiográfiai elbeszélés, s vele a szociokulturális meghatározottság és a szabadság, a függőség és a függetlenség, a nevelés és az önnevelés kérdése, azt jól mutatja az önéletrajzok újabb hulláma Vida Gábor *Egy dadogás történetétől* (2017) Kukorelly Endre *Cé cé cé pé avagy lassúdad haladás a kommunizmus felé* (2019) című önéletrajzi regényén át Bereményi Géza (*Magyar Copperfield*, 2020) és Térey János (*Boldogh-ház, Kétmalom utca*, 2020) memoárjaig.

Ez az elmozdulás Nádas Péter pályáján is jól megfigyelhető. A *Világló részletek* (2017) önéletrajz, amely az író életének első 14 évét idézi föl, de közben a 19. század elejéig visszanyúló és a 21. századig előretekintő családtörténetét terebélyesedik. Az elbeszélő úgyszólván autoetnográfusként lép fel, amnyiben feltárja származási környezetét és szocializációját. A régmúlta való visszatekintés az egyik ükapát, egy sárospataki zsidó kocsmáros alakját is felidézi, akinek házi koncertjein a szomszédságban lakó gimnazista, bizonyos Kossuth Lajos fuvolázik, ki erős hatással van az ekkoriban még gyermek dédapára, Mezei Mórra, aki később Jókaiival tarokkozik és jó viszonyt ápol Mikszáthtal, aki őt az *Új Zrínyiász* című művének rokoszenves hőségé teszi. E családi legendárium közvetíti a főhős számára az emancipálódó-asszimilálódó zsidó felmenők legfontosabb identitásjegyeit: az állampolgári egyenlőségre és a magyar patriotizmusra való törekvést. A könyv másik nagy témája a kommunizmus magyarországi története, amely meghatározta Nádas Péter legszűkebb családi körének (szüleinek, nagybátyjának és nagynénjének) az életét, s ily módon az írónak a negyvenes évekre és az ötvenes évek első felére eső gyerekkorát. A szülők 1945 előtti illegális kommunista múltjának, háború utáni, rendszerváltó és a sztálinista rendszerben betöltött szerepének, viselkedésének, küldetéstudatuknak, félelmeiknek és hallgatásainak, életüknek és haláluknak emléke és későbbi rekonstrukciója az elbeszélő identitásának megkerülhetetlen eleme.

Nádas egész életművében mélyen foglalkoztatja a realitás (főként mint érzékelhető valóság) és a fantázia összefüggése. A *Világló részletekben* az elbeszélő az elképzelt, a kitalált teljes kiszűrésére törekszik: „azon vagyok, hogy memoárjaiban ellenőrzött adatokat közöljek, ne legyen dokumentálatlan adat ebben a könyvben, s mielőtt meghalnék, elválasszuk végre a látszatot a valóságtól, a realitást a fantáziától.” Igyekszik csak olyanról beszélni, amit megtapasztalt, megismert, amiről személyesen győződött meg. Ugyanakkor a dolgok ún. tényszerűsége csakis az emlékezés időben kibomló mechanizmusai révén hozzáférhető, ami a szövegben állandó reflexió tárgya, például az érzéki tapasztalás és a nyelv közegében való megértés relációjának, különbségének, időbeli szétválásának, vagyis annak jelzése révén, hogy a memória nem valami készletszerűen

jelenvaló („akkor még nem emlékeztem”; „ma már emlékszem”; „ma már igazán meg tudom érteni”). Az emlékek értelme gyakran csak évtizedek múltán, sok más emlék felidézése nyomán, mintegy azok hálójában, szövegek olvasása és összehasonlítása, hazai és külföldi helyszínek szemrevételezése, illetve más tanúságtevőkkel (pl. az apa testvérével, Nádas Magdával) folytatott hosszú beszélgetések eredményeképpen „világlik” fel. Az elbeszélő rekonstruálja, ily módon elválasztja gyermekkori (illetve későbbi) életrajzainak, sőt életmozzanatainak távlatát a jelenbélitől, de bizonyos pontokon – mintegy a világ egyfajta szintetikus megragadását célozva – össze is kapcsolja ezeket a horizontokat, sőt a dologról való utólagos tudás vissza is vetítődik a régmúltba, áthangolja, de akár részben ki is törli a gyermekkori emléket. Ez történik például a memoár elején, a Tauber nagypapával való játék értelmezésekor:

Az volt a játék, hogy a lovasnak biztosan kell a nyeregben megülnie, pedig dobált a ló, prűszkölt a ló, makrancos volt a ló. A véletlent szimulálta a térdén a nagypám, a kiszámíthatatlant imitálta, s mivel jó érzékkel, jó ritmusban reagáltam a szimulációra, mert tudtam, mit tesz, tudtam, mire akar rávezetni, érezte a hatást és jókorákat hahotázott. [...] Ma, amikor a jelenet részleteihez reggelente óvatosan visszatérek, újrajátszom, ízlelgetem és értelmezem, s ettől újabb és újabb részletek nyílnak ki egymásból és más távoli részletekhez kapcsolódnak, az a benyomásom, hogy nagypám erősen tarthatott az élvezettől. [...] Minden bizonnyal a játék monotóniája, mimetikus jellege, a rítus untatta, ma már igazán meg tudom érteni [...]. Engem is untat az imitáció. Hozzászegődik az álság valamennyi félkész elemével. Mégis nagyobb volt a játék öröme, mint a mimézis fölött érzett szégyen.

Az idézet első mondata még a gyermek távlatához kapcsolható, de aztán a jelenbéli értelemadás följénye mutatkozik meg, ami a gyermek egykori helyzetértékelésére is visszavetül: „mert tudtam, mit tesz, tudtam, mikre akar rávezetni”. A következő részletben éppen ennek a jelenbéli értelmező munkának a korábbi emlékeket átíró hatása rajzolódik ki, míg aztán a nagypapa viselkedésének – immár főleg jelenbéli – olvasása az egykori szcénának csakis a felnőtt tudattal kapcsolatba hozható, meglehetősen elvont példaértéket kölcsönöz: „Mégis nagyobb volt a játék öröme, mint a mimézis fölött érzett szégyen.” Vagyis az emlék értelmezése voltaképpen eltörli annak eredeti kontextusát (a játék – akár a kisfiú, akár a nagypapa felőli gyermeki önfeledtségét, alapvetően érzéki tapasztalatát, s a kettejük átláthatatlan különbségét), így nem a távlatok mozgása, kontaminációja (keveredése, különbségükön alapuló összjátéka) érvényesül, hanem a megértés finalizálásának, végső eredményre jutásának törekvése. Az emlékek interpretációinak nádas sematikájában az eredendőként felfogott érzéki tapasztalatnak (itt például a nagypapa csontos testével való érintkezésnek) a nyelvbe fordítása történik meg, ami érzékelés és nyelv némiképp mechanikus szétválasztásán alapul, vagyis a nyelvet a tapasztalat pusztá közvetítőjeként fogja fel, eltekint tehát attól a bonyodalomtól, hogy az érzékelés és a nyelv kontrasztja dacára az érzéki tapasztalat mindig már formaadó, mediális, vagyis egy mélyebb értelemben nyelvi, s ekként az érzékelés is olvasás.

Bereményi Géza *Magyar Copperfield* (2020) című „életregénye” a főhős-elbeszélő első 18 évét mutatja be. A visszatekintő elbeszélés egy személyes identitás kialakulását tárja föl a gyermek- és kamaszkorra összpontosítva, mely személyes élettörténet itt is elvá-

laszthatatlanul összefonódik a helyi és a tágabb politikai közösség (így a pesti, Teleki téri kereskedőréteg, illetve maga a magyar nemzet) sorsával, miközben a narratíva egyik központi motívuma – mint majd Térey memoárjában is – az elbeszélő különállásának, autonómiájának nyomatékosítása. Az elbeszélés tehát az önmegértés, az analízis (olykor kimondottan terapeutikus) gesztusait társadalmi-történelmi összefüggések (Rákosi-rendszer, '56-os forradalom, megtorlás, majd az ún. konszolidáció kora) közé ágyazza, a narratív forma így a lineáris (előrehaladó) eseménytörténet, az olykor a távolabbi múltba is visszatekintő, kontextusteremtő magyarázat és a gyakran előreutaló, sőt jelenidőbe váltó önértelmező kommentár összjátékaként áll elő.

A könyv nyitómondata („A kezdet kezdetén magamban léteztem.”) mitologikus távlatot teremt, s a kisgyermekkor elbeszélésében ezt az atmoszferikus elemet további stiláris és motivikus szövegrészek is erősítik. Mindez összefügg a korai életszakaszra vonatkozó emlékezet homályos foltjainak kitöltésével és a személyiség narratív folytonosságának műfaji elvárásaival. A „csecsemő önmagaságát hangsúlyozó mondat egyszerre utal az anya általi elhanyagoltságra, ugyanakkor előrevetítheti a magányra vágyó, könyvekbe menekülő gyerek és az önállóságát kiharcoló fiatalember képét is: a mitologizálás a kiszolgáltatottságot erővé, a magányt öntörvényűséggé stilizálja.” (Molnár, 84–85). A főhős identitását meghatározó módon formáló felmenők és nevelők („mesemondók”) közül az anyagi nagypapa (Sándor) és a mélyen katolikus nagymama (Róza) mellett felbukkan a szomszéd Nagy Zsigmond is, mint a nemzeti-történelmi narratívák átörökítője is, s általuk bizonyos alapelvek – az Isten, a Pénz és a (Nemzeti) Történelem – mint karakterjegyek épülnek be a személyiségbe. A nagymama az, aki ezeket az orientációs pontokat három általános mentalitással (az elfogadó/belenyugvó, a hitetlen/tagadó és a kereső típusa) értelmezi át, s a regényben ez a mitologikus hármasság az elbeszélő nevelődésének, világ- és önértelmezésének legfőbb irányelveivé lesznek.

A kötet középső részében elbeszélte, az iskoláskort kitöltő élethelyzet alapozza meg a Dickens-regényhőssel való párhuzamot. A nagyszülők gondoskodó gyámsága alól a gyerek egy rideg és bántalmazó mostohaapa („apuka”), valamint az ezt a bánásmódot jóváhagyó édesanya kezei közé kerül. Ez a körülmény erősíti meg az elbeszélte én alapvető személyiségképletét: a külvilágtól való elszigetelődés, az önmagába való visszahúzóds meghatározó akaratát. A nagypapa, a nagymama és Nagy Zsigmond szóbeli elbeszéléseinek mitologizált és interszjektív varázsát felváltja a rideg külvilág és az írott szövegekbe menekülő én kettőssége. A mitologizáló fordulatok helyébe a lélektani és szociológiai kommentár lép. Az elbeszélte performatív céllal, az önfogadás célzatával írja művét, ezzel magyarázható, hogy önkomentárjai nagyon ritkán vonatkoznak az emlékezet bizonytalanságaira. Különösebb fenntartás nélkül tölti ki a visszaemlékezésekben óhatatlanul keletkező réseket:

„többféle áttételes jelzése akad annak, hogy az életrajzi valóság és a fikció közötti állandó ingadozásban vagyunk. Ezek között említhető az alcím, a főként a mű elejére jellemző mitologizáló stílus, a számos családi forrásból eredő mesemondó, főként a hajlam hangsúlyozása [...], az iskoláskorban kialakult vonzalom a regények iránt, valamint az élethelyzetből következő kényszeres hazudozás. Továbbá jellemző, hogy az elbeszélte jelöletlenül idéz ismert Bereményi-szövegrészeket, valamint egyes szereplőket is átvesz korábbi műveiből

(vagy a korábbi fikciókban használt néven nevez meg alakokat, például Rajnák, Szukics Magda).” (Molnár, 87).

A kötet utolsó harmadában a vonalszerűbb, gördülékenyebb elbeszélés a jellemző, amelyet már ritkábban szakítanak meg magyarázó kommentárok, azt a benyomást keltve, hogy a szellemi önállóság és az írói szárnypróbálgatás korába lépő kamasz főhős mindinkább képes átlátni a többi szereplő gondolatait, képes pontosan leolvasni mások gesztusait, arckifejezéseit. „Ez az egyre kifinomultabb olvasási készség inkább a cinikus-pesszimista világtértelemezésre, a gyanú hermeneutikájára van hangolva (tehát leginkább a nagypapa világmagyarázatát igazolja), és az erény szorul magyarázatra.” (Molnár, 88.) A kompozíció egészét és az elbeszélés stílusát tekintve feltűnőek a nem mindig megoldott váltások a kora gyermekkor mitologizáló, az iskoláskor önelemző-pszichologizáló és a későbbi kamaszkor önmegerősítő, de a világ iránti gyanakvást középpontba állító elbeszélésének narratív stratégiái között.

2020-ban posztumusz jelent meg Térey János (1970–2019) töredékben maradt, de mégis nagyívű, család- és várostörténettel kereteződő önéletrajza, a *Boldogh-ház, Kétmalom utca*. Nem véletlen, s nem is pusztán ötlet az alcím (*Egy civis vallomásai*) Márai-allúziója: ahogy a kassai polgár-, úgy a debreceni civis-leszármazott sem tagadja meg a múltját, hanem magában átdolgozva örökíti tovább, s teszi felszabadítóan termékennyé azt a kultúrát, amelyből vétetett. Térey művének egyedisége abban a sajátos diszkurzív és modális összetettségben áll, ami az adatolás történetírói-szociografikus módszertanát/írasmódját az érzelmi/érzéki mozzanatok megörökítésével és a hangnemi komponens variabilitásával, valamint néhol a szószintű jelentésképződés és a bemásolás irodalmi effektusaival ötvözi. Az elbeszélésszervezés komponensei közül a jelenetezés csak ritkán fordul elő, többnyire egy stílusosan kevésbé ékített, de hangnemi-hangulati tekintetben különböző regiszterek között mozgó nyelv, vagyis egy nem egészen szentelen krónikási hang „szólag meg” a kötetben. A modális összetevők, az érzelmi relációk közül a *gyász* jelenléte a legmeghatározóbb. A kötet briliáns, kevés eszközzel is megrendítő hatású nyitófejezete (*Apám karácsonya*) azt a minden Szenteste délutánján megismétlődő családi szertartás-eseményt idézi föl, amint a szülők és a gyermek-főhős megemlékeznek a debreceni Köztemetőben Anikóról, a csecsemőkorában elhunyt nővéréről. Az elsőszülött elvesztésének tragédiája maradandó sebet ejt a szülőkön, de a kisfiún is, aki egész életében viselni kénytelen a halál árnyékának (közelségének, mintegy rokonságának) ezt a súlyát. A már összegzésnek szánt passzusban mindez egyfajta üzöttségként jelenik meg, a romszerűség, a befejezetlenség kísértéseként, mellyel csakis az írás általi építkezés (archiválás) nyomasztó motivációja szállhat szembe:

Mégis minden félbemarad. Egész életem küzdelem azért, hogy ne maradjon félbe minden. Amit nem írok le, az elvész. Mindig úgy érzem, hogy valamit tennem kell, állandó elégedetlenség és kielégítetlenség kínoz, s tetézi mindezt az érzés, hogy nem kapom meg az élettől azt, amit esetleg meg tudnék kapni. Hatalmas vágy kínoz az elismerés iránt, s az a rögeszme mérgez, hogy mindenért meg kell küzdenem, ami másoknak eleve megadatik. S hogy mindez a gyermekkori szenvedésből és stresszből ered. Majdnem teljesen ez vagyok én. Mások maximalizmusnak hívnák.

A *Boldogh-ház, Kétmalom utcában* a memoáíró a romlásnak a nyomába ered: hogy megérthesse, hol van az ő végső elrugaszkodási pontja, vagyis hogy meddig és miért zuhant alá az apa, s vele a Macsi Tóth család, ahhoz ki kell kutatnia a parasztpolgári boldogulás régmúltját, majd a cívisek – a család és a város – alásüllyedésének közelmúltját és jelenét. A kutatás/émlékezés folyamatát az elbeszélő szintén egyfajta alászállásként értelmezi – „A mi családunk múltja egy centivel sem rövidebb, mint, mondjuk, a Hohenzollern-házé. Az a kérdés, hajlandó vagy-e lemenni az őseidért a kútba, vagy sem, és kibírod-e, amit felhozol.” – jól felismerhetően a *József és testvérei* híres nyitómondat/á/ai/ra utalva, ám míg ott a kezdő passzus elsősorban a múlt feltárhatatlan végtelenségét konstatálja („Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?”), addig a *Boldogh-ház* elbeszélője a küldetés/közvetítés lelki próbatételét hangsúlyozza. S valóban, Térey család- és várostörténete (szemben a könyvben is megidézett népszerű íróelőddelel, Szabó Magdával) nem a (ön)mitizálás és (ön)eszményítés jegyében bontakozik ki, hanem a szigorú, önmagával szemben is nem egyszer kíméletlen számvetés igényével, amely nem csak személyes távlatú, hanem magába foglalja a (cívis) múlt és a kortárs debreceniség mérlegre tevését is.

Mindeközben az érett Kádár-kor egy vidéki helyszínén felcseperedő, s egyre inkább önmagát nevelő kisfiú életének közege is megelevenül az óvodában és az iskolában viselt dolgoktól a korabeli tévésorozatokon, mozifilmeken, színházi bemutatókon és popzenei produkciókon át a világpolitika szűrt eseményeiig. A nevelődést, az iskolaéveket affektusok (szégyen, dicsőség, eufória, gyűlölet, harag) drámai ütközéseiként bemutató szöveg ezen részleteiben különösen fontossá válik az elbeszélő és az elbeszélte perspektívák összjátéka, a kettő közötti távolság/különbség megteremtése, esetleg kontaminációjuk anakronisztikus/humoros hatása. Itt nincs mód e jelenség részletes komparációjára, de e tekintetben izgalmas lehet összevetni az elbeszélésszervezés itteni formáját egyrészt Garaczi László emlékezés-mintázatot teremtő eljárásaival (*Mintha élnél; Pompásan buszozunk*), másrészt a *Világlo részletek* és a *Magyar Copperfield* többé-kevésbé reflektált észlelés- és érzékeléstanai dilemmáival. Téreynél egyes passzusokban jelentős szerepe van az elbeszélő és az elbeszélte távlat sajátos illesztésének, össze- és szétkapcsolásának: „Barométer a tálaló polcán, felirata segít nekem elhelyezni a Trianon utáni években: P. Kováts Söhne, Cluj, ez maga a virágzó multikulturalitás. A barométer mint szó tetszik, de a műszer rendeltetése sokáig rejtély számomra, próbálok nem összefüggésbe hozni a barmokkal.” Az idézet elején az ismeretlen funkciójú eszköz felirata válik fontossá, de még nem a gyermek, hanem már az eszmélkedő kamasz számára, ám ehhez egy még későbbi, az elbeszélés jelenidejéhez társítható értelmezés járul („ez maga a virágzó multikulturalitás”). A második mondat visszaautal az észlelés idejére: a barométer mint szó nem a jelölete, hanem a hangzása miatt emlékezetes és ekként félreérthető. A következő idézet a hírhedt november 7-i ünnepek emlékéhez kötődik:

„De hát vajon mit kerestek ők, Versinyin, Szoljonij és Tuzenbach hetvenes évekbeli, plus size tányérsapkájú utódai, éppen a mi minden szempontból periferikus jelentőségű óvodánkban? Úgy tudtuk, és jól tudtuk, hogy nekünk is vannak saját hús-vér katonáink a saját laktanyáinkban, minek ide még ők is?”

A passzus utolsó mondata az óvodások nevében, azok biztos tudására, mi több: nemzeti érzületére hivatkozva kérdez rá a szovjet katonák ünnepségbéli jelenlétére, de a dikció, a megnyilatkozás módusza nyilvánvalóan a felnőtt tudathoz kapcsolódik, mint ahogy az első mondat műveltséghorizontja (a *Három nővér* katonatisztjeinek humoros behelyettesítése, illetve az óvoda helyzetének minősítése) is hasonló szétkapcsolást eredményez, amit fölerősít a szovjet tányérsapka méretének nyilvánvalóan anakronisztikus megjelölése.

A debreceni civisek életfelfogásának értelmezésére tett kísérlet indoka az apa „földéhségének” megértése. A memoáriró levéltári dokumentumok, néprajzi munkák és helytörténeti szakkiadványok sokasága alapján ered a Macsi Tóthok nyomába. Az idegen hadaktól szorongatott, tűzvész által sokszor pusztított Debrecen túlélés-története itt nem annyira a kálvinista valláserkölcsei szellemiség, mint inkább a polgárosodott földművelők életvitele, „karakterrajzai”, egyfajta regionális archeológia (gazdálkodás, építkezés, házasodás, gyerekvállalás, névadás, étkezés, ünnepek, halál, öröklés stb.) révén elevenedik meg.

A családhoz és a városhoz való visszatalálás éppen az attól való függés megszűnésével, megszüntetésével veszi kezdetét. A megértés feltétele az eltávolodást követő közeledés, visszatekintés, akár csak az *Egy polgár vallomásait* író Márai, *A puszták népét* író Illyés vagy *A rög gyermekeit* író Oravecz esetében. Az elszabadulás, a szabadság dimenziói egyfajta eszképzismusként nyílnak meg: „Megkezdtem az ösztönös menekülést apám – valójában saját kamaszkori önmagam – elől. Először a párhuzamos valóságokba, könyvek százaiba, például az egyiptológiaiába, a művészettörténetbe, legvégül az írásba.”

A szabadság szorosan kapcsolódik az íráshoz, amely az élet általi alakítotttsággal való egyenlőtlen versenyben az élet alakításának ígérését hordozza. Az adattárakból, de a saját naplóból (pl. a csillebérci kék, vonalas füzetből) bemásolt szövegek, vagy a *Szabályos körcikk* című vers városképi „bedolgozása”, illetve a *Jeremiás avagy az Isten hidege* (2009) című drámából átvett idézetek mind-mind az írottágnak ezt az effektusát erősítik. A szöveg töredezettsége és befejezetlensége örök – részben szándékon túli és immár átírhatatlan – emléket állít a végességnek, annak, hogy a halál által kísértett élet mindig valami más.

VI/5. Rövidtörténet, rövidpróza

Tar Sándor (1941–2005) novellisztikája a narratív funkciókat redukáló, kvázi-szociografikus tárgyiasság hangsúlyozottan nem fiktív hagyományához kapcsolódik. Ennek az ismeret- és ábrázoláorientált írásmódnak közismerten jelentékeny hagyománya van: az empirikus kutatással összekapcsolódva a faluszociográfiákban (Kovács Imre: *Néma forradalom*, 1937; Szabó Zoltán: *A tardi helyzet*, 1937; Závada Pál: *Kulákprés*, 1986), illetve a kevert műfajú epikus tárgyiasság nagy hatású formációiban (Nagy Lajos: *Kiskunhalom*, 1934; Illyés Gyula: *Puszták népe*, 1936; Kodolányi János: *Baranyai utazás*, 1941). Mindkét változat az elszegényedett, illetve a tartósan nyomorban élő parasztrétegek szociális, mentális és kulturális állapotának felmérésére irányult, azzal a különbséggel, hogy

a faluszociográfia háttérbe, az ún. vallomásos szociográfia pedig előtérbe vonta a tanúságtevőt és utóbbi a diskurzusok keverésén alapult. Illyés az önéletrajz és a családregegy alakzatával ötvözte a „puszták” (tehát nem kimondottan a falu, hanem a majorság/zselérség) empirikus alapú összképét, Nagy Lajos pedig kisprózai formákat (jellemrajzokat, életképeket, anekdotákat, novellaszerű részleteket) és egyedi, illetve idegen perspektívákat (a városiak tudatához fókuszálást, illetve idézett belső beszédet) csempészett a tárgyias leírásba. Mindketten távlatoktól tették függővé a falusi/pusztai élet idegen-ségének megtapasztalását, illetve megtapasztalhatatlanságát. Nagy Lajos mindvégig kívülállóként tudósított Kiskunhalom világról, Illyés pedig két vonatkozásban is jelezte a közvetítés nehézségeit: aki nem a pusztáról származik, az végső soron nem értheti meg az ottaniak életét, ám az onnan elszármazó, kultúrárt váltó tanúságtevő is eltávolodott már szemlélete tárgyától. Mindezt azáltal is demonstrálja a *Puszták népe*, hogy szabatos irodalmi nyelvben alig jelenik meg a pusztai nyelv, ráadásul a mítoszi utalások általi hasonlítások kimondottan groteszk-ironikus hatást keltenek. Voltaképpen ez a fajta epikai eljárás mód, s a vele járó dilemmák – így a tanúságtevő szerep szerinti és nyelvi autentikussága – bukkannak fel újra a 60-as, 70-es évek ún. szociográfiai hullámában, amikor megjelenik Csoóri Sándor *Tudósítás a toronyból* (1962), Sütő András *Anyám könyvnyű álmat igér* (1970) és Csalog Zsolt *Kilenc cigány* (1976) című műve. Tar Sándor hetvenes-nyolcvanas években írt novellái (*A 6714-es személy*, 1981; *Miért jó a póknak?* 1989) témakészletük tekintetében is elüt a korábbi szegénység-reprezentációktól, amennyiben nem kimondottan a falu, hanem a parasztság és a munkásság köztes rétege, a tanyákon, tsz-telepeken, sokszor munkásszállókon, a rendszerváltás után a külvárosokban, az ún. zártkertekben élő „melósok” élete áll a középpontban: a földjéről még a Rákosi-rendszerben vagy a Kádár-rendszer korai korszakában, a téészesítés során elűzött, kényszerből életformát változtató parasztké, az ingázó, az alacsony keresetű, kizsákmányolt, a rossz munkaszervezésben agyonhajszolt, fizikailag és mentálisan megtört segéd- vagy szakmunkásoké. Ha tetszik, a „proletárok”, akikről a Rákosi- és a Kádár-rendszer propagandája egyaránt azt hirdette, hogy ők az „uralkodóosztály”, miközben nagy részük kisemmizett és elnyomott bérmunkás, a rendszer páriája volt. Tar Sándor minderről személyes tapasztalatokkal rendelkezett: Hajdúsámsonban született parasztcsaládban, a gazdálkodásból úgy vált ki, hogy a gépipari technikumban érettségizett Debrecenben, s ettől kezdve az irodalom iránt érdeklődő ipari munkás – minden bizonnyal külön – életformáját élte. A kilencvenes évek elejéig gépészmunkásként dolgozott, majd munkanélküli lett.

Akárcsak a falu életének, e réteg világának sem volt érintkezése sem a magasirodalommal, sem a társadalmi nyilvánossággal, így ennek irodalmi, de akárcsak sajtóbeli ábrázolása (archiválása) szükségképpen az idegen tapasztalataira alapozódott. Vagyis reprezentációja rendszerint – a ’30-as és a ’60-as, ’70-es években is – feltételezte a városi, vagy esetünkben a nem munkás tekintet: a (városi) író-értelmiségi, legyen az a város szülőtte vagy a faluból származó, attól elszakadó és oda visszatérő, kezdte (újra) felfedezni a számára idegen vagy elidegenedett települést/közösséget. Az idegenség/elidegenedettség számbavétele, színrevitele már mindig is része, természete volt a faluról, illetve az alacsony sorban élő néprétegekről alkotott képnek. A falut/szegénységet

szemlélő távlat ezt az idegenséget rendszerint egy értékviszonylatot teremtve, az elmaradottsággal és elnyomatottsággal hozta összefüggésbe, minél fogva az ábrázolás a kijavíthatósággal, az átalakíthatósággal, a fejleszthetőséggel, vagyis voltaképpen a jövő perspektívájával került kapcsolatba, s erősen tanító célzatú lett. Nem függetlenül attól, hogy a „faluábrázolás”-nak ez a fajtája eredendően a felvilágosodás ihlette honismereti útirajzokhoz, majd a társadalomtudományi felmérések motiválta „falukutatáshoz” kötődik. Tar Sándor novellisztikája nemcsak a társadalmi fókuszálás (a „melósok” életének tematizálása) vonatkozásában hozott újat, hanem abban is, hogy az oral history-szerű rögzítés látszata, az alakítottság artisztikus effektusainak kerülése, a hangsúlyozott írotttsággal szemben az élőbeszédyszerűség hatásának felkeltése révén a közvetlenség benyomását teremtette meg. Vagyis egy olyan írói-elbeszélői távlatot, amely éppen nem az eltávolodást, hanem az ábrázolt világban való bennefoglaltságot sugallta. Tar Sándor gyakorta első személyben megszólaló „riportjai” mintha irodalmi fogások nélkül szólaltatnák meg a naiv elbeszélő-főhős hangját, idézve annak nyelvi fordulatait, szociolektusát is. A Kádár-rendszer utolsó évtizedeiben ezek az írások (üzemi riportok és archivált életrajzok: *Celofánvirágok*, *Hangulatjelentés*, *Othonaim*, *Hegyi beszéd*, *Ványa*, *Nincs vége*, *A föld szaga*, *Eljétől a végéig*, *A te országod* stb.) leleplezték az államszocializmus nyilvánosságból kitiltott anomáliáit: a titkolt szegénységet, a gazdaság működés-vezetési-szervezési problémáit, az otthonukat veszített, s arra soha újra rá nem találó, testben és lélekben megtört „melósok” elidegenedettséget és kilátástalanságát. Nem véletlen, hogy Tar Sándor írásait a „hangtalan” szegényeknek, a megalázottaknak és megszorítottaknak hangot adó, őket a társadalmi-kulturális reprezentációs rendszerben megjelenítő irodalomként köszöntette és ünnepelte a kritika. Tar Sándor legjobb írásaiban e tanúságtevés hitelessége szorosan összefüggött a szegénység-ábrázolás ideologikus-didaktikus megoldás-képleteitől való tartózkodással. Ugyanakkor empirikus hitelességre törekvő imitációs technikája, szövegeinek viszonylagos alakítatlansága, helyenkénti ismétlés-faktorai – s ezekkel összefüggésben az olvasói szereplehetőségek viszonylagos szűkossége és a kiszámítható példaérték – a *Lassú teher* (1998) és a *Nóra jön* (2000) című novelláskötetek némely írásait fokozottan ki is teszi az időnek. Tar Sándor a kilencvenes évek közepén nagyobb kompozíciók (novellafüzér, illetve bűnügyi regény) kitöltésére, szemantikai és modális értelemben komplexebb textuális összjátékok kialakítására is törekedett (*A mi utcánk*, 1995; *Szürke galamb*, 1996), s műveinek németországi megjelenése révén a nemzetközi siker közelébe került. Személyes fenyegetettségéből fakadó erkölcsi bukásának, s ezzel szoros összefüggésben a Kádár-rendszer mélyeséges romlottóságának bizonyítéka volt, amikor kiderült róla, hogy III/3-as ügyosztály beszerzettjeként éveken át besúgóí jelentéseket írt.

A karkai szenvtelenség Bodor Ádám (1936) legjobb novelláiban, a *Milyen is egy hágó?* (1980), *A Zangezur hegység* (1981) és *Az Eufrátesz Babilonnál* (1985) című kötetek írásaiban (*Eső*, *A borbély*, *Sírfelirat helyett*, *Wolf*, *A részleg*, *Vissza a fülesbagolyhoz* stb.) az elhallgatáson és késleltetésen alapuló, töredékben maradt elbeszélés elemeinek állandó újrarendeződésével, önreflexív és nyugtalanító romszerűségével, egyfajta literarizálódásával (hangsúlyozott „irodalmiasodásával”, vagyis meglepő nyelvi események előállításával) párosult. Bodor művei felkeltik a regionális ismerősség érzetét (a személy- és földrajzi

nevek, tájleírások és a rekvizitumok alapján a 20. század második felének Romániájára lehet gondolni), s ugyanennek a kiismerhetetlen, megragadhatatlan, megszokhatatlan idegenségével is szembesítenek. A balladisztikus szövegek el is bizonytalanítják, a konkrétumoktól eloldozzák, sok esetben mitizálják, azaz „időtlenítik” ezt a kor- és tértapasztalatot, szükségyszerűnek mutatva be a véletlent. Bodor Ádám a kilencvenes években a klasszikus novellaforma, illetve az elbeszélésfűzér (mint amilyenek például Kosztolányinál az *Esti Kornél*-ciklusok) és a regény relációjának átértelmezésével újította meg a kortárs magyar rövidtörténetek írásmódját. Így a novella-ciklus és a regény határmezsgyéjén álló *Sinistra körzetben* (1992), valamint a zártabb szerkezetű regénynek mutatózó *Az érsek látogatásában* (1999) vagy a *Verhovina madaraiban* (2001) a különleges kronotoposzok (téridő-konstrukciók), helyszínek és tárgyak, a furcsa időjárás, vagy éppenséggel az emberi cselekvések és relációk bevett erkölcsi normákat megszegő, nem egyszer alogikus (az elvárt ok- és célszerűséget nem követő) szokatlanságai (mint úgynevezett „bodorizmusok”) mellett a történetalakítás és az elbeszélésszervezés több szintjén is megfigyelhetők az egyedítés fogásai: az elbeszélő hiányos, korlátozott ismereteitől és a történetelemek rendszerint titkot rejtő mozaikosságától kezdve a narratív hiátusokon és az én-elbeszélés, valamint a szcenikus narráció közötti váltásokon, a hangsúlyozott közvetítettségen át az iteratív szóródásokig (a nem-identikus ismétlésekig), az alakzatok (pl. hasonló és hasonlított, birtok és birtokos, ok és okozat) felcserélődéseig.

A legutóbbi *Sehol* (2019) című novelláskötetben is jócskán kapunk az így értett „bodorizmus”-okból, azzal a különbséggel, hogy a *Sinistra körzet* és *Az érsek látogatásának* erőteljesebb textuális dinamizmusához képest némi egyszerűsödést tapasztalhat az olvasó. A kötet második darabja, a *Paraszkíva* című elbeszélés a narráció, a cselekményszervezés, az alakkezelés, a térpoétika és részben a modalitás tekintetében is amolyan „klasszikus”, kanonikus Bodor-novella. A címszereplő rejtélyes halála, körülményes temetése és magától értetődőnek tetsző gyors „pótlása” a *Sinistra körzet* világát idézi. A mostohafiú beszámolója a részletesség, a bizarr „felfedés”, illetve az elhallgatás, a gyanú és a titok feszültségében szerveződik. Az ülőkádban halálát leelő asszony testét az elbeszélő éppúgy megszemléli, ahogy később a halottkém is. Az előbbi számára a hirtelen kihulló haj és szőrzet némi gyanúra ad okot:

Fura volt a mamát így látni, meztelenül. Semmi köze nem volt már az igazi Paraszkívához, inkább egy műnőhöz hasonlított, amilyent Sztankovóban, az állomás melletti, bujálkodásra való holmikát árusító kis bolt kirakatában lehet látni. Mintha fel lett volna fújva, mintha most már egész teste gumiból lett volna. [...] Nem elég, hogy meg volt halva, és már jócskán kihűlve kell vele bajlódni, mert olyan, mintha gumiból lenne, most itt volt ez a dolog a kihullott szőrrel. Mintha a teremő tréfája lett volna az egész, hogy mostani állapotában, vagyis anyaszült csupaszon leginkább akkori képére hasonlítson, amikor a világra jött. De nem a teremő műve volt. Nem ám.

A szőrzetét vesztő halott test értelmezésének egy változata, a hozzá való perverznekrofil viszonyulás példája az ablakon beleső katonaké, akik fényképet akarnak Paraszkíva „csupaszs alsó fertályáról”. A „fedetlen szemérem” a halottkém „huncut”

szemében eleinte az élethez, annak erotikus praxisához kötődik, ám megtudván, hogy az asszony szörzetének kihullása a halál vélhető okával (valamifajta mérgezéssel) állhat kapcsolatban, „mázlistá”-nak nevezi a megözevgyült férjet, s könnyedén vett ciniz-mussal/cinkossággal nem javítja át a jegyzőkönyvben a már dokumentált „szívstop”-ot. A másik testének és a másik tekintetének olvashatóságát/olvashatatlanágát színre vivő és egyszersmind öntükröző rendszerben mindez a leírt/dokumentált és a megtörtént feloldhatatlan különbségére hívja fel a figyelmet, mint ahogy erre utal az elbeszélő utólagos summázata is: „Valahogy így is történhetett”. Az apa és a mostohaanya viszonyáról semmit sem tudunk meg, előbbi gyászáról sem sokat, annál többet a vadludak vonulását megérző határőr-kutyákról, s ezeknek a gondozójukhoz, az apához fűződő összhangjáról („Nem lehetett tudni, hogy csinálta, de a kutyák első naptól kezdve, amikor zsebre dugott kézzel először lement közénk bemutatkozni a kennelnek nevezett karámba, elfogadták.”). A *Paraszkíva* világában nem annyira a diszkurzív rend és az értelmezés, mint inkább a megérzés (érezkelés, /rá/tapintás, sejtés) a perdöntő: „Kiérve a révház és a barakkok közötti térségre, megéreztem az ázott toll szagát. Amíg a vizet mertem a kútból, a szag befészkelte magát az orromba. [...] Őket érezhették meg korábban a kutyák is.”

Az elbeszéléseket ciklussá formálják a tematikus-motivikus kötések és az intratextuális (életművön, illetve kötetben belüli) utalások is. A halál, a gyilkosság, a gyász, valamint a kirekesztés és az eltévelyedés nem egyszer a haj motívumával kerül változékony kötésbe.

A Bodornál uralkodó táj- és időjárás-motívumok (köd, füst, homály, sötétség) ikonikus jelölő potenciái szintén az elbeszélői világ integrálásának, a kanonikus ismétlésnek jegyében állnak. Hogy a Bodor-archívum ismétlése miképpen hat az olvasóra, az fogas kérdés. Inkább egyfajta slágerként, az ismert, a bevált, a megszokott színvonalas ismétléseként, vagy az (ön)paródia egyébként minden nagy archívum megmozgatásakor, újrairásakor kísértő kockázataként? Az bizonyos, hogy a *Sinistra körzet* állandó újrarendezést, egyfajta szemantikai lebegést okozó, radikális poétikai kibillentései (pl. az alakzatok, így a hasonló és hasonlított felcserélődései) itt hiányoznak, s így – a jellegzetes, a váratlanságra épülő cselekményfordulatok, az alakkezelés sajátosságai, a bodori alapmotívumok és stíluselemek révén – inkább a paródia programozható aspektusa erősödik fel. Egy – mondhatni: üdítő – kivétellel: az első novella, *A Matterhorn mormotái* mintha más mintázatot követne, vagy inkább teremtene meg, s így a leginkább szakítana a bejáratott „bodorizmusokkal”. A mormota-kutató magányos tudósember végül tartózkodik attól, hogy beletekintsen a róla szóló besúgó-jelentésekbe. E könnyednek tetsző, de rafinált szövevényű „tárca” a(z) (ön)megfigyelés és az (ön)ismeret meglehetősen komplex mintázatát mutatja meg. A megfigyelés tükrös szerkezete (az elbeszélő a megközelíthetetlen mormoták kutatásával foglalkozik, Spináth Joli a kimeríthetetlen múlt feltárásán fáradozik, az előbbi – erotikus töltettel – szemléli az utóbbit) és az ironikus-groteszk megfeleltetések/analógiák (a romlott vargabéles mazsolái, az ürítő mormota-fenek és... Joli feneké) egy másik Bodor-hangot és -hangulatot, egy új sláger ígérését idézik meg. A leírt, a kitalart, a megtörtént és az elképzelt igazán játékos és öntükröző relációját: „Meglátod, milyen izgi, amikor rájössz, hogy neked kell kitalálni. Leülsz, veszed a nagytót, a vonalzót, kiméred, hány betűnyi a hely, amit lefedtünk. Hogy ki az, akinek pont belefér a neve. Kinek meg, sajnos, nem. Észreveszed, hogy akár többeknek

is. Sorba veszed őket, illik erre, illik arra, egyszerre többre is. Egy darabig nem is tudsz majd egyébbel foglalkozni.”

Garaczi László (1956) első kötetében, a *Plasztikban* (1985) a deszemiotizáció (az öröklött, konvencionális jelölőviszonyok lerombolása), a montázs (egyfajta irodalmi „vágástechnika”) és a vizuális költészet (neo)avangárd alakításmódjait a nyelvi klisék parodisztikus-szatirikus, szövegközi effektusaival ötvözte. A szövegek a poliszémiát (többjelentésűséget) és a jelentők véletlen játékait aknázzák ki. „A Méz című írás azt használja ki, hogy a méz szónak metaforikus áthelyezései révén folyton megváltozik a jelentése, amit a szöveg a figuratíván rögzült klisék referencializálásával tudatosít (»mézesmázos hang«, »mézeshetek«), s a szövegben azzal a megszakításokra épülő történéssorral állít párhuzamba, hogy a szellem mindig más testbe (arcba) költözik, valamint hogy a méz fokozatosan előnti a világ dolgait. Ez utóbbi képzet a német akcionista képzőművész, Joseph Beuys egy performance-ára tett allúzióként is olvasható, melynek címe *Méz-pumpa a munkahelyen* (1977, Kassel), melyben a művész egy hatalmas pumpát állított fel, amely egy csőrendszeren keresztül több száz liter mézzel árasztotta el a Museum Fridericarium egyik helyiségét, miközben Beuys a szomszédos teremben száz napot töltött tanítással és beszélgetéssel. Magyarázata szerint a mézpumpa az alkotó erő jelképe, amely a testtel (vérkeringés), a mechanikussal (a gép) és a kognitívval (a gondolkodás) egyaránt szoros kapcsolatba hozható, s ez a kontextus Garaczi szövegében sem tűnik fel impertinensnek. Míg azonban a német művész dialektikus viszonyt tételzett fel a halott elemek és azok életre keltése között, addig Garaczinál a test részei télosz nélküli, dezantropomorf tartozékoknak mutatkoznak s nem képeznek szerves egészet: »Mert bármerről is nézed – / 'hogy ismerhetné a rész az egészet?' – / az ember nem ember, hanem köteles tartozéka: / száj, köldök, bajusz és enyészet« (A *bajusz mint szemléletünk módja*).” (Bónus, 34–35) Ez utóbbi szöveg egy mondat szintaktikájának mechanikus átrendezéseire épül, melyben a bajusz szó fokozatosan kezdi helyettesíteni az egyes mondatrészeket, s a gépiesség ezen megnyilvánulása a méz mozgásával úgy válik analóggá, hogy egyúttal ennek is a gépiességét, s nem a szervességét emeli ki. A Beuys (ejtése: bojsz/bajsz) és a bajusz (bajsz-) közötti homofonikus kapcsolat is a nyelv véletlenére hagyatkozik, de már nem a grammatika, hanem a jelentő játékának azon aspektusára, amely a kogníció által uralhatatlan, s mely a jelentettel inkább önkényes és mechanikus, véletlenszerű, mintsem organikus viszonyban van. (Ez a nyelvi „szervetlenség” – melyet a „plasztikai sebészetre” és a játékkártya-gyártásra is utaló *Plasztik* cím szintén sugall – szemben áll Beuys szobrászművészeti praxisával, amelyben a méznek és a zsírnak a kővel szembeni preferálása az anyag szerves dinamizmusát hangsúlyozta.)

A nagy visszhangot kiváltó *Nincs alvás!* (1992) című kötet szövegeinek írásmódja kapcsolódik a neoavangárdhoz, amennyiben gyakran él a deszemiotizáció technikáival (vágások, törések, montázs), ugyanakkor a narratív sémák történetalkotó potenciáljának radikális kiaknázásával el is távolodik annak a jelölést felszámolni akaró törekvéseitől. Az asszociációkat gyakran kulturális sztereotípiák irányítják, a szövegek legfőbb szervezőelve a nyelvi elemek nem identikus ismételtőségére alapozódó parodisztikus újraírás és a bricolage-('barkácsolás')-technika, ily módon a *Nincs alvás!*-ra inkább a posztmodern, mintsem a neoavangárd alakításmód a jellemző. E szövegekben a narráció

nézőpontját éppúgy a folyton elhasonuló, mozgó perspektívák, az inkompatibilis (összeegyeztethetetlen) elbeszélői aktusok variációja jellemzi, ahogy a szövegek diegetikus szintjét, vagyis az elbeszélte történetet is. A kronotoposzok (idő- és térviszonyok) szintén alárendelődnek a narratív sémák nonszensz s véletlenszerű egymásba kapcsolásának, minek következtében ebben a dimenzióban is diszjunkciók (logikai „vagy-vagy” műveletek), amimetikus (nem valóságanalóg) feszültségek keletkeznek, melyek nemcsak a szövegek narratológiai kategóriák alapján történő megközelítését akadályozzák, hanem általában a referencializálás (jelentés-megfeleltetés) nehézségeiért is felelősek (Bónus, 73). A *gyűrű ura*, a *Petakron*, a *Vér farkas* vagy az *Azóta zuhan* című szövegekben a narratíva folytonossága teljesen ellehetetlenül, a tudatfolyam mint műfaji értelmező is kiiktatódik, s a hirtelen vágások dezsemiotizáló eljárásként működnek, mely a textuális montázs képzetét kelti. A vágások értelemromboló funkciói más darabokban is megfigyelhetők, a dezintegráció azonban többnyire a nonszensz ellentétre épülő hatásán, a szövegek műfaji értelmezők mentén történő eltérítésén, a kulturális sztereotípiák véletlen társításain, asszociációs kötéseken vagy akár a jelentő hasonlóságainak vagy kontaminációinak (keveredéseinek) szemiotikai lehetőségein nyugszik. A *Mamamuki-rejtély* titokra alapozódó elbeszélését például egy illogikus matematikai példa, a *Larion és Laura* mesei elemekkel operáló és a *Rómeó és Júliára* is rájátszó szövegét pedig a wittgensteini nyelv-elmélet diskurzusa téríti el. A címében Ady-allúziót rejtő *Intés az oszlókhoz* itt következő részletében pedig jól megfigyelhetők a narratív sémák és a kulturális sztereotípiák szövegalkotó munkája:

„Egy férfi állt a sarkon és torkaszakadtából üvöltött. [...] Valaha üzemgazdász volt egy vidéki hengerműben, egy *local hero*, saját fogattal járta végig a pesti kuplerájokat, és puszipajtása volt a külügyi bizottság alelnöke. Neje, egy tőzsgyökeres, ízig-vérig, originál, talpig egyenesági Keglovich-lány azonban összeszúrta a levét a főispán aszkóros, gigerli unokájával, egy kisvárosi »dögevő dandyvel«, aki gyűlölte a fókákat, és az előkelő rokonság tekintélyét latba vetve sikerült kiharcolnia, hogy Kiskunlacháza címere tüzes szigonnyal átdöfött barátfókát ábrázoljon; ennek okán viszont Brigitte Bardot két komor urat küldött a lakására, mire sírva fogadkozott, hogy soha többé [...] Az egyik komor úrról tudni kell, hogy egy hölgy volt, de legalábbis »vegyes tüzelésű«, aki testőrként férkőzött B. B. közelébe, és egy nagy erejű robbanószerkezetet tartott állandó készenlétben. Érezd úgy, mondta neki az analitikusa, mintha minden perced az utolsó lenne; – másrészt az Action Directe emberei bérelték fel, hogy férkőzzön a »szodomita nagyasszony« közelébe. Mióta bevarratta köldökébe a higanyfulminát kapszulát, feszültsége oldódott, csak szakadatlanul olyan kifejezéseket használt, hogy »bombaüzlet« meg »szétvet a kíváncsiság«, meg azt a zsoldárt dudorászta, hogy »És akkor durr! – megjön az Úr!«”

Az idézet második mondatának eleje akár egy Tar Sándor-féle életrajzi novella nyitánya is lehetne, de ezt az allúziót megtöri a „local hero” minősítés, ami a városi fiatalság nyelvből származik. (S lehet egy népszerű kulturális utalás is Bill Forsyth 1983-ban bemutatott filmjére, melyet Magyarországon *A kisvárosi hős* és *Porunk hőse* címmel is forgalmaztak.) Az ilyesfajta stílusterépek vagy szemantikai szétkapcsolások részben az anakronizmusokból (az „időszerűtlenségekből”, az időbeli össze nem illésekből) származnak:

a 19–20. század fordulója és az ezredvég világa, a dzsentri életforma („saját fogattal járta végig a pesti kuplerájokat”) és a kortársi nepotizmus jelensége („puszipajtása volt a külügyi bizottság alelnöke”, mai szlenggel: „csókosa”) montírozódik össze. Az „üzemgazdász” életrajzának klasszikus mintázatú felvázolását további stiláris össze-nem-illés („originál”) és szintagmatikus-idiomatikus keveredés (a „talpig ember”, „talpig férfi”, „talpig fegyverben” mintájára: „talpig egyenesági” mint neologizmus) ironizálja. Az „aszókoros” (sorvadásos beteg), a „gigerli” (vagyis divatmajmoló, piperkőc; utóbbi Cselével kapcsolatban *A Pál utcai fiúk*ban is elhangzik) és a „dandy” (Viktória-korabeli kifejezés: piperkőc, aranyifjú) is a 19. század nyelvhasználatát idézi. A feleség szeretője egy „dögevő dandy” (a „dögevő” a nem-vegetáriánus életforma szlenges-pejoratív megjelölése), a hozzákapcsolódó fókagyűlölet a narratív szekvenciák mint kronotoposzok (világok) véletlenszerű érintkezésén vagy inkább önkényes kapcsolásán alapszik, melyet egy kulturális sztereotípa immár ok-okozati kötése (a neves francia állatvédő színész-nő felbukkanásának mozzanata) követ. „Az amerikai akciófilmek, kémfilmek, thrillerek kliséi által megképzett diegétikus szintet az elbeszélés a lélektani diskurzus mint értelmező sztereotíp közbejöttével kapcsolja oda ironikusan a verbális dimenzióhoz, ezzel is erősítve a nonszensz és a heterogén produkciójának a nyelvi performativitást kiaknázó karakterét. A szatirikus hatáskeltést csak fokozza némely kifejezés szemantikai ambiguitása, mely – akárcsak a nonszensz – egyszerre hoz játékba ellentétes képzeteket: »szodomita nagyasszony«, »vegyes tüzelésű«, a »barátfőka« mint a gyűlölet tárgya”. (Bónus, 88–89) A perspektívák hirtelen átbillenései, az alakok idegen (ellenséges) távlatból való identitáspolitikai megbélyegzése (a »vegyes tüzelésű« a biszexualitásra utal; a »szodomita nagyasszony« az állatvédőt fordítja át az állatokkal való fajtalanokodás értelmébe) a dehumanizálás (dehumanizáció) gyors és önkényes nyelvi műveleteit mutatják meg. A robbanékony vegyületet saját testébe implantáltató terrorista megnyilatkozásai pedig a jelentésátvitelek (a szó szerinti és a metaforikus jelentés billegése) révén keletkező kétértelműségekkel („bombauzlet”; „szétvet a kíváncsiság”) kelt humoros hatást. Az öngyilkos merénylő esetében a test maga válik fegyverré, s aránytalan önfeláldozó cselekedetét vallási elragadtatottsággal kapcsolja az epifánia (az eljövétel eseményéhez), mindezt egy blaszfémikus zsoltárrészlet-paródiával, melynek groteszk humora az ima műfajának a rímes mondókéval (kvázi-reklámszöveggel, vagy még inkább a varázslás performatív aktusával) való összekapcsolásából ered.

Kukorelly Endre (1951) rövidprózáinak (*A Memória-part*, 1990; *Mintha már túl sokáig állna*, 1995) eseményszerűsége, történésjellege a nyelvi folyamatok kontrollálhatatlanságának színreviteléből adódik. A megszólalás a beszélőt előző nyelvi közvetítő rendszerek önkényének és elégtelenségének kiszolgáltatottja, a szöveg a „valahonnan szólás” megkerülhetetlen adottságát, a dolgokhoz való viszonyulás beszédszerű meghatározottságát és feltételrendszerét, vagyis a beszéd hangoltságának mibenlétét firtatja. A beszélés, s vele a beszélő identitása a különböző nyelvi masinériák működésének függvénye. Ezt mutatják a konzisztenciaképzés állandó megtörései, a szemantikai és szintaktikai kapcsolatok roncsolódásai, a véletlenszerű összefüggések hol értelemromboló, hol értelemképző funkciói. Mindez nem annyira a klisék és sztereotípiák diszkurzív természetét leplezi le – mint Garaczinál –, „mint inkább a jelentésszintek egymásba játszásának mű-

veletére készíti az olvasást. [...] a szöveg önkényes megszokásaival hívja fel a figyelmet saját textuális konstitúciójára, továbbá – s ez alighanem még fontosabb – a hétköznapi stilizált beszédműveletek, kihasználva a nyelvi elemek s a szintaxis poliszémikus lehetőségeit, mögöttes jelentések lehetőségével teszi reflexívvé s hangsúlyosan irodalmivá az implicit olvasói szerepeket.” (Bónus, 83–84) A többértékű jelentésszerkezet többször transzcendens (a tapasztalati világon túli) vonatkozások odaérthetőségeként, sok esetben pedig a szövegek öntükröző alkalmaként kínálkozik. Kukorelly többnyire nem szócikkeket vagy bon mot-kat idéz a köznyelvi regiszterekből, inkább egyes (szociálisan nem feltétlenül beazonosítható) beszédfordulatokat, kurziváltan megjelenített (vagyis az élőbeszédszerűségből az írás közegébe áthelyezett) értelemmódosító hangsúlyokat, eldöntetlenségeket színre vivő grammatikai „baleseteket”. Vagyis a szövegei egyrészt motivált kapcsolatokból álló, megkonstruált hálózatok, de ugyanakkor a nyelv beszédként való megszólaltatásai, „megtörténései” is. Részletek A *Memória-partban* olvasható *Az tudja, hogy él* című szövegből:

Mentem kifelé, vagy a konyhában hallottam a hangokat, vagy kifelé, az előszobában. Vagy már a folyosón hallottam, de esetleg úgy gondoltam, ez egy porszívó. Valahol porszívóztak, vagy én porszívóztam. Valami szerencsétlenség a rádióban. Vagy az útinform. Ezek a hangok. Ez az orgonahang.

Az lehet, hogy az égből lefelé.

Égből jönne le. Angyalian.

Amitől az a szelíd borzongás jön az emberre, borzong a gerinc, és szálanként áll külön minden szőre. Pedig alig hallható. Vagy nem hallani semmit. Állítólag vannak ilyen *tartományok*. Vagy mi lehet. *Tartomány*, nyugodtan lehet. Lehet, hogy ez ilyen *tartomány*, nem? Vagy nem lehet ilyesmi? Egy zengő angyal? És a vacsora olyankor! Még a vacsoráról is simán meg tudtam feledkezni. Azért mégis, ha már az eszembe jutott. Akkor kimegyek vacsorázni. Mindjárt kilenc. Csak még bejöttem, hogy ezeket leírjam. Ezt kellett leírni. És hangosan ki is mondtam. Hogy: *most még egy kicsit bejövök*. És azt is, hogy *angyaliak*. Vagy: *angyalian*. Egy valami ilyet. Nincs itt senki. Nézek kifelé egy darabig. A hold nincsen fönny. Hangosan beszéltem. És gépeltem ezeket. [...]

Azután bejöttem, mert megint csöngött a telefon. Vagy: bejöttem a fürdőszobából, fölvenni a telefont. Vizes a kezem. Erősebben meg kell kapaszkodni. [...]

Most itt vagyok megint, a szobámban, ülök az asztalnál. Olvasni próbáltam, de nem figyelek oda igazán, érzem, hogy milyen feszülten ülök, milyen feszesen tartom a lábam, a derekam, a nyakamat, megfeszülnek az izmok, hogy bármikor fölpattanhassak. Vagy kinyitni az ablakot.

Ha megint hallom. Megint megszólal az a hang.

Most megpróbálok kicsit könnyebben ülni. Hogy valamennyire mégis máshogyan. Kissé lábában. Milyen erősen fogsz te, Uram.

Ez a fajta „lejegyzésmód” Tandori Dezső ún. lírai naplóit (*A mennyezet és a padló*, 1976; *Még így sem*, 1978; *A feltételes megálló*, 1983; *Celsius*, 1984; *A megnyerhető veszteség*, 1988) idézi, ahol a szerialitás, a gépiesség, a privátvilág „pillanatfelvételei” a feltartóztathatatlanul múltó idő élményét példázzák, miközben az írásesemény folyamatos regisztrálása,

az „elütési hibák” mint „diszkurzív balesetek” a szelekciónak, az egyediségnek, az esemény és az azt rögzítő írásaktus valóságos idejének, az írás tudatosságának, kontrollálhatóságának és véletlenszerűségének kérdéseit vetik fel. Kukorelly szövegének regisztrációs rendszerét az írásesemény és más cselekvések (járáskálás, takarítás, telefonálás, nézelődés, hallgatóság stb.) rögzítése mellett az egymást keresztező *hangok* (a porszívó, a rádió hangja, a telefon csengőhangja és a telefonban megszólaló másik ember hangja, s ezeken túl a saját hang) érzékelése, illetve beazonosíthatóságuk, összecserélhetőségük és ekként lejegyezhetőségük nehézségei szervezik. Az első bekezdésben a zajból kiszűrődő titokzatos hang orgonahangként azonosítódik, s a róla tanúságot tevőre érzékifiziológiai hatással van, jóllehet tényleges hangként talán nem is hallatszik („Pedig alig hallható. Vagy nem hallani semmit.”), vagyis az emberi fül által érzékelhető frekvenciatartományon kívül esik. A jelenség illetően szakszerű megragadását azonban kibillentli a „tartomány” szó megakadó, elidőző reflektálása és ezzel szoros összefüggésben rejtett szemantikai ambiguitása: egyszerre jelenti az ember által érzékelhető – infra- és ultrahangok közötti – hallásmezőt, valamint azt a zónát vagy dimenziót, amelyben a beszélő éppen van, vagy amibe került (akár mint olyan hely, amelyben a nem hallható is hallható!), miközben utal valaminek a birtoklására, uralására, kontrollálására, etimológiai aspektusból valaminek a megszerzésére és megtartására. Aligha van olyan irodalmi olvasó, akiben ne idézné föl *A walesi bárdok* („velsi tartomány”; „néma tartomány”) szöveg- emlékezetét, s abban a csend, a hallgatás és a némaság szemantikai paradigmáját, amely ily módon korrelációba lép a Kukorelly-szöveggel, mégpedig az uralhatatlan megszólalás/hallgatás/hang aspektusát erősítve. Az orgonahangról eldönthetetlen, hogy valóságos, a külvilágból érkező tapasztalatról, vagy „belső hangról”, azaz hallucinációról (érzékcshalódásról) van-e szó. Mint ahogyan az Arany-versben is fölbukkan a jelen nem lévő visszhangja („Emléke sír a lanton még”) és a belső hang mint a külső zaj kísértete/ emlékezte: „Ha, ha! elő síp, dob, zene! / Harsogjon harsona: / Fülembe zúgja átkait / A velszi lakoma...”). Az orgonahang eleve az egyházi zene hagyományához kapcsolódik, s ezt a transzcendens vonatkozást erősíti a hangnak az égből lefelé érkezése, „angyalian”, „egy zengő angyal” által való terjedése. Az angyal az Isten akaratának tolmácsa/ közvetítője, s ezzel az utalással intertextuális reláció keletkezik Kukorelly szövege és Rainer Maria Rilke *Die Engel (Az angyalok)* című verse között, különösképpen az isteni zenét lehetővé tevő, megszólalni engedő, mert paradox módon hallgatásukkal tagoló angyalok képével: „in Gottes Garten schweigen sie, / wie viele viele Intervalle / in seiner Macht und Melodie.” (Nemes Nagy Ágnes fordításában: „Az Úr kertjének hajlatán / hallgatnak néma hangközökként / az Ő hatalmas dallamán.”) Az angyalok tehát nem az isteni zenének, hanem az azt megszólalni engedő csendnek a közvetítői.

A rejtélyes (a zajból kihallhatatlan, meghallhatatlan vagy alig hallható) „orgonahang”-nak a beszélő sem tud közvetítőjévé válni, mindössze a saját belső, néma beszédének (mint egyfajta mástól, éppen az alig hallott zenétől kapott sugallatnak?) visszhangjává és lejegyzőjévé: „Csak még bejöttem, hogy ezeket leírjam. Ezt kellett leírni. És hangosan ki is mondtam. Hogy: *most még egy kicsit bejövök*. És azt is, hogy *angyalian*. Vagy: *angyalian*. Egy valami ilyet. Nincs itt senki. Nézek kifelé egy darabig. A hold nincsen fön. Hangosan beszéltem. És gépeltem ezeket.” A hang létezésének mint egyfajta

örömhírnek a lejegyzése a szinoptikusok gesztusát idézve valami akaraton túli kikényszerítettség: „Ezt kellett leírni.” – meghallván nincs más választás, amennyire lehet, le kell fordítani az emberi beszédre, le kell írni a könyvbe. Itt nincs mód annak kifejtésére, hogy az írás mozzanata milyen szövevényes relációt hoz létre Rilke versének harmadik, záró strófájával, ahol az Írás hang- és taktilis effektusokban, a légiesség és a nehézkedés dinamizmusában nyilvánul meg: „De egy-egy szárnyozdulatukra / a lég örvénnyel megtelik, / mintha szobrászkezébe fogva / az Úr lapozná sustorogva / a Kezdet súlyos könyveit.” – s ez a kötés Szent Ágoston *Vallomások* VIII. könyvének XII. fejezetéhez, ama híres kerti jelenethez vezet el bennünket, ahol a szomszédos házból „ének csendül”: „Tolle, lege / Tolle lege / Vedd föl, olvasd / Vedd föl, olvasd...”

A beszélő feszülten várakozik a hang ismétlődésére mint a bizonyosság meghallására. Az ingatagságra („Erősebben meg kell kapaszkodni.”) az Úr általi megtartás („Milyen erősen fogsz te, Uram.”) a válasz (vö. „Miért támaszkodol magadra, hiszen így csupán támolyogsz: Hagyatkozz az Úrra. Ne félj, nem hágy el, hogy lezuhanj a porba. Támaszkodj nyugodtan, ő fölemel és meggyógyít téged.” Szent Ágoston: *Vallomások*, VIII. könyv, 11. fejezet), de itt is a pragmatikai-szemantikai polivalencia érvényesülésével: a tanúságtétel a megszólítás aktusával megy végbe, amely létrehozza a megszólítottat, mintegy saját támaszát, ami – tekintve az „erősen fogsz” többértelműségét – akár kényszer (lenyűgözöttség és fogva tartás) is lehet.

VI/6. Szövegek hálójában: az új történelmi regény

Az irodalom, s ezt tapasztaljuk meg belőle legelőször gyermekkorunkban, a meseiség, a képzelet, a fantasztikum, a kitaláltság birodalma. Ahogy a francia bölcselelő, Jacques Derrida megfogalmazta: az irodalom az egyetlen olyan intézmény, amelynek keretei között szabad hazudni. A nem-valót, a kitaláltat mondani. Innen nézve az irodalmi műalkotás azt várja el az olvasótól, hogy szándékosan függessze fel hitetlenségét, higgye el a mesélőnek, az elbeszélőnek azt, ami nem valós, de valószerű, ami nem igaz, de hihető. A történelmi regények esetében ez főként a megidézett múltba való beilleszkedést jelenti, hiszen itt a történet és az olvasó világa között jelentős az időbeli távolság. Akárcsak a régebbi múlttal foglalkozó történelemkönyvek vagy történetírói munkák esetében. Mi is a viszonya a történetírásnak és a történelmi regénynek?

A történelmi regényeket alkotó írók az egykori világ irodalmi felidezéséhez történelmi forrásokat használnak fel. Így jártak el e hagyomány külföldi és honi megteremtői: Walter Scott (*Waverley*, 1814; *Ivanhoe*, 1819), Kemény Zsigmond és Jókai Mór is. Mindkét magyar író megírta a 16. században pálos szerzetesből esztergomi érsekké és kormányzati tényezővé váló Martinuzzi György történetét, az előbbi a *Zord idő* (1857–1862), az utóbbi pedig a *Fráter György* (1893) című regényében, de eltérő értelmezését adták e rejtélyes életpályának. Míg Jókai a történelem egyértelmű célulvőségének hiedelmével összefüggésben, az elbeszélő szerepének növelése révén az események egyetlen hiteles értelmezésének eszményét igyekezett elhíttetni az olvasójával, addig Kemény a történetmondó szerepkörének csökkentésével az eltérő szereplői perspektívák összjátéká-

hoz rendeli hozzá a főhős cselekedeteinek megítélhetőségét. Jókai nem vette figyelembe a történetírók azon megállapításait, melyek akadályozták volna a jellem és a történelem egyértelműsítését, Kemény Zsigmond viszont a személyiség állhatatlanságát és a történelem többértelműségét hangsúlyozta azáltal, hogy nyitva hagyta a források hitelességének kérdését. Kemény regénye szerint a történelmi személyiségeknek nincs végleges megfejtése. A határ a „valóság” és a „kitalálás” között kérdésessé tehető: mindkettő elképzelt, mert a történetírói munkákból (tankönyvekből) ismert személyiségekről éppúgy megalkotott képek élnek bennünk, mint a regényíró által kitalált szereplőkről. A nézőpontnak itt megfigyelhető kitüntetett szerepe annak cáfolata, hogy egyféle történelem létezik, amelyet vagy helyesen vagy tévesen lehet elmondani. A tények nyelvi képződmények, vagyis távlatfüggő értelmezések, s így a történelminek nevezhető regény a tárgyilagosság korlátaira emlékeztet.

A történelem megtapasztalása idegenség-tapasztalatként ragadható meg, hiszen nem más, mint a máskor élő idegen által megtapasztalt megértésére tett kísérlet. A történelmi regény elkalauzol egy másik, idegen világba, annak akár merőben eltérő rekvizitumai és magatartásmintái közé, s ebben a másik, virtuális világban tett kirándulás felismerteti a sajátban az idegent és az idegenben a sajátot. A történelmi regény az egyéni identitás és a kollektív emlékezet között közvetít, akárcsak az olyan, koronként változó kulturális diskurzusok és praxisok, mint az emlékművek, múzeumok, emlékünnepek, kosztümös filmek vagy a családfakutatás. A történelmi regény felkelti a múlt illúzióját, elbeszéli a közösség történetét, s ezáltal létre is hozza, meg is erősíti azt. Az utóbbi félévszázadban a történelem iránti irodalmi érdeklődés külföldön és itthon egyaránt megélnékült, elég talán Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Salman Rushdie, Lawrence Norfolk, Julian Barnes, Margaret Atwood, illetve Háy János, Márton László, Darvasi László és Láng Zsolt regényeire hivatkozunk.

A modern magyar történelmi regény (Gárdonyi Géza: *Egri csillagok*, 1901; Móricz Zsigmond: *Erdély-trilógia*, 1922–1935; Kodolányi János: *A vas fia*, 1936; *Boldog Margit*, 1937; *Julianus barát*, 1938) diszkurzív alapjellegzetességeit, az egykori világ (a török hódoltság vagy a tatárjárás kora) hitelességre törekvő rekonstrukcióját, beleértve az egykori nyelvállapot felidézését is (Móricz és Kodolányi erősen archaizál), valamint a történetmondásnak azt a módját, hogy az elbeszélő háttérben marad és nem aktualizál, vagyis közvetlenül nem utal a történelmi múlt és a jelenkor közötti párhuzamokra, az 1980-as évektől Spiró György (1946) történelmi példázatai újítják meg. *Az Ikszek* (1981) a 19. század elején, a felosztott Lengyelországban, az orosz megszállás alatt álló Varsóban játszódik, főhőse Wojciech Bogusławski, az időödő színész- és rendezőseni, aki reménytelen harcot folytat a mindent átszövő cenzúra, besúgás és intrika, a cári hatalom és lengyel kollaboránsai önkénye ellen. *A Jövevény* (1990) helyszíne az 1840-es évek Párizsa, ahol a lengyel emigráció köreiben egy titokzatos ember szektát alapít és a megváltás ígéretével köti magához száműzetésben élő híveit. *Az Ikszeknek* a Kádár-kori Magyarországra vonatkozó „áthallásai” elég nyilvánvalóak voltak (miért tragikus egy függetlenségre és szabadságra vágyó alkotó élete az önkény, a hazugság és az árulás világában), *A Jövevény* példaértéke (mit okoz az egyénben és a közösségben az ígéret és a hit, vagyis a jelenbeli referencia nélküli jóslat és eszmeiség cselekedtető ereje) ennél jóval általa-

nosabb és elvontabb. A *Fogság* (2005) a Jézus fellépését közvetlenül megelőző és megfejtését követő évtizedek Római Birodalmában játszódik. Történelmi, de egyszersmind nevelődésregény is: főhőse Uri, aki ebben az erőszakos, kíméletlen világban utazva-bolyongva a zsidó és a görög műveltség tisztelőjévé válik, s kétkedve fogadja az „új vallás” (a kereszténység) térnyerését. Mindez szoros összefüggésben van azzal, hogy a regény példaértéke szerint az „igaz” és az „igaztalan” közötti radikális megkülönböztetés vég-ső soron mindig a türelmetlenség, a gyűlölet és az erőszak eszkalációjával jár együtt. Az ember nem csak teste és körülményei, hanem eszméinek is a *foglya* lehet.

A klasszikus modern történelmi regény újraértelmezésének egyik fő kezdeményezője Mészöly Miklós (1921–2001) (*Fakó foszlányok nagy esők évadján; Pannon töredék; Sutting ezredes tündöklése*) volt, egyrészt az elbeszélő – akár Jókai regényeiből is ismert – önkomentáló szerepének felújításával, másrészt a történelmi szövegek montázstechnikájának kidolgozásával. A példázatosság hangsúlyai nála halványodnak el legerőteljesebben, mint ahogy ő az, aki meglehetősen merészen szakít a történelmi regény öröklött műfaji szabályaival, amennyiben a szövegalkítást nála elsősorban régi textusok színre vitt olvasása irányítja. Vagyis nem annyira a történet példaértékének szociális-etikai aktualizálása, hanem a történelemhez mint hangsúlyozottan szövegek szövevényéhez való hozzáférés, vagyis a történelmi tapasztalatok nyelvi közvetítődésének mikéntje kerül műveinek középpontjába. (Egy kanadai irodalmár, Linda Hutcheon „historiográfiai metafikció”-ról beszél, s e fogalommal azt hangsúlyozza, hogy minden történelmi világ nyelv által megkonstruált, s így minden történelmi tapasztalathoz csakis nyelvi közvetítés révén férünk hozzá!) A *Fakó foszlányok nagy esők évadján* (1983) Wesselényi István *Sanyarú világ* (1703–1708) című naplójának részleteit írja újra, a múlt virtualitásának (valamennyire mindig képzeletbeli, azaz fiktív szövegiségének) érzetét a kronotopikus rend (a valószínű téridő-szerkezet) rombolásával, vagyis a mű által reprezentált világ, a megidézett történelmi kor mimetikus (valóságos világgént való) elgondolhatóságát anakronizmusokkal, vagyis a történelmi rekvizitumok keverésével, a korba nem illő „időszerűtlenségek” (tárgyak, szokások, szavak) szerepeltetésével téve lehetetlenné.

Grendel Lajos (1948–2018) első regénye, az *Éleslövészet* (1981) a történelmi folytonosság megszakadásának tapasztalatát, a múltból való tudás ellehetetlenülését (a díszkard és a levelek megsemmisülése) a történelemhez való textuális hozzáférés bonyolult feltételrendszerének kiaknázásával kapcsolta össze. A mű középpontjában egy fiatalember áll, aki az 1970-es években egy (cseh)szlovákiai kisvárosban él és megkísérel számot vetni családjának és a magyar kisebbségnek a sorsával. Ám a kommunikatív emlékezet csődöt mond: a körülötte élők félelmükben hallgatnak a múltból. Ezért a főhős a szülővárosa történetét megpróbálja másként rekonstruálni. Olvassa és idézi az Olsavszky-ház padlásán talált titokzatos tekerceket, amelyek a török elleni háborúról, illetve a katolikusok és protestánsok 17–18. századi ellenségeskedéseiről tudósítanak. A tények, legendák és anekdoták összekeverednek, s a történelmet célnélküli, többértelmű folyamatként mutatják meg, amelyben a véletlenek és a mágikus összefüggések egyaránt fontos szerepet játszanak. A regény szerint a szövegekben áthagyományozódó múltbeli világok szükségképpen fiktív természetűek, mert eltávolodásukkal, ismeretlenné, idegen-né válásukkal a szövegeken túl semmiféle biztosíték nincs hiteles elgondolásukra.

Az *Éleslövészet* akár a történelmi regény ironikus újraalkotásaként is felfogható, itt ugyanis már egyáltalán nem magától értetődő a történelmi regény és a történelem közötti viszony egyirányúsága. Vagyis eldönthetetlen, hogy azért van történelmi regény, mert van történelem, vagy azért van történelem, mert azt a történelmi regény (illetve általában a történetmondás és -írás) létrehozta.

Ilyen előzmények után a kilencvenes évek közepétől új hulláma indult meg a történelmi regénynek, jóllehet a megjelent művek meglehetősen laza korpuszt alkotnak, amennyiben szerzőik nagyon különböző módokon járnak el a múltreprezentáció és a példázatosság, valamint a történeti kontextus megválasztása, a történeti világ *szöveg-szerű közvetítődése* és hangsúlyozottan fikcionált megalkotása tekintetében. Háy János (1960) könyve, a *Dzsigerdilen* (1996) például a műfaj- és szövegközöttiség ironikus színrevitelével, a történelmi regény műfaji-szerkezeti elveinek felnyitásával rombolja, a *Hollóidő* (2001), Szilágyi István (1938) regénye, vagy Rakovszky Zsuzsa (1950) műve, *A kígyó árnyéka* (2002) viszont integratív (összetartó, egységességre törekvő) hatásfunkcióival inkább megőrzi a példázatos (a mai viszonyokra vonatkoztató) olvasás lehetőségeit. Mészöly Miklós és Esterházy Péter kezdeményezéseinek nyomdokain haladva a kortárs történelmi regények egy részében az elbeszélőmód, illetve a szövegalkotás kommentálása, önszemlélő apparátusa fontos szerephez jut. Például a *Dzsigerdilen*, illetve Láng Zsolt (1958) tetralógiája, a *Bestiarium Transylvaniae*, (1997–2011) vagy Márton László (1959) regényei, a *Jacob Wunschwitz igaz története* (1997), az *Árnyas fűtca* (1999), a *Kényszerű szabadulás* (2001) és *A mennyország három csepp vére* (2002), valamint Darvasi László (1962) *A könnyemutatványosok legendája* (1999) című könyve a történelemhez való hozzáférés textuális közvetítettségét, az értelemtulajdonítás óhatatlan önkényességét az idő- és térvizonyok elbizonytalanításával, a részben intertextusokból (pl. Jókai-, Gárdonyi-, Kleist-utalásokból) szövődő szöveg nyelvi képzeletbeliségének és a reprezentált világnak a viszonyában fellépő össze-nem-illésekkel, vagyis anakronizmusokkal, illetve heterotípiákkal (nem egynemű elemek – testi ingerek, álom- és emlékképek, hallucinációk – egymás mellé rendelésével) tudatosítja. A múlt rekonstruálásáért és megértéséért folytatott küzdelemben a képzelet és a különböző affektusok (érzelmi jelenségek: öröm, szomorúság, félelem, harag, s ezekkel összefüggésben: gyász, nosztalgia, paranoia stb.) legalább olyan, ha nem fontosabb szerepet játszanak, mint a megismerés diszkurzív észszerűsége. Az eltávolodó és szükségképpen csak szövegekben áthagyományozódó múlt az egykori realitás hozzáférhetetlensége miatt csakis a képzelet kreativitása és önkénye által, vagyis a fikcionálás révén alkotható újra. E regényeknek közös jellemzője, hogy miközben a szöveget vezérlő műfaji mintázatokat és a szövegalkotás egyéb séméit kommentálják, a különböző diskurzusokat egymásra játsztatják, s így e beszédrend örökségét többé-kevésbé ironikus-parodisztikus távlatba helyezik, a történetírás által hagyományosan kiszorított, vagy marginalizált témákat, megközelítésmódokat, műfaji kliséket (legenda, mese, pikareszk; jóslat, álom, látomás, trauma) visszaemelik a történelemről szóló diskurzusba, s ily módon újra szembesítenek a történelem mint anyag hibriditásával, a múlthoz való hozzáférésnek és a múlt átírhatóságának (átértelmezhetőségének) nehézségeivel és tetszetős lehetőségeivel.

A kortárs történelmi regény legjobb darabjai a történelem megkerülhetetlenül fikatív természetét a magyar elbeszélő próza régmúltbeli hagyományainak újraírásával, a magyar regénytörténet kezdeteinek újraalkotásával ötvözik. Ahogyan a *Dzsigerdilen* Jókai Mór (*Janicsárok végnapjai*) és Gárdonyi Géza (*Egri csillagok*) nyelvi fantáziáját, úgy a *Bestiarium* az erdélyi emlékiratírók zengzeteit, a *Hollóidő* pedig a 16. századi magyar nyelv gazdagságát, Sklaricza Máté lejegyzéseit és a Telegdiék levelezését is visszhangozza. A *Kényszerű szabadulás* és *A mennyország három csepp vére* pedig újra megszólaltatja, mintegy parodizálja az egy (vagy több) német regényszövegből Mészáros Ignác által magyarított és átdolgozott *Kártigámot*, a 18. század harmadik harmadának egyik legnépszerűbb „románhistóriáját”. Az elfeledett hagyomány megelevenítése, a *Kártigám* fikatív világának történelmi áthelyezése (az eredeti megjelenés szerint 18. század elején játszódó pikareszk történet Márton Lászlónál a 17. századba kerül át), az irodalmi műveken belüli és kívüli világ játékos egymásba játszatása (rokon vonásokat mutatva az osztrák Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regényével), valamint az olyan fogások, amelyek az irodalomtörténet képzeletbeli múzeumát rendezik újra meg újra át (Márton László regénye „Tzingiriász” címmel egy nagyszabású komikus eposzt tulajdonít Ilosvai Selymes Péternek, amely többek között *A nagyidai cigányok* előzményének lenne tekinthető), a magyar irodalom olyan közelmúltbeli teljesítményeit idézhetik föl az olvasóban, mint amilyen Weöres Sándor *Psychéje* (1972), illetve az Esterházy Péter által Csokonai Lili álnevéen írott *Tizenhét hattyúk* (1987). Még ez utóbbit sem szokás történelmi regényként olvasni, némi alappal, hiszen „világa” nem, csak nyelve régies. Ugyanakkor megkockázatható, hogy mindkettő meglehetősen merész, radikális, s egyszersemind kedvvel követett előképe a kortárs történelmi regényeknek. Mindkettő a valóst helyettesítő pótlás, ami (irodalom)történelmi valósággá válik.

VI/7. Felhasznált irodalom

- Balassa Péter, *Nádas Péter*, Pozsony, Kalligram, 1997.
- Bényei Tamás, *Történelem és emlékezés a kortárs történelmi regényekben*, Alföld, 2005/3, 37–47.
- Bónus Tibor, *Garaczi László*, Kalligram, Pozsony, 2002
- Gács Anna, *A vágy, hogy meghatódjunk. Tanulmányok a kortárs önéletrajz-kulturáról*, Magvető, Budapest, 2020.
- Hansági Ágnes, *Innen és túl. A prózafordulat nyomai az ezredvégen* = *Uő, Láthatatlan limesek. Határjelenségek az irodalomban*, Balatonfüred, Tempevölgy Könyvek 30., 2018, 94–106.
- Kulcsár Szabó Ernő, Esterházy Péter, Kalligram, Pozsony, 1996.
- Kulcsár-Szabó Zoltán, *Heidegger az oviban. Garaczi László: Mintha élnél* = *Uő, Az olvasás lehetőségei*, József Attila Kör – Kijárat Kiadó, Budapest, 1997, 195–208.
- Kulcsár-Szabó Zoltán, *Az emlékező regény. Vázlat az Emlékiratok könyvéről* = *Uő, Hagyomány és kontextus*, Universitas, Budapest, 1998, 103–126.
- Kulcsár-Szabó Zoltán, *A mezőgazdálkodás vége. Oravec Imre: Ókontri*, Alföld, 2018/10, 100–106.

- Lőrincz Csongor, *Folytonosság vagy ismétlés*. Bodor Ádám: *Az érsek látogatása*, Alföld, 2000/7, 97–106.
- Márkus Béla, „Az ember mindig cifrázza magát”. *Tompa Andrea: Omerta*, <http://www.barkaonline.hu/kritika/6319--az-ember-mindig-cifrazza-magat>
- Molnár Gábor Tamás, *Egy élettörténet stílusváltozatai*. Bereményi Géza: *Magyar Copperfield*, Alföld, 2020/11, 84–89.
- Pozsvai Györgyi, *Bodor Ádám*, Kalligram, Pozsony, 1998
- Szegedy-Maszák Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994
- Szegedy-Maszák Mihály, *Megfordított időrend. A történelmi regényről*, Alföld, 2005/3, 27–37.
- Szirák Péter: *Túlvisz mindenen az idő*. Kukorelly Endre: *Rom. A szovjetónió története*, Alföld, 2001/3, 90–94.
- Szirák Péter, *Kertész Imre*, Pozsony, Kalligram, 2003
- Szirák Péter, *A test végtelenbe nyíló könyve. Nádas Péter: Párhuzamos történetek = Testre szabott élet. Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, szerk. Rác I. Péter, Budapest, Kijárat, 2007, 276–295.
- Szirák Péter, *Név, álnév, mű, olvasás = Álnév és maszk az irodalomban/Pseudonymy a masky v literatúre*, szerk. Ardamica Zorán, Banská Bystrica, Belianum, 2014, 27–36.
- Szirák Péter, *Az elveszett falu. Kép, színtér vagy poétika? = A magyar falu poétikái*, szerk. Korpa Tamás–Pataki Viktor–Porczió Veronika, Budapest, Fiala Írók Szövetsége, 2018, 171–181.
- Szirák Péter, *Kívül-belül gyász. Térey János: Boldogh-ház, Kétmalom utca*, Alföld, 2021/5, 94–101.
- Thomka Beáta, *Mészöly Miklós*, Pozsony, Kalligram, 1995.

VII. Kisformák hálózata, idézéstechika és újraírás: Esterházy Péter írásművészete

SZIRÁK PÉTER

VII/1. A *Termelési-regény* (1979): paródia és szatíra

A *Termelési-regény* (*kisssregény*) megjelenése országos hírűvé avatta szerzőjét, Esterházy Pétert (1950–2016). A mű főcíme a Szovjetunióban az 1930-as évektől, Magyarországon pedig – a kommunista diktatúra bevezetése után – az 1940-es-50-es évek fordulóján kötelezővé tett ún. „szocialista realista” regénytípus elnevezését idézi. Ez a végletekig sematikus és bántóan tanító célzatosságú propaganda-műfaj a sztálinista rendszer ideológiájának közvetítője volt, írt ilyet mások mellett Karinthy Ferenc (*Kőművesek*, 1950) és Örkeny István (*Házastársak*, 1951) is. Az alcím egyrészt az 1960-as évek elején divatos „kisregény”-műfajra utal, az erkölcs és a hatalom relációját tematizáló művek egy csoportjára (pl. Sarkadi Imre: *A gyáva*, Fejes Endre: *Rozsdatemető*, Sánta Ferenc: *Húsz óra*), másrészt egy bonyolult jelentéstani és hangtani összefüggést teremt. A megnyújtott három „s” amellett, hogy figyelemfelhívó szerepet tölt be, a betű szintjén magában rejti az angol „kiss” szót is, ami önreflexív utalás a regény „csolkos” jellegére: nem csak a szerelmi-érzéki összefüggésekre, hanem a csókra, mint ami viszonylagosítja a testhatárokat, s így a „csolkos regény” a szöveg két részének interpenetrációjára (egymásba hatolására, elkülöníthetlenségére, összefüggésére) is rámutat. Az első rész egy fiatal számítástechnikus, Tomcsányi Imre munkahelyi küzdelmeit állítja a középpontba, a második rész pedig egy fiatal író, EP, vagyis a „mester” mindennapjairól, családi életéről, írói próbálkozásairól és nem utolsósorban futballista karrierjéről szóló „művészregény”, amely a Peter Eckermann által lejegyzett híres Goethe-életrajz („Beszélgetései Goethével”) ironikus változata. A két rész egyes szövegdarabjait index-számok kapcsolják össze (ahogy erre fentebb az interpenetráció kifejezéssel utaltunk), vagyis az ikerregényt csak állandó megszakításokkal és a két rész összehasonlításával lehet olvasni. (Hasonlóképpen ikerregény-szerkezetű a széleskörű európai hírnevet hozó *Harmonia caelestis* [2000]). Mindkettő egyszerre paródia és szatíra. A „termelési-regény” és a „művészregény” paródiája, vagyis ezek többnyire humoros hatást kifejtő olyan ismétlése, utánzása, amely az eredeti intenciót (szándékot) az ellentétébe fordítja. (A „termelési-regény” az eredeti szándék szerint komolyan veendő erkölcsi-politikai tanítás volt, amely itt nevetségessé válik.) S szatíra is, mert az ábrázolt világot, egy adott társadalmi berendezkedést (alapvetően a Kádár-rendszert) maró gúnnyal tesz bírálat tárgyává.

VII/2. Egy posztmodern „szöveggyűjtemény”: *Bevezetés a szépirodalomba* (1986)

A *Termelési-regény* sikere után, 1980 és 1985 között Esterházy Péter kötetei (*Függő*, 1981; *Ki szavatol a lady biztonságáért?* 1982; *Fuharosok*, 1983; *Daisy*, 1984; *Kis Magyar Pornográfia*, 1984; *A szív segédigéi*, 1985) azonos formátumban jelentek meg, vörös borítóval, fehér

külső borítóval és fekete címsorral: ez is jelezte, hogy egy összefüggő könyvsorozat megírását tervezte el. Az egyes művek más szövegekkel kiegészülve, egy 21 darabot összegyűjtő, nagy terjedelmű kötetben jelentek meg 1986-ban, *Bevezetés a szépirodalomba* címmel. A szakirodalom nem véletlenül nevezte el – ironikusan, de találóan – „posztmodern szöveggyűjtemény”-nek: a sokszor igen különböző darabok belső utalások, ismétlések, idézetek, képek és a margóra írt bejegyzések révén újra és újra átértelmezik a nevelődés, a felnőtté válás, az erőszak és a gyász alaptémáit. A *Függő* már többértelmű címével is jelzi, hogy az irodalom „függő beszéd”: függ a hagyománytól. Az eddig leírtaktól és elmondottaktól, függésben van attól a nyelvi környezettől, amelyben keletkezik, s amelyben olvassák. Függ azoktól a művektől, amelyekből citál: a közel százoldalas szöveg egyetlen mondatból és Musilról, Csáthtól, Kosztolányitól, Ottlikról, Máraitól, Peter Handkétől, Thomas Bernhardtól, Wittgensteintől, Pilinszkytól vett idézetek sokaságából áll össze. A mű az emlékezés folyamatát, a múlt rekonstrukcióját, amelynek középpontjában egy kamaszokból álló közösség felbomlása, a felnőtté válás témája áll, szövegek találkozásaként, ütközéseként viszi színre. Az esztétikai hatás a nyelvi regiszterek, az irányított és véletlenszerű (mert irányíthatatlan) jelemek közti lezárhatatlan összjátékból származik. A *Kis Magyar Pornográfia* címének betűszavas rövidítése – gúnyos utalásként – egybeesik a Kommunisták Magyarországi Pártjának rövidített nevével (KMP). A Tóth Béla (1857–1907) *Magyar anekdotakincs I–VI*. (1898–1903) című gyűjteményét felhasználó satirikus szöveg (főként) a Rákosi-rendszer politikai bornírtságát (korlátoltságát, ostobaságát) állítja pellengérré, abszurditását (elviselhetetlenségét) tárja elének. A *Fuharosok* hagyományosabb, balladisztikus elbeszélés, az erő és az igazság egyeztetetlenségének példázata. A *szív segédigéinek* szövege gyászkeretes oldalakon jelenik meg, s két részre oszlik: az első részben a fiú követi végig édesanyja haldoklását és temetését, a második részben az anya gyászolja fiát (a piéta, vagyis a Jézust sirató Mária alaphelyzetét megidézve). A lapok felső részén a kórházi elesettség, a temetés és a gyász eseményeit idézi föl az elbeszélő, az alsó részen pedig a világirodalom gyászt tematizáló műveiből (Camus, Borges, Handke, Bernhard, Pilinszky stb.) vett idézetek szerepelnek – a legszemélyesebbet, az egyedit az általánossal, az áttétellel, az egyetemességgel összekapcsolva.

VII/3. *Harmonia caelestis* (2000): a családregegy újraértelmezése

A *Harmonia caelestis* (a latin nyelvű cím jelentése: Égi összhang) mindkét részében működésbe lépnek a család- és önéletrajzi regény kontextusai, vagyis a generációk sorának, illetve a saját élet történetének a realitás illúzióját felkeltő közvetítése. Az első részben az állandó megszakítottság, a referenciális (vonatkoztatási) rendszerek szüntelen cseréje folytonos elhasonulásban, egyfajta villódzásban tartja az értelemképződést. A szöveg az olvasó figyelmét az alakformálás mimetikus (a valósággal analóg, a valóságot ábrázoló) mintáitól azokra a közvetítőrendszerekre (történettípusokra, elbeszélésformákra, diskurzusokra, szereprepertoárookra) irányítja, amelyekre a mindig csak ideiglenesen megszilárduló identitások (önazonosságok) alapozódnak. Ezzel függ össze a *Harmonia*

caelestis meghatározó jegye, a kitalált és a megtörtént textuális egybefonódása, a valóság és a képzelet, az elbeszélő és a regényhős fölcserélhetősége. A második részben a megszakításos elbeszéléstechnika mérsékeltebben jut érvényre, a családragény és életrajz rendje (időbeli egymásutániság, a hely azonossága, motivikus kapcsolódás) előhívja a mimetikus (valóságanalóg) utánképezhetőség lehetőségét. A történelem, a politika alakításában is résztvevő, majd abból kiszoruló, utóbb már csak szemlélődő nagyapa (Esterházy Móric) és különösen a történelmi változások (a kommunista diktatúra) áldozatává váló apa (Esterházy Mátyás) életeseményeinek megszakításos színrevitele kronologikus (időben előre haladó) rendet követ és túlnyomórészt – még ha nem ritkán ki is aknázza a valóságos és a képzeletbeli keveredésének lehetőségét – a huszadik századi magyar történelem kanonikus (közkeletű, elfogadott) narratívái mentén, azok egyfajta alternatívájaként (módosított változataiként) bontakozik ki. Egy nagy múltú család, egy jelentős kultúrahordozó közösség (az arisztokrácia) sorsát egyszerre tragikusan, (ön)ironikusan és parodisztikusan ábrázolja. A *Harmonia caelestis* olyan könyv, amely az életmű korábbi köteteinél is erősebben kötődik a történelemhez, elsősorban azért, mert egyszerre mutatja meg a történelem nyelvi anyagszerűségének hatalmát és az irodalom annak átrendezhetőségében rejlő elfogulatlanságát, vagyis szabadságát.

VII/4. Idézettechnika, „szövegválogatás”

„Esterházy műve nemcsak a magyar próza lehetőségeit terjesztette ki számottevő mértékben, de egyúttal messze fölülmúlta gondolati mélység tekintetében azoknak a nyugati műveknek a túlnyomó többségét, amelyeket a posztmodern irodalom jelentős alkotásainak szokás tekinteni.” – írta a *Bevezetés a szépirodalomba* című könyvről Szegedy-Maszák Mihály (265). Érvelése Esterházy Péter írásművészetéhez az újítás és a megőrzés magas színvonalú egyensúlyrendszerét kapcsolta, megfontolás tárgyává téve azt is, hogy a posztmodernitás – legjobb változataiban – nem léhaság, hanem megújító megővás, a „régiből újat” jaussi és az „örökség: feladat” derridai jellegje értelmében. A kortársak tanúsíthatják, hogy Esterházy – összességében fontolva haladó – *nyelvújítója* lett a magyar irodalomnak a huszadik század utolsó negyedében. Méghozzá oly hatóerővel, minek révén az irodalmi nyelv túllépve határain a művelt publikum, különösen a fiatal értelmiség nyelvhasználatát is alakította. A művelt köznyelvben egy időben elterjedtek bizonyos Esterházy-féle fordulatok, pl. a „mindez még fog kapni egy vajszínű árnyalatot” közkedvelt zárlatformulává vált, „a földet vissza nem veszek” rendszerváltáskori nyelvi fricskává lett, „A Trabant útfekvése kitűnő és gyorsulása kifogástalan. Ez azonban nem szabad, hogy könnyelműsége csábítson.” használati utasításból ironikus maximává, – Örkeny nyomán – egyfajta „egypercessé” alakult. Igen, ez a művelt köznyelvi használatba vétel is egyfajta irodalmi mérce, hiszen az idézetek átszerelésén és mozgatóján alapul, s ez éppen az Esterházy-féle poétika egyik kulcseleme. S mindez a bárhol és bármikor olvasható és hallható nyelvi formulák, nyelvi események összegyűjtésén, újra-keretezésén és sűrítésén alapul.

A *Termelési-regény* utáni korszakban Esterházy egyre inkább idézetekből dolgozott, ezek szelekciója, vagyis a „szövegválogatás”, a megfelelő idézetek megtalálása és aztán összeépítésük, illetve az ismétlésük általi újra-kontextualizálásuk vált e szövegalkotási attitűd védjegyévé. S mi olvasók idézőkként (mai, web2.0-s kifejezéssel: „megosztókként”, „agregátorokként”) szintén kivettük a részünket ebből az alkotási módból. Az irodalmi és az ún. mindennapi nyelvhasználat határainak felfüggesztésével, a mű „belseje” és külseje” közötti különbség viszonylagosításával kapcsolatba hozható *idézettechnika* persze nem volt ismeretlen a hetvenes évek magyar prózájában. Örkeny ready-made-jei (ún. „talált szövegei”), Tandori utalásrendszerei, Mészöly „filológiai” metszetei (rég irodalmi szövegekből kivágott idézetei), Kertész Imre „önmásoló” (az írást mint másolást színre vivő) eljárása mind az idézetek felhasználásának ebbe a sorába tartoznak. A fő különbség talán az, hogy míg az előbbieket idézetmontázsra inkább tömörszerű, készletjellegű és modálisan jórészt egynemű, addig Esterházy transztextuális effektusai (szövegtípusokon, beszédmódokon átvándorló hatáselemei) a nyelvi világok ütköztetésén, feszültségén alapulnak és megsokszorozzák az idézetek jelentésének és hangnemének irányait. S miközben ezt teszik, úgy építik fel a citátumok – hálózatosan egymásra utaló – új kontextusait, hogy a korábbiakat nem egyszer szükségképpen rombolják, illetve törlik. (Szegedy-Maszák Mihály példája utalt rá, hogy *A fogadás naplója* egyik montázsának 20. századi [József Attila-] idézete miképpen érvényteleníti a 19. századi [Kölcsey-] citátum közösségi célértékeit: „Nem: hass, alkoss, gyarapíts, s a haza fényre derül vagy nem derül fényre. Ez olyan bizonytalan. Kiterítenek úgyis, ez bizonyos.”).

A szövegegységek és idézetek modulszerű használata, a citátumok kontextusváltó ismétlése, elmozgatása, amely a narrátor („szövegválogató”) identitásának rögzíthetlenségével párosul (pl. *A szív segédigéiben* vagy a *Harmonia caelestis*-ben a narrátor hol regényalak, hol kvázi-szerző, minnek következtében az egyes kijelentések valóságvonatkozásának tekintetében lehetetlen dűlőre jutni, ezért a fiktív és a reális elkülöníthetősége egyfajta visszatérő lehetetlenségként mutatkozik meg), s mindez a nyelvi játéklehetőségeket a külső (a dolgok állásának megfeleltethető) referenciaképzés kényszere alól folyvást kivonja, teret engedve a nyelvi játék amimetikus (nem ábrázoló) logikájának. A *Termelési-regény*, majd a *Bevezetés a szépirodalomba* összetett szóeleményei és szövegötvezetei egyaránt a jelentők (szavak, nyelvi jelek) hasonlóságát aknázzák ki. Pl. a „Magyarország nem volt, hanem lesz? Lesznie kell.” egy Széchenyi-idézetet többértelműsít, a „Habár fölül a gálya, alul a víznek árja, azért a Côte d’Azur.” pedig Petőfi Sándor allegorikus költeménye, a *Föltámadott a tenger* sokat citált sorait ironizálja a francia Riviérát jelölő kifejezés hangzashasonlóságát kiaknázza.

Az utóbb egyfajta Esterházy-archívummá és az önutánzás bázisává váló idézetpanelek végigvándorolnak az életművön. A *Pápai vizeken ne kalózkodj!* (1977) *Kihallgatás* című fejezetében ott van a *Hrabal* könyve (1990) alapötlete; a *Termelési-regény* első részének V. fejezetében és második részének 10. és 55. bejegyzésében felbukkanó Hahn-Hahn grófnő később a mesteri Duna-regény talányos címében (*Hahn-Hahn grófnő pillantása*, 1991) jelenik meg; a *Ki szavatol a lady biztonságáért?* (1982) című kötetben közreadott Ágnesben szereplő, majd *A szív segédigéiben* (1985) megismétlődő „Árva a ház, nincs kacagás” klisé (a *Három a kislány* című romantikus daljátékból származó idézet) a *Hasnyálmirigynapló*

(2016) lapjain töltődik fel újra végzetesen humoros-tragikus jelentéssel. Szavak előznek szavakat, s kísértetként, változékony szellemekként járnak vissza a szavak, szófordulatok és idézetpanelek, azt is megmutatva, hogy az Esterházy-életmű egy összefüggő projekt. Ez szembetűnő a téma-repertoár tekintetében is. Mindenkor főtémának bizonyult a nevelődés, a felnőtté válás és a család, ezekkel összefüggésben a történelem, a függés, a hagyomány, a szeretet, a politika, a szabadság és összetartozás, a szexualitás (gyöngédség és erőszak), valamint a korai és a kései művekben egyaránt: a halál és a gyász.

VII/5. Az elbeszélésszervezés átalakítása

Esterházy gyökeresen átalakította az érvényben lévő elbeszélésszervezési mintázatokat is. E tekintetben a leglényegesebb a kronotoposz, vagyis a téridő-összefüggések felbontása, variálása (lásd a *Termelési-regény* anakroniáit, vagyis az „időszerűség”, a korhűség megsértéseit: ahogy a vállalati értekezlet áttűnik az egri vár ostromába, vagy ahogy a Mester Mikszáthtal társalog a kocsmában és a helyi érdekű vasúton stb.), s ezzel összefüggésben a prózafordulat talán legszembetűnőbb narrációs eljárásának, a megszakításnak a kanonizálása, vagyis érvényessé tétele. (A jeles kortárs író, Tóth Krisztina mondta az Esterházyról szóló portréfilmben, hogy EP szokássá tette a befejezetlenséget, s szokatlanná a lekerekítettséget). A *Bevezetés a szépirodalomba* egyes részei, így *A próza iszkolása* vagy a *Függő* nagyon erősen mutatja a megszakítottság, a befejezetlenség és a körköröség, a vágás, törés és montázs dekomponáló fogásait, nem csak a tipográfiai jelek és a tördelés változékonyásával, hanem kép és szöveg együtt-hatásával, konkurenciájával (versengésével), sőt a *grammatikai felbomlás* eljárásaival is erősítve azt. A *Bevezetés* utáni korszakban ezek a deszemiotizációs műveletek háttérbe szorultak, s az Esterházy-próza kimondottan kanonikus formáló elvévé az *idézettechnika* és a *modális* komponens kiemelt szerepe vált. Ez az írástechnika a hangnemek és közlésformák elvi egyenrangúsításán alapszik, s a nyelvhasználati formák összjátékát úgy aknázza ki, hogy irodalmi és nem-irodalmi beszéd- és műfaji mintázatokat, allúziós rendszereket vegyít. A hangnemi komponenssel (pl. az elbeszélés és tárgy közötti feszültséggel) így jár együtt a textuális szemiózis dinamikája – a figurális és szó szerinti jelentés egymásbafordításától a narratív-diszkurzív, valamint a klisé-, illetve szó-szintű citátumok átkomponálásán át az öntükröző alakzatokig.

VII/6. Nyelvi eseményszerűség

A műfajok hagyományos rendszerének le-, illetve megbontása (a „termelési-regény”, ami paródia és szatíra; a „kisszregény”, ami nagyregény; a regény, ami novella- vagy prózaversciklus-imitáció stb.), össze-nem-illő diskurzusok montázsolása (összevágása, egymás mellé illesztése), a vaskos és a religiózus (vallásos), az emelkedett és a nem illő vegyítése – ezek azok az effektusok, amelyek leginkább szavatolnak az Esterházy-hatás kulcseleméért: a váratlanságért, a meglepetésért, a textuális eseményszerűségért,

a teremtett olvasó pillanatnyiségéért. A *Termelési-regény* és a *Bevezetés a szépirodalomba* rendkívüli intenzitással termelte ki ezeket a váratlanságokat, elhasonulásokat, de hasonló ritmus- és perspektívaváltások munkálnak a *Hahn-Hahn grófnő pillantása*, a *Harmonia caelestis* vagy akár a *Márk-változat* (2014) egyes lapjain, passzusaiban. Alighanem részben ezzel a szövegalkotási attitűddel kapcsolódik össze az Esterházy-próza népszerűsége és másfelől népszerűtlensége, sőt nem független ettől a megújuló képessége, illetve önma-ga archívumává válása sem. Műveinek sajátos rétegzettsége tette lehetővé, hogy nagyon sokféle olvasója lett. Olyan, aki például inkább idézhető szójátékainak („grünkrétan”: a zsidó viccek Kohn és Grün párjának felcserélésén alapuló szóvicc; „izgalmas nővér”: egyetlen betű/hang kicserélése a szakrális erotikusba fordítja; „vágyom egy több után”: *A mosoly országa* című operett betétdalából vett idézet deformálása az „egy” és a „több” grammatikai feszültségét felhasználva; „jóból is megárt a rossz”: a mértékletességet tanító klisé kifordítása; „csókoljon meg a mádám Sósav!”: a jószándékot rossz szándékba átfordító szójáték, amely Madame Chauchat-nak, Thomas Mann *A varázshegy* című regénye egy alakjának nevét formálja át; „ávós, kapa, nagyharang válasszon el titeket egymástól!”: a jól ismert népmesei záróformula első elemének hangzashasonlóságon alapú, fekete humort kiváltó megváltoztatása: „ásó” helyett „ávós”, vagyis a „halál” helyett a kommunista terrorszervezet ágense...) volt a rajongója, olyan, aki inkább a '90-es évek elejétől szaporodó politikai „kiszólásait” kedvelte, s olyan is, aki a szövegalkulás ámul-talba ejtő hangnemi összetettségében és hangulati egyediségében lelte örömét.

Talán nem félrevezető filmművészeti példát idézve, Quentin Tarantino alkotásainak többretegű közönséget képző hatásához lehetne ezt hasonlítani, azt a nyilvánvaló különbséget is számon tartva, hogy a népszerű és a magaskulturális mintázatokat ötvöző amerikai rendező (anya)nyelvbe kötöttségének mértéke lényegesen eltér a sokat fordított magyar íróétól. Ez a fajta rétegzettség persze nem csak közönségingtegráló következménnyel jár, de azt is eredményezi, hogy *sokféle* Esterházy-olvasat van. Monográfusának érzékletes példájával élve: „(Ú)gyszólván ahhoz a revelatív hermeneutikai eseményhez hasonlóan, amelyet Az apostolok cselekedeteinek 2. részéből ismerünk, ahol is az egybegyűlt népek közül »mindegyik a maga nyelvén hallá« a mondottakat.” (Kulcsár Szabó, 2017, 53.).

VII/7. A nagy elődök: Mikszáth, Kosztolányi és Márai újraértelmezése

Fogas kérdés, hogy mennyire eredeti ez a „hang”, s mennyire egyedien „halljuk”. Az bizonyos, hogy ennek a hangnak a hatása sajátos hangoltságában rejlik. Esterházy az elbeszélő közlés alapelemeivé a prózai *kisformákat* tette meg, főként a kázust (esetleírást), a viccet és az anekdotát. Voltaképpen a kisprózai szerkezetek használatával áll szoros összefüggésben az elbeszélés megszakítotttsága, ami mintegy helyt ad az idézetek montázsolásának (összeépítésének), s ez utóbbi eljárás föl is erősíti az előbbit. Konzisztens, átfogó folyamatrajzzal egyik műben sem találkozunk. Az elbeszélő kiléte többnyire azonosíthatatlan, a mimetikus világszerűség töredékes, mert tájleírás és helyszínrajz csak ritkán van, a karakterek szisztematikus külső-belső leírása pedig többnyire hiányzik,

ahogy a cselekvések és a motiváció összefüggő ábrázolása, s ezzel összefüggésben a szereplői perspektíva-rendszer kidolgozása sem jellemző. Vagyis Esterházy nem írt sem klasszikus értelemben vett lélektani, sem eszmeregényt, miközben a lélektant és az eszméket érintő diskurzusok ütköztetésével mindig is nagyon foglalkoztatta a perspektívák és értékek szembesítése, vagyis antropológiai (az ember mibenlétére vonatkozó) érdeklődése töretlen volt. Az anekdotát Mikszáth nyomán újíttotta fel, de nem replikákra (párbeszédre) osztva szólaltatta meg, s nem társított hozzá a közvélekedést (még oly ironikusan) megszólaltató elbeszélői szöveget, hanem a kistörténeteket hálózattá építve a diskurzusok polimodalitásának (hangnemi sokszínűségének) közegébe helyezte. Sokat idézte Márait, de nem követte tisztelt elődjének kultúrkritikai meggyőződését és a fennköltséghez való ragaszkodását. (A beszédmódok keverésétől és a jelentők hasonlóságán alapuló szójátékoktól Márai erősen tartózkodott.) Rendszeresen tisztelgett Ottlik előtt, s miközben a mesternek a perspektíváltást (az elbeszélői és szereplői nézőpontok sokaságát) kitüntetett szemléletét radikalizálta, az emberen túli támaszték keresésében mindvégig hűségese követője maradt. A legszorosabb szálak Kosztolányihoz fűzték. A '20-as évekbéli nagy regények kompozíciós kifinomultságát és antropológiai mélységeit csak megközelíteni tudta, erőteljesebben kapcsolódott az *Esti Kornél* játékosabb világához, s a kifejezések tarkaságához, sokszínűségéhez, a nyelv „beszéltesének” kockázataihoz való vonzódása szövegeinek alakíthatóságát egész messzire vitte tőle. Igaz, hogy a *Hahn-Hahn grófnő* elbeszélője hasonlóan társalog történetének befogadójával, mint ahogy Esti Kornél feleselt a barátjával, aki társszerzője akart lenni, mégsem mondható, hogy Esterházy elbeszélője (szövegválogatója) Kosztolányi novellaciklusáéénak követője. Ő ugyanis egy olyan elbeszélő, aki nem csak a szöveg keletkezését ecseteli (mint tette ezt metafiktív, önszínrevivő műveiben Mészöly és Tandori), hanem abban az értelemben is bevezet az irodalomba, hogy erőteljesebben utat enged, teret nyit „a jelentésképzés játékában való befogadói részesülésnek.” (Kulcsár Szabó, 2017, 55.). Az elbeszélő a műképzés alkotói oldalán a megszakításokkal, így a megszólítással, az elhallgatással, az idézetek elhasonító közbejöttével, a zárójeles vagy zárójel nélküli önkomentárokkal úgy teszi lehetővé az olvasó aktív részvételét, hogy az *eseményserű keletkezés* hatását kelti, a jelentésképzés többirányúságának megnyílását, kereszteződését, az épülés és lerombolódás, a kiteljesedés és a romszerűség dinamizmusának és pillanatszerűségének hatását, ami az olvasóban az együttalkotás érzetét, illúzióját, vagy inkább az illúzió együttalkotásának örömet ébreszti fel. Ez a bőbeszédű, közlékeny, nem egyszer nyájas, sokszor provokatív elbeszélő az írást, az idézést, az önreflexiót, a mű keletkezését, vagyis az irodalmat a világ legfontosabb dolgaként viszi színre. Nem vezeti kezénél fogva az olvasót, mint mondjuk Jókai, hanem inkább társzerzőként, vagy inkább az irodalom, az elbeszélő és a szerző hű barátjaként kezeli. Pontosabban ekként teremti meg. S itt nem csak az irodalom ún. létezősszakmai fontossága melletti tanúságtétel kölcsönösségéről van szó, hanem az irodalom együtt-keletkezésének involváltságáról, s az irodalomnak arról a természetéről, hogy az csakis esztétikai létezősű világ, vagyis semminek sem puszta mimetikus lenyomata, utánképzése, hanem egy semmivel sem helyettesíthető keletkezés-esemény. Egyfelől az olvasói választást és döntést kihívó eldöntetlenség, másfelől az olvasói szerepek kipróbálásának szabadsága és az esztéti-

kai világ keletkezésében való részesülés, mint a játék legméltóbb és legmagasabb foka, bizonyosan egyediséget kölcsönöz Esterházy öröklésen, átvételen és újra-formáláson, újragondoláson alapuló írásművészetének.

VII/8. Felhasznált irodalom

Kulcsár Szabó Ernő, *Esterházy Péter*, Pozsony, Kalligram, 1996

Kulcsár Szabó Ernő, *Nyelvművészet – kánon – világkép. Esterházy Péterről*, Alföld, 2017/3, 53–57.

Molnár Gábor Tamás, *Az önmegértés szövegisége: 2000: Megjelenik a Harmonia caelestis = A magyar irodalom története, III., 1920-tól napjainkig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály–Veres András, Budapest, Gondolat, 2007, 863–873.

Szegedy-Maszák Mihály, *Bevezetés a szépirodalomba = Uő, „Minta a szőnyegen”. A műértelmezés esélyei*, Budapest, Balassi, 1995, 253–265.

Szirák Péter, *Kisformák hálózata. Mintázat és egyediség Esterházy Péter írásművészetében = Hagyomány és fordulópon. Esterházy recepciója a kelet-európai régióban*, szerk. Szabó Gábor–Szilágyi Zsófia, Magvető, Budapest, 2017, 44–54.

VIII. A kortárs magyar utazási irodalom

BALAJTHY ÁGNES

VIII/1. Az utazási irodalomról általában

Az irodalmi művek hősei – Odüsszeusztól kezdve Toldi Miklóson át Esti Kornélig – gyakran kelnek útra: nem véletlenül nevezte Northrop Frye a legősibb irodalmi archetípusok egyikének az utazást. (Frye, 57) Míg azonban a legtöbb epikai alkotásban ez a mozzanat csak egyike a mű számos cselekményelemének, addig egy sajátos műfaji hagyományhoz csatlakoznak azok a szövegek, amelyek kifejezetten az utazásnarratíva köré szerveződnek, és reflektálnak is a bennük elbeszél utazástörténet jelentéslehetőségeire, kulturális beágyazottságára, szubjektumformáló hatására. Ebben a fejezetben a huszadik század második felének néhány magyar utazásszövegét mutatjuk be.

Az „utazási szöveg”-en kívül még számos rokon értelmű magyar kifejezést tudunk megadni: útirajz, útleírás, utazási regény, úti napló, úti beszámoló, utazási irodalom. Ezek egymáshoz való viszonya, jelentéskülönbségei nem teljesen tisztázottak. A nemzetközi szakirodalom sem egységes abban a tekintetben, hogy pontosan milyen szövegek sorolhatóak ide; egy jól elkülöníthető műfajról, vagy inkább csak egy lazán összefűződő műfajcsoportról van-e szó. Ennek az a magyarázata, hogy az utazási irodalom darabjai számos más műfaj kódjaival is érintkeznek: ahogy Mary B. Campbell fogalmaz, ez egy „más műfajokból megképződő műfaj” (6). Jan Borm hibrid műfajiságról beszél az útleírásokkal kapcsolatban: hiszen olyan, elsősorban autobiografikus szövegtípusok kódjai hatják át ezeket a műveket, mint a napló, az emlékirat vagy az önéletrajz. (Borm, 17)

Borm ezért egy tágabb és egy szűkebb kategória bevezetését javasolja. Eszerint érdemes különbséget tenni az utazási irodalom (angolul travel writing vagy travel literature) és az útirajz (angolul travel book, travelogue között). Míg az előbbi elnevezések egy tematikus csoportot takarnak, mely számos műfaj kódjai szerint szerveződő szövegeket foglal magába, az utóbbiak egy ezen belül elkülönülő, önálló, habár kifejezetten képlékeny határokkal rendelkező műfajt jelölnek, melyet a szerző egy olyan, döntően nem fikciós, egyes szám első személyben írott elbeszélésként definiál, melynek olvasója előfeltételezi, hogy a szerző, a narrátor és a főszereplő, azaz az utazó egy és ugyanazon személy. (Borm, 17)

Arról viszont, hogy egy utazáselbeszélést tényleg megelőzött-e egy valódi utazás, valójában csak a szövegen kívüli tényezők figyelembevételével tudnánk meggyőződni. (Korte, 10) Ráadásul ezeknek a szövegeknek a vonzerejét hosszú idő óta épp az őket övező ambiguitás, valóságtartalmuk mértékének eldönthetetlensége adja. (Holland-Huggan, 7)

Jacques Derrida arról ír, hogy az irodalmi szövegek mindig csak „részesülnek” egy-egy műfajban, anélkül, hogy stabilan odatartoznának (81) – ennek a rugalmas, a kevertséget és a változékonyságot előtérbe helyező műfajszemléletnek iskolapéldáit nyújtják

az útirajzok, melyek maguk is felfüggesztik a határt az irodalom és annak „másikjai” (így például a nem fikciós, praktikus, ismeretterjesztő célú írások) között.

Az utazási irodalom vizsgálatához azt is tisztáznunk kell, hogy mi az az utazás. Alex Drace-Francist követve érdemes különbséget tennünk a mozgás mint fizikai jelenség és az utazás mint annak kulturális, azaz szervezett, saját módszertannal rendelkező változata között. Judith Adler éppen ezért nevezi az utazást „színre vitt művészet”-nek, a latin *ars* kifejezés kettős – művészet és technika – jelentésére rájátszva. Ahogy írja: „még a legkevésbé önreflexív utazó korlátait és lehetőségeit is nagymértékben az utazás művészetének éppen aktuális állapota határozza meg: annak normái, technológiái, intézményei és mitológiái.” (Adler, 1371)

Ezért beszélhetünk történetileg változó *utazási stílusokról*, melyek esetenként szorosan összefügghetnek irodalmi vagy képzőművészeti tendenciákkal: a gyaloglás kultusza például nem véletlenül a szabadságot eszményítő és a természetbe visszavágyódó romantika idején terjedt el.

VIII/2. Magyar irodalomtörténeti előzmények

Kifejezetten gazdag a régi magyar irodalom, azon belül is a 16–17. század időszakának utazási témájú szövegkincse. A hazai egyetemek hiánya miatt a hungarus-tudatú magyar fiatalok nyugat-európai egyetemeken tanultak tovább, és a peregrináció gyakorlatának szerves része volt, hogy írásos formában rögzítsék tapasztalataikat. Ezek közé az ifjak közé tartozott Budai Parmenius István, aki 1583-ban az első magyarként eljutott Amerikáig (egészen pontosan Újfundlandig), és *De navigatione* című propemptikona (búcsúdala) az első Észak-Amerikáról szóló (európai) versnek tekinthető.

A tizenkilencedik század elejétől kezdve, a szentimentalizmus és a romantika térnyerésével együtt a magyar szerzők is egyre több szubjektív hangoltságú, irodalmi ambíciókkal rendelkező úti beszámolót publikáltak. Kazinczy és Petőfi úti levelei már a modern értelemben vett szépirodalmi útirajz darabjai közé sorolhatóak. Az irodalmi útirajz szerepe azonban a huszadik század első felében válik igazán jelentőssé, a magyar utazási irodalom „aranykora” a két világháború közötti időszakra tehető.

Az utazás kultuszának jegyében a napi- és hetilapok rendszeresen közöltek olyan, a kor élvonalbeli szerzőinek (Kosztolányi Dezső, Márai Sándor, Szabó Lőrinc, Dsida Jenő stb.) tollából származó tárcákat és tudósításokat, melyek később gyakran kötetbe foglalva is megjelentek. Kiemelt figyelemben részesültek az elcsatolt területek, köztük is főként Erdély: az ottani viszonyok drámai átrendeződéséről többek között Németh László *Magyarok Romániában*, Szabó Lőrinc *Utazás Erdélyben* és Móricz Zsigmond *Julianus barát útirajza* című írásai számoltak be. Ettől eltekintve a korszak útirajzai azonban többnyire könnyebben megközelíthető európai nagyvárosokba, jól ismert – főként mediterrán – nyaralóhelyekre kalauzoltak el.

Ennek a magas színvonalú, izgalmas műfaji változatokat felvonultató irodalmi tendenciának az 1945 utáni történések szabtak gátat, hiszen az államszocializmus polgárainak eleinte egyáltalán nem volt módja az utazásra. A nem szolgálati, hanem magáncél-

ből lebonyolított utazások 1945-től 1961-ig gyakorlatilag lehetetlenné váltak, majd enyhítések sora következett be: egy 1970-es törvényrendelet már kimondta, hogy minden magyar állampolgárnak joga van ahhoz, hogy útlevelet kapjon és külföldre utazzon, de a turisztikai célú nyugati utazásokra ezután is csak háromévente kerülhetett sor.

A hatvanas-hetvenes évek során megnyíló szűkös lehetőségekkel sok szépíró élt (Pillinszky János, Ottlik Géza, Csoóri Sándor, Szabó Magda, Rab Zsuzsa stb.), de a cenzúra által teremtett körülmények továbbra sem kedveztek az útirajzírásnak, illetve az esetlegesen elkészülő útinaplók publikálásának. A nyilvánosságpolitika tiltásai és korlátozásai ugyanis éppen azokat a szövegalkotó tényezőket érintették, amelyek az irodalmi útirajz integráns elemeinek számíthatnak: a hazai és külföldi viszonyokat összevető (akár önkritikus) távlat működtetését, az idegenség csáberejének felmutatását.

A rendszerváltozás után lehetőség nyílt az asztalfióknak írt útinaplók publikálására: Nemes Nagy Ágnes feljegyzései, melyeket az államszocializmus éveitől megtett utazásairól vezetett, például posztumusz jelentek meg a *Magyarul és világra* című kötetben (2014). A határok megnyílásával több élvonalbeli szerző figyelme fordult az utazástematika felé: így például Esterházy Péteré, Krasznahorkai Lászlóé és Térey Jánosé.

VIII/3. Esterházy Péter: *Hahn-Hahn grófnő pillantása*

Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő pillantása: lefelé a Dunán* című 1991-es műve számos világirodalmi párhuzammal rendelkezik. A hetvenes-nyolcvanas évek egyik izgalmas elbeszélőprózai tendenciája ugyanis éppen az útleírás újrafelfedezése volt. Esterházy műve ezen belül ahhoz a posztmodern vonulathoz tartozik, melynek öntükröző, helyenként kifejezetten metafiktív szövegalkotó eljárásai minduntalan írás, olvasás és utazás bonyolult viszonyrendszerére világítanak rá.

Az Esterházy-regény számos intertextuális eljárásán keresztül idézi meg a számára ihletadóul szolgáló posztmodern utazási regényeket: ide sorolható többek között Italo Calvinótól a *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, egy másik Calvino-mű, a Marco Polo-történetet felidéző *A láthatatlan városok*, az ausztrál őslakosok közé elkalauzoló Álomösvény Bruce Chatwintól és Christoph Ransmayr fiktív és valóságos világokat egymásba játszó *Die letzte Weltje*. A sor még folytatható, a kelet-közép-európai térség irodalmi reprezentációját tekintve a *Hahn-Hahn...* legfontosabb előképe azonban minden bizonnyal Claudio Magris *Duna* (az olasz eredetiben *Danubio*) című műve, melytől Esterházy könyve magát az alapötletét is kölcsönzi.

A *Duna* a „Közép-Európát megteremtő és összefogó folyó” (Magris 17) útját követi végig, elsősorban kultúrantropológiai szemszögből vizsgálva azokat a rendkívül bonyolult egyéni és közösségi identitásalkatokat, melyeket a terület etnikai sokszínűsége és majdhogynem átláthatatlan történelmi múltja miatt érezhetik sajátjuknak az itt lakók.

Ehhez hasonlóan a *Hahn-Hahn...* sem pusztán mint bejárható, szemrevételelezhető földrajzi területet jeleníti meg a Duna-régiót. Az anekdotafüzérekből, elbeszélés-töredékekből, fiktív levelekből úgy bomlik ki két (vagy inkább számos) Duna-kaland története, hogy az útleírás más szövegek, beszédmódok, hagyományrendszerek, kultúráváltatok,

történelmi korok közti barangolássá válik. Arra, hogy a Duna-toposz görcső alá vételekor egy különösen gazdag és kiterjedt hagyományrendszer mozgósítására vállalkozik, az elbeszélő maga is többször reflektál:

Ekkor megértettem, hogy én mindent meg fogok ettől a folyótól kapni, hegy- s vízrajzot, történelmet, néprajzot, idegenforgalmat, anekdotákkal, reményekkel, halottakkal együtt, lesz minden, múlt, jelen, jövő, árvíz és aszály, lesz buzgár és halászlé, és lesznek emberek – egyvalami nem lesz magától, az egyetlen, amire igazán szükségem volna, arról nem tudtam, hogyan lesz, hogyan lesz itt mondat. „Akkor igaz könnyekkel kértem az Urat...” (28)

A Duna nyugati vidékének bebarangolása során a magyar utazót sztereotípiák sűrűn szőtt hálója veszi körbe: a radikális idegenség vagy annak „egzotikusként” domesztikált tapasztalata helyett annak van kitéve, amit Jauss nyomán „másodlagos ismerőség”-nek nevezhetünk.

A bécsi fordulat című fejezetet bevezető, bédekkerek módjára felsorakoztatott képek és frázisok például az egykori Monarchia szociokulturális kontextusát idézik meg – avagy sokkal inkább azt példázzák, hogy miként áll össze efféle citátumokból a város turisztikai imázsa: „Ach, Bécs... valcer... kávéház... könnyű lány... rántott csirke... fiáker... parlamenti botrány. Bécsbe a magyarok valamelyest kevélyen érkeznek.” (103) A „Gazdag-” és a „Szegény-Duna” között álló főváros a köztesség szimbolikus helyeként mutatkozik meg a regényben, kettősége a saját, az ismerős és a másik kategóriáinak felülvizsgálata készíteti az elbeszélőt: „az otthonosság unheimlich érzése ez, arra kell gondolnom, hogy ez az ország meg az én országom régebben egy ország voltak.” (104)

A Hahn-Hahn... tehát a Közép-Európa-diskurzus jellegzetes toposzainak és mintázatainak archívumaként szolgál: folytonosan rámutat mentalitástörténeti beágyazottságukra, az érvényességükért szavatoló esztétikai-ideológiai kontextusokra. A térség földrajzi arculatát meghatározó Duna lokalizálhatatlan, hol itt, hol ott felbukkanó forrása a mű egyik legfontosabb öntükröző metaforája lesz. A forrás keresésének motívumával Esterházy gyakorlatilag átveszi Magris könyvének egyik legszemlésebben kibontott megfigyelését, miszerint még az sem határozható meg pontosan, hogy valójában honnan is ered a Duna. Ahogy azt a Magris-művet parafrázáló bekezdésben Roberto elmeséli: „beszél avval az asszonnyal, akinek sötét, savanyú konyhájából ered a, mondjuk így, Duna, bár nem kizárt, hogy az alacsony ereszről lecsorgó víz táplálja azt a forrást, melyből az eresz a vizét veszi, itt tehát rögvest volna egy végtelen ciklus”. (21)

Ahogy azt a kikutathatatlan forrás trópusa sugallja, a szöveg lebontja a szilárd önazonosságtudatot megalapozó, rögzített eredetet képzetét, de – hiszen a főhős is „kizárólag Duna-utazó” marad – nem kérdőjelezi meg az újraértelmezésre váró történelmi-kulturális örökség identitásalakító erejét. Ezt az örökséget nem előre adottként tételezi a szöveg, hanem a benne élők interpretációs erőfeszítéseitől függőnek: „Viszont látva, de legalábbis föltételezve, hogy van valami, ami Ulmot Béccsel és azt Belgráddal összeköti, és ha nem szeretné azt mondani, hogy ez a valami a Duna, e metafizikai locsi-pocsi, imaginárius folyam, akkor odajutna, hogy ő az, ő, aki összeköti Ulmot Belgráddal, ő, az utazó.” (67)

A folytatás azonban a könyvben többször citált József Attila-költemény, *A Dunánál* idézésével megint csak az értelmezői szituáció hagyományban való rögzítettségére figyelmeztet: „De a hajót meg a Duna viszi, a Dunát meg a leélt életek súlya [...] Ezért van, hogy a Duna előbbre való, mint ő. És ezért van az, hogy a rakodópart alsó kövén ül, és nézi, hogy úszik el a dinnyehéj, már akinek ez mond valamit.” (67)

Az utazás fogalmával asszociált változás képzetei – melyek a Bildungsromanban elsősorban az utazó személyiségének gazdagodásaként, tapasztalati horizontjának tágulásaként mutatkoznak meg – az Esterházy-műben is tetten érhetőek, csak épp a szövegformáló stratégiák, az elbeszélés szerveződésének szintjén. Bécs és Budapest nevei ilyen, nem drasztikus, ám az elbeszélés nyelvi működésmódjában mégis érzékelhető válás jelölőinek tekinthetők a műben. Míg korábban a Dunához kapcsolódó kulturális-irodalmi hagyományok és mítoszok uralták a szöveget, Kelet-Európa határához érve előtérbe kerül a regényben az utazás testi, nem-jelentéses dimenziója, a fizikai benyomások által kiváltott idegenségérzet. A korábban főként írott szöveget olvasó, kommentáló, válogató alany a „Szegény-dunához” érve jobbra olyan történeteket, anekdotákat ad tovább, melyek a fikció szerint már az élőbeszédben, neki címezve hangoznak el. Kulcsár Szabó Ernő figyelmeztet arra, hogy Romániában járva „az elbeszélő [...] a beszéd hogyanjára figyel; a tónusra, a hanghordozásra, a modalításban rejtett világfelfogásra igyekszik ráhallgatni” (226). Az „útinapló” alcímet viselő 23. fejezet színhelye Erdély, ahol az utazót – a Mészöly-regény főhőséhez hasonlóan – nem annyira a turisztikai nevezetességek felkeresése, mint inkább az itt élőkhöz való odafordulás motiválja.

Az auditív percepció kifinomodása, a jól hallgatás képessége továbbá – ahogy az alábbi idézet állathasonlata is sugallja – nemcsak egy megértési, de egy védekezési stratégia részét is képezi, hiszen az idegenség ebben a kontextusban a szubjektumot fenyegető erőként tűnik fel: „Érezte, idegen helyen van, idegen törvények közt, és örült, hogy élt. Semmi drámai nem történt, csak halkabban beszélt, s mint az állat, éjjel-nappal figyelt, hegyezte a fülét, előjött minden ijedelmé [...] amit mégiscsak megörökölt a rendszertől, ő, a szocialista embertípus.” (225) A ráhallgatással az elhalkulás is együtt jár, és megnő a csend szerepe az elbeszélte történetekben.

A romániai területek ábrázolását Esterházynál tehát nem a korábbi útirajzokból ismerős Erdély-narratívák szervezik, hanem a „heves szegénység” közvetlen, testi tünetekkel járó érzékelése. A könyv azt példázza, hogy miként függhet össze az utazás a részvétellel: habár csak ideiglenesen és korlátozott módon, de – figyelmes jelenléte révén – az Utazó közösséget vállal a peremre szorult másikkal.

VIII/4. Krasznahorkai László: *Az urgai fogoly; Rombolás és bánat az Ég alatt*

Krasznahorkai László a kortárs magyar irodalom azon alakja, aki az irodalmi-kulturális nyilvánosságban is szívesen lép fel utazóként, interjúválaszaiban, publicisztikai szövegeiben kiemelt hangsúlyt helyez külföldön szerzett tapasztalataira. Azaz, hasonlóképp több világirodalmi alkotóhoz – Bruce Chatwinhez, Christoph Ransmayrhez vagy V. S. Naipaulhoz –, szerzői imázsát a „travel writer”, az irodalmi utazó szerepkörére alapozva

alakította ki. A '90-es évektől kezdve számos olyan, távol-keleti környezetben játszódó, az ázsiai egzotikum kliséire is építő prózaszöveget közölt, melyekben kifejezetten meg-nő a tér jelentésleltésítő szerepe. Sőt konkrétan az irodalmi útirajz műfaji kódjai irányítják az 1992-es *Az urgai fogoly* és a 2004-es *Rombolás és bánat az Ég alatt* befogadását. (Utóbbinak létezik egy 2016-os átdolgozott változata, illetve a két mű között született egy, csak folyóiratközlésben elérhető riportázs is, a *Csak a csillagos ég*, mely szintén Kínába kalauzolja el az olvasót.) A magát magyar íróként prezentáló elbeszélő mindkét, az önéletrajzi olvasásmód lehetőségét (is) felkínáló regényben egy-egy kínai utazásról számol be. Szemben tehát a jobbára Európára, azon belül is a közép-európai régióra koncentráló magyar irodalmi útirajzok többségével, Krasznahorkai regényei a kulturális idegenség tapasztalatának jóval radikálisabb változatait mutatják fel.

Nemcsak a kiválasztott helyszín teremt folytonosságot a két mű között, hanem az utazási irodalom néhány tipikus műfaji kódjának *hiánya*: Krasznahorkai utazójának látószögén szinte teljességében kívül esik a kínai hétköznapi világ, az ország aktuális közéleti-társadalmi-politikai viszonyai, és ott szerzett tapasztalatainak a magyar/európai körülményekkel való összevetésére is alig vállalkozik. Figyelme elsősorban a klasszikus kínai kultúra teljesítményére irányul, melyet a tökéletességgel és a teljességgel asszociál. Az ekképp megalkotott figura elbeszélésében a kalligráfia, a kőszobrászat, a Huadan-színház hol képletesen, hol fizikailag is bejárható tereit teremti meg a Kínával *mint műalkotással* való találkozásnak. A klasszikus modern művészetszemlélet azon alap-tézisét, miszerint a teljesség az esztétikum szférájában újraalkotható, ezek a szövegek tehát úgy fogalmazzák újra, hogy annak megvalósulási lehetőségét a kínai művészetbe helyezik át, azt is érzékeltetve, hogy a hétköznapi, a transzcendens és az esztétikum szférái között a távol-keleti gondolkodási horizontban nincs határozott elválasztás.

Jellemző mindkét Krasznahorkai-regényre továbbá az is, hogy – bár főhősük nem tud kínaiul – nem a nyelvi elválasztottságot tételizik a megértés akadályaként, hanem abból a későmodernség nyelvfelfogásában gyökeredző előfeltevésebből indulnak ki, hogy a nyelv bizonyos dolgok kimondására eleve alkalmatlan. „Már ekkor, az erkélyen ácsorogva, és nem bírván elmozdulni onnan, tisztán állt előttem, hogy hiába érzem magam elsöpörve általuk, nem tudom, és nem is fogom tudni megnevezni, mik is tehát ezek a nagyonmély kérdések pontosan” (36–37) – idézi fel (nem iróniamentesen) *Az urgai fogoly* protagonista-narrátora az első pekingi éjszakát, amikor is a csillagos ég alatt szembesül saját motivációinak megnevezhetetlenségével. Az egész művet behálózó ég-metáforika, a mitológiai áthallások, az *Isteni színjátékra* tett utalások azt sugalmazzák, hogy főhős számára Kína valamiféle transzcendens jelentőséggel bír – éppen ezért marad elérhetetlen. Azt, hogy a pontosan meg sem nevezhető vállalkozásba már eredendően bele van kódolva lehetetlensége, a férfi már a szöveg elején leszögezi, és kudarcérzetére egyfajta melankóliaként utal:

„itt van az ideje annak is, hogy az elbeszélés beindítása keltette szomorúságról most már minden további nélkül eláruljam: ez arra az üres, és épp üressége folytán veszedelmes melankóliára vezet vissza, mely már az utazás közepén elfogott, s amelyhez nekem is vissza kell vezetnem magányos, fáradt, érzékeny olvasómat, ha azt akarom, hogy értse: e melankólia azonos magával a történettel.” (8)

Megjegyezhetjük, hogy már az antikvitástól kezdve az utazás számított a mélabú egyik klasszikus gyógymódjának, ám már Seneca is figyelmeztetett arra, hogy a melankolikus voltaképpen önmaga elől menekül – azaz, az utazási vágy a melankólia paradox logikájának megfelelően egyidejűleg szolgál gyógyírként a lelki bajra és gerjeszti azt. A kora romantikától kezdve számos, az utazásmotívumra épülő szépirodalmi szöveg teszi tárgyává ezt az ellentmondást, a saját határait átlépni akaró, ezáltal azokat újra és újra megképző melankolikus szubjektum nyughatatlansága jelenik meg Byron *Childe Haroldjában* vagy Chateaubriand *Renéjében*. Ahogy arra viszont a fenti idézet is figyelmeztet („e melankólia azonos magával a történettel” [8]), a melankólia fogalma a Krasznahorkai-regényben nemcsak a protagonista-narrátor lelkiállapotával, hanem az elbeszélés mikéntjével is kapcsolatba hozható. Azaz a melankólia szimptomáinak színre vitele a nyelv elégtelenségének tapasztalatával is összefügghet. Ezt példázza a fejezetben az a momentum, amikor a Pekingben megtett buszozás után az utazó szomorúan konstatálja, hogy a kínai „istenek” és a „szertartások” szférája, bármilyen lenyűgöző is, megszólíthatatlan marad számára: „nem tudom, hogy szólítsam meg őket, néma vagyok, nem tudom, hogy szólítsam meg ezt az egész fenséges birodalmat, néma vagyok, abszolút néma” (58) A beszédképtelenséget jelentő szó háromszori megismétlése a kifejezetten élőbeszédszerűen ható szövegben, a kommunikációképtelenség bejelentése és a kommunikatív gesztusok túlsordulása a némaság paradox kimondhatatlanságával szembeesít. Az ilyen jellegű szövegmozzanatok vezethetnek arra a feltételezésre, hogy *Az urgai fogoly* egy sajátos változatát teremti meg a beszédmódként értelmezett melankólia repetitív, öngerjesztő s egyúttal önfelszámoló működésének.

Míg *Az urgai fogolyban* az ősi hitrendszer eleveisége evidensnek bizonyult, és az utazó önmagát gyászolta azért, mert származása folytán kívül rekedt ezen a hagyományközösségen, a *Rombolás...*-ban már maga a pusztulásra ítélt hagyomány válik gyász tárgyává. A kötet Kínája kettéhasad a klasszikus, időtlen értékek világára és a modernizált, eltorzult ÚjKínára. Innen válik magyarázhatóvá a folyamatos veszteségérzetet közvetítő, a fokozás és a halmozás alakzataival élő válságdiskurzus intenzitása. A Jangcétől délre fekvő területeket feltáró kutatóút egyes epizódjainak elbeszélését minduntalan az elvárások és a valóság közötti kontraszt strukturálja: „Valaha, a leírások, a beszámolók és az ábrázolások szerint, a templomok csodálatosak voltak itt [...] ahogy közelebb megyünk, és végigjárjuk valamennyit, s újra szembesülünk az újkínaiak újjáépítési szisztémájának végtelen kártékonyásával [...] rám tör valami dühös elkeseredettség.” (68) Ahogy már ebből a szövegrészből is kiviláglik, „rombolás” alatt a könyvben nem egyszerűen a műemlék elpusztítása értendő; sokkal inkább a turizmus igényeit kiszolgáló kultúrpolitika tereket és tájakat egyaránt átformáló intézkedései, tehát a felújítandó tárgyak eredeti aurájához való hűtlenség vált ki felháborodást „a klasszikus kultúra szerelmeséből”. Régi és új, hamis és eredeti, mélység és felszín, pénzhajhászat és erkölcs, a „magamfajta utazó” (17) és a turista szembeállítás mind-mind egy hierarchikus ellentétpárok mentén szerveződő világértés nyelvi alakzataiként működnek a szövegben. Az „euro-amerikai” eredetű modernizációt az elbeszélő egyenesen a betegség, a fertőzés és beszenyveződés trópusaival írja le. A *Rombolás...* fontos kontextusát képezi tehát a klasszikus-, illetve későmodernség azon közös előfeltevése, miszerint a kulturális keveredés mindig

valamiféle értékvesztéssel és torzulással jár. Miközben az utazó az „ordenaré modernitás” (70) terepén folyamatosan elveszettnek érzi magát, a hagyományos kultúra közegeiben való mozgását megőrkítő szövegrészek többnyire annak otthonosságát hivatottak érzékelteni. Az utazói identitás ábrázolásának tétje tehát az, hogy olyasvalakiként jelenjen meg, akinek van keresnivalója ebben a Kínában – míg a turisták által ellepett, modernizált Kínának szentelt szöveghelyeken a kirekesztés, ezekben a passzusokban az átsajátítás identitásrögzítő műveleteit vehetjük szemügyre.

A szöveg bizonyos pontjain azonban kiütközik, hogy annak az identitásnak a kialakítása, mely a turistáktól való különbözés tudatán alapul, nem problémamentes. A regény első fejezeteiben azt láthatjuk, hogy az utazó fölénye abban áll, hogy képes distinkciót tenni eredeti és hamis, érintetlen és átformált között – azaz megnyilatkozásai azt sugalmazzák, hogy az autenticitás mindig magának a tárgynak, épületnek az immanens vonása, mely a kiművelt intellektus számára felismerhető. A zhouzhuangi kirándulás története azonban arról szolgál tanúsággal, hogy a látszat- és a valódi értékek között való különbségtétel során a kontextussal mint tényezővel is számolni kell. Az utazók egy este véletlenül tévednek be ebbe a csodálatos szépségű városkába, ahol az apró hidacs-kák mentén kóborolva azonnal azt érzik, hogy „itt nem változott semmi”. (95) Másnap reggel azonban megérkezik az „első légkondicionált autóbusz”, és a békés település egy csapásra nyüzsgő turistaközponttá alakul át. A napszak-szimbolikával operáló történet példaértéke nemcsak abban áll, hogy már mindent leigázott a turizmus (habár László úr elsősorban így értelmezi ezt a tapasztalatot), hanem abban is, hogy az utazóknak sürgősen el kell hagyniuk a helyet, ha fenn akarják tartani azt az önképet, melynek alapja nem más, mint a turistáktól való különbözés.

A zhouzhuangi fejezet *A turizmus fogságában* címet viseli, mely a turisták „barbár támadása” által megnyomorított kisvárosra, s a miattuk szenvedő két „nem-turistára” utalhat („Zhouzhuang olyan, mint egy börtön, reggel nyolckor nyit, este hatkor zár” [98]). A fogságmetafora és a fentebb elősorolt paradox szövegmozzanatok összefüggésében azonban megnyílik egy olyan interpretációs távlat is, melyből az utazó turizmushoz való viszonyát meghatározó, kényszerű benne foglaltságra láthatunk rá. A főszereplő magatartásában és az elbeszélés módjában egyaránt tetten érhetőek a turista-szerep ellenében kialakított identitástudat igencsak markáns megnyilvánulásai (ilyen értelemben az utazó számára nem is a kínaiak, hanem a turisták testesítik meg a „másik”-at), melyeknek ugyanakkor problematikusságára is fény derül: hiszen öntanúsításán kívül nincs semmiféle végső instancia, mely szavatolna eme különbség megléte felől.

Összességében azt állapíthatjuk meg, hogy Krasznahorkai László utazási regényei abból a huszadik század első évtizedeiben domináns bölcseleti-művészeti tradícióból táplálkoznak, mely az európai értékrend válságára az egzotizmusban kereste a választ. Fontos kiemelnünk azonban, hogy Krasznahorkai utazóját nem a gyarmatosítás, az instrumentális, a kisajátítás motiválja. Sokkal inkább a teljes hasonulás vágya hatja át, melynek illuzórikus voltára maga is rálátással bír. Míg *Az urgai fogoly* evidenciaként kezeli az ősi hit- és tudásrendszer változatlan meglétét, addig a *Rombolás* és bánat az Ég alatt tragizáló panaszretorikája már inkább a kínai hagyomány veszélyeztettségére és törekenységére figyelmeztet, mindezt a késő kapitalista fogyasztói társadalmak jelképe-

ként kezelt turizmus kifejezetten elitista bírálattal társítva. A könyv azonban rálátást biztosít arra is, hogy a turizmus fogságából annak legelkötelezettebb bírálója sem lelhet kiutat.

VIII/5. Térey János: *Protokoll*

Az utazás Térey János írásművészetének egyik legfontosabb trópusa: versei gyakran vetítik rá az utazó szerepkörét a versszubjektumra, illetve elevenítik fel az idegen tájak és városok leírásának retorikai hagyományát. Ebben a vonatkozásban különösen izgalmas darabja az életműnek a 2010-es *Protokoll*, mely a Jam Borm-i terminológiát követve nem sorolható a szűkebb értelemben vett irodalmi útirajzok közé, hiszen egy egyes szám harmadik személyben elbeszélte verses regényről van szó. A *Protokoll* mégis olyan összetett és rétegzett módon mutatja fel utazás és turizmus egymásba szövődő gyakorlatainak kulturális, mediális és gazdasági beágyazottságát, amelyre kevés példa akadt az elmúlt évtized magyar epikájában. Mindezt ráadásul saját műfaji hagyományaira visszautalva teszi. Imre László a verses regényről írott monográfiájában Byron *Don Juan*-ját ugyanis „igazi utazási regényként” aposztrofálja: a 19. századi verses regényekben fontos szerepet játszik az utazásmotívum, mely többnyire a főhős identitásválságával hozható kapcsolatba. Ez az összefüggés kerül előtérbe Térey szövegében is.

A *Protokoll* központi alakja egy Mátrai Ágoston nevű diplomata, aki a külügyminisztérium protokollfőnöke, korábbi nagykövet. Mint ilyen, professzionális utazó: tapasztalati horizontját a világ legkülönfélébb pontjain átélte életesemények kondicionálják, az utazni tudás, a világ nagyvárosaira kiterjedő terepismeret szakmai identitásának alapját képezi. Mindez azt is jelenti, hogy számára a Magyarország és a külföldi metropoliszok közötti ingázás munkaköri kötelesség. Mozgáshoz éppen ezért nem rendelhetőek hozzá automatikusan azok az értékek, melyekkel a romantika diskurzusa ruházta fel az utazást: az individuum szabadságigényéről, önazonosság-kereséséről, eszképzimuszáról, avagy saját határainak átlépéséről beszélni meglehetősen problematikus egy felülről irányított diplomáciai vizit esetében. Mátrai New Yorkba, Brüsszelbe, Skóciába tett hivatali útjai – bármennyi élvezetet is kínálnak – ugyanakkor a turizmus fogalmával is nehezen írhatóak le, amennyiben arra John Urry definícióját követve olyan kikapcsolódási formaként gondolunk, mely „előfeltételezi ellentétét, nevezetesen a szervezett és irányított munkát”. A *Jázmínillatú alagutak* című fejezet például így számol be az izraeli kiküldetés céljáról (Urry, 41):

Egy dolgos hétre jött: tesz egy rutinkört,
Hisz terepbejárásra érkezett
A téli eukaliptuszfák alá,
Az Elnök útját előkészítendő.
Itt tölt hét hasznos napot Mátrai
Napi kontaktban a miniszterével,
Hogy megsejmelje a helyszíneket,

Ahol Skultéti tárgyalásba kezd majd
Az Elnök oldalán; s ahova este
Mennek a magyarok „kikapcsolódni”. (144)

A Szentföldön töltött, „terepbejárás”-ként aposztrofált hét elbeszélését úgy vezeti fel a szöveg, mint amelynek során a diplomata mozgását a szakmai produktivitás, a „hasznosság” szempontjai irányítják majd, de az idézőjelbe tett „kikapcsolódni” kifejezés már jelzi, hogy feladata kellemesebb időtöltési lehetőségeket is magába foglal majd. S valóban, Mátrai és kollégája, Binder izraeli tevékenysége a megszokott turisztikai gyakorlatok teljes repertoárját – étteremlátogatás, bevásárlás a helyi piacon, tengerparti kiruccanás, a Siratófal megtekintése, séta az óvárosban – felöleli. Kérdés azonban – és erre figyelmeztethet a narrátor diskurzusában az idézőjel használata is –, hogy a tárgyalás-sorozat programpontjai közé iktatott hivatalos szórakozás főpróbája mennyiben tekinthető valódi kikapcsolódásnak. Azaz Ágoston történetének tükrében épp munkavégzés és turizmus társadalmi praxisainak szétszálazhatatlanságára derül fény: a „diplomáciai út” keretei között a munka és a szórakozás, a publikus és a privát szféra közötti szétválasztás lehetetlennek bizonyul. A *Protokoll* azonban nem egyszerűen egy speciális, kevesek számára hozzáférhető életforma feltárására vállalkozik, a diplomata alakja inkább a kortárs fogyasztói kultúra allegóriájaként válik benne olvashatóvá. Hiszen a kurrens turizmuselméletek egyik legfontosabb, Urry klasszikus turizmusmeghatározását árnyaló-áthangoló belátása éppen az, hogy a 21. század fejlett társadalmában a munka és a szabadidő világa egyre kevésbé válik ketté. Térey műve viszont nem pusztán illusztrálja ezt a jelenséget, hanem kapcsolatba hozza a főhős identitásproblémájával is. „Viaskodik tebenned szüntelen / A rend embere és a szenvedélyé...” (314) – világít rá kollégája az Ágostont emésztő belső konfliktusra. A férfi azért nem képes szilárd önzonosság-tudat kialakítására, mert ő maga is bizonytalan afelől, hogy identitásának alapját a szakmai pozíciójával, a diplomata-énjével való teljes azonosulás vagy éppen az attól való függetlenedés képezi-e.

A protokollfőnök mindennapjaiban a kiküldetéseken túl fontos szerepe van a kifejezetten rekreációs céllal bíró utazásoknak is, melyek rendszeresen ismétlődő eseményekként strukturálják az elbeszélést. Kirándulások a zöldbe, vidéki hétvégék, per definitionem turistautak – megtételüket viszont a testi és pszichés egészség, azaz (és ez az összefüggés a szövegben többször hangsúlyt nyer) a munkavégzési képesség megőrzése, regenerálása indokolja. Munka és üdülés körforgásszerű összekapcsolódására azokon a szöveghelyeken is fény derül, melyekben a „szabadság” kifejezés kerül elő. A szó a „szabadidő” szinonimájaként mind a szereplők, mind az elbeszélő szólamában a szabályozottsággal, a korlátozottsággal kerül jelentéskapcsolatba, amennyiben mérik és beosztják – „A szabadságát méri Mátrai” (33) –, és használata rávilágít arra is, hogy paradox módon mindig jelöltjének ellentettjét, a munka világának kontextusát hívja elő: „Egy hét szabadsága letelt. Olyan / Nyomás, amilyen csak hétfőn lehet.” (379) Az izraeli kiküldetés időtartamába beékelődő „szabad hétvégéről” így nyilatkozik Mátrai: „Munka közben ritkán van érkezésünk / Várost is nézni, ez a rákfenéje; / De most ezért a kis kockázatért / Cserébe szabad hétvégét kapunk.” (136) A „cseré” arra az ökonómiára

is utalhat, mely a *Protokoll*ban feltáruló társadalmi működést szabályozza: a vakáció, a szünet, a hétvége úgy léptet ki a megszokás világából, hogy vissza is csatol a munka szférájába. A *Protokoll* azáltal tehát, hogy ráirányítja a figyelmet arra a feszültségre, mely a „szabadság” mint elvont, tág jelentéskörrel bíró fogalom és mint a munka szótárának egyik pragmatikus funkcióval bíró eleme között létesül, nyomatékositja a hétköznapokból való kiszakadás élményszerűségének átmeneti, illuzórikus jellegét.

Ágoston utazásainak egy további sajátossága az ismétlés-jelleg. A férfi az elbeszélte idő keretei között csupa olyan helyre látogat el, ahol már korábban is járt, sőt ahol akár éveket is töltött. Az utazás Ágoston történetében így egy olyan emlékező gyakorlattá válik tehát, melyben a saját és az idegen közti választóvonal nemcsak földrajzi és szocio-kulturális tényezők függvénye, a különbségek sorozatába múlt és jelen szembeállása is beíródik. Miközben az egykor és az elbeszélte jelenben útba ejtett területek földrajzi értelemben vett azonossága gyakran hangsúlyt nyer („Sétálni indul. Ahogy vagy hat éve, / Csúsós a mészkőjárda mindenütt” [157]), a férfinak arra kell ráébrednie, hogy mégsem lehet ugyanott, ahol egykor. Ami a hely szelleménél sokkal inkább idegennek tűnik számára, az nem más, mint saját, múltbeli önmaga. Mikor a diplomata Izraelben ismét bejárja egy régi szerelmével megtett séta útvonalát, a Kármel-hegynél egy gyanús csoport nem engedi továbbhaladni. „És / Ahol mi... Evelinnel andalogtunk: / Ott nincs átjárás. Az utat elállták. / A torkolatban fekete csoport, / A sziluettjük nem gerjeszt bizalmat.” (157) Az Ágoston szólamához tartozó „nincs átjárás” kijelentés a „vad nosztalgia” (154) vezérelte út tanulságát summázza: a baljóslatú incidens az idő visszafordíthatatlanságának allegóriájaként értelmezendő, azt az elválasztottságot nyomatékositja, mely az andalgó szerelmespár képe által jelölt múlt és Ágoston jelenbeli magánya között feszül.

A múlthoz fűződő viszony a szövegben ennél a dezillúziós parabolánál azonban összetettebb mintázatot mutat, hiszen túllép a privát emlékezés dimenzióin. Izraelben például kifejezetten zsigeri hatást gyakorol a férfirra a Iosephus Flavius történetírásából ismerős Maszada, az a több mint kétezer éves várrom, melynek védői, a zsidó szabadságharcosok a legenda szerint inkább a mélybe vetették maguk, minthogy megadják maguk az ostrolmó rómaiaknak. Ebben a szövegrészben azt követhetjük nyomon, hogy a kietlen, sziklás vidék „dermesztően óriási arányai” miként teszik próbára, bénítják le a másféle terepviszonyokhoz szokott érzékeket („Akár félórába is beletelt, / Amíg beszkenelte szeme a látványt” [152]). A „dermesztő” kifejezés egyúttal az elevenség hiányára utal, melyet az „[é]letnek legparányibb nyoma sem” (152) állítás nyomatékosit – ezáltal a szenzuális benyomásokhoz máris szimbolikus értelem-összefüggések rendelődnek, és ebben a kontextusban immár jelentéslétesítő funkcióba helyeződik az (a szövegben szereplő információkból kikövetkeztethető) földrajzi tény is, hogy az erőd a Holt-tenger felé magasodik. Az epikai imagináció Maszadája így egyszerre hordozza magában a zélóták szörnyű halálának emlékezetét, és vetíti előre az Ágostonra törő halálfélelmet. Az elbeszélés az ismétlődő nyelvi elemek révén párhuzamot von az Ágoston képzeletében megelevenedő harcossal szenvedése és saját pozíciója között: „Ők itt szorongtak, itt harcoltak, és / Tömerdek vizük volt. Itt fuldokoltak, / Mikor próbálták kifüstölni őket” – gondolja Ágoston, majd ezt olvashatjuk: „Most megriad. Fullad. Vízbe kortyol, nehezen nyel.” (152–153) Ezt a szövegeffektust fokozza, hogy abba a sorba,

mely a férfi eddigi életének feladására irányuló vágyáról közvetít, átsugárzik az „állás” kifejezés katonai szóhasználatból származó jelentése is: „Földnán állását Tévet havában.” (153) Ágoston rosszulletében egyszerre jelentkezik a saját problémákat végletekig felnagyító, mindent ezeknek a tükrében értelmező világerzékelés, és eme érzékenység másik oldalaként egy sajátos emlékező modalitás – megrendültség egy olyan esemény felett, melyről közvetlen tapasztalattal nem rendelkezik, ám mégis elementáris erővel keríti hatalmába. A férfi, aki megérintve érzi magát a Maszadában elszüvedett kínoktól, tulajdonképpen hangulatokba bocsátkozik be „affektív és testi módon.” Ez az esemény a helyszínhez, annak specifikus földrajzi környezetéhez, idő és emberi kéz általi alakítottóságához és a ráakódó, Ágoston képzeletét átható mítoszokhoz kötött.

Az utazás megrendítő vagy éppen revitalizáló hatására Térey karaktereinek van rálátása, és ezt komolyan is veszik. A regény végén a külügyminiszter azért nevezi ki Ágostont észtországi nagykövetnek, mert a helyszínváltozást találja a legjobb gyógyírnak beosztottja nyugtalanságára („Be van szóva, mi? Utaznia kéne” [328].) A gyógyír a mű egészének tükrében viszont inkább afféle platóni farmakonként mutatkozik meg. Miközben kétségtelen, hogy Ágoston időről időre a külföldi utakból nyeri a munkavégzéshez szükséges energiát, turizmus és munkavégzés csereökonómiaja az ő esetében megfordul – éppen Maszada sziklatetőjén üldögélve fogalmazódik meg benne a legtisztábban a vágy, hogy fel kéne adnia karrierjét, és mindent, ami azzal jár. Az utazás megtartó erejére alapozott életprogram hatékonysága tehát a regény lezárulásával kérdéses marad.

VIII/6. Felhasznált irodalom

- Adler, Judith, *Origins of Sightseeing*, *Annals of Tourism Research* 16, 1989, 7–29.
- Adler, Judith, *Travel as Performed Art*, *American Journal of Sociology*, Vol. 94, No. 6 (May, 1989), 1366–1391.
- Borm, Jan, *Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology = Perspectives on Travel Writing*, edited by Glenn Hooper and Tim Youngs, Farnham, Ashgate, 2004 (Studies in European Cultural Transition 19), 13–26.
- Campbell, Mary Baine, *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400–1600*, Ithaca–London, Cornell University Press, 1988.
- Derrida, Jacques, *The Law of Genre*, ford. Avital Ronell, *Critical Inquiry*, 1980/1, 55–81.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- Kulcsár Szabó Ernő, *Esterházy Péter*, Pozsony, Kalligram, 1996.
- Magris, Claudio, *Duna*, Budapest, Európa, 1992.
- Szirák Péter, *Ki említi megérkezést? A régi és a két világháború közötti magyar irodalmi útirajzról*, Budapest, Ráció, 2016.
- Urry, John, *A turistatekintet*, ford. Bódi Jenő, Takács Gábor = *Túl a turistatekinteten*, szerk. Bódi Jenő, Pusztai Bertalan, Budapest–Pécs–Szeged, Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék – SZTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2012, 41–61.

IX. A kortárs magyar dráma

BÓDI KATALIN

IX/1. Dráma- és színházelméleti alapvetések: a dráma irodalmi műnemének kapcsolata a színházzal mint művészi formával, a színház mint a kultúra megkettőződése

A kortárs magyar irodalomban a dráma helyzete annyiban mindenképpen különbözik a líra és a próza szövegcsoportjától, hogy az európai kulturális hagyományban a dráma egyszerre irodalmi műalkotás és a színházi előadás alapszövege, így önmagában elégtelennek tűnik a pusztán irodalomtudományi vagy kizárólagosan színháztudományi értelmezői eszköztár. A drámaszöveg olvasása speciális feladat, hiszen az olvasónak a szereplők nevének és dialógusainak változásából, illetve néhány szerzői utasításból kell megalkotnia a darab dramaturgiai folyamatát, cselekményét, a szereplői viszonyrendszert. Vagyis elbeszélő és leíró szöveg hiányában, alapvetően a párbeszédre alapozva, továbbá a színházi nézői gyakorlat tapasztalatait mozgósítva kell a „hiányos” szöveget kiegészítenie.

Az arisztotelészi poétikai hagyományok nyomán irodalmi műnemként kezelt dráma abban bizonyosan különbözik a líra és a próza műnemétől, hogy saját ábrázolási és észlelési hagyományokkal bíró intézménnyel rendelkezik, értelmezésében pedig az irodalmi és a színházi értékrend közötti térben mozog. A drámaszöveggel együtt felsejlő színházi előadás médiumok sokaságával dolgozik, a nyelvi kommunikáció mellett, sőt, azt sokszor a háttérbe szorítva jelek sokféleségét (test, mozgás, zene, világítás, díszletek, jelmezek, tér) mozgósítja, vagyis intermedialitásban és befogadási folyamatában alapvetően különbözik az irodalmi műfajként kezelt drámától.

Az európai kultúra történetében egészen a 20. század második harmadáig meghatározó volt az alapvetés, hogy a dráma irodalmi szövegét – a modernség nyelv- és szövegközpontúságának következtében – elsődlegesnek tekintették a színpadi előadáshoz képest, amelynek feladata a textus „láthatóvá és hallhatóvá tétele”, vagyis ily módon az előadás a szöveg reprezentációját végzi el. Ma a színháztudományi alapvetések egyike, hogy a színelőadás nem egyszerűen a drámaszöveg interpretánsa, magyarázója, hanem a színház számára a dráma egyfajta anyag, amelyből új színházi jelek születnek. Nagyon lényeges, hogy ne ellentétként vagy hierarchikus függőségként értelmezzük dráma és színházi előadás viszonyát, tudatosítva azt is, hogy az európai kultúra történetében ez a reláció időben és nemzetenként is változó intenzitású.

Kétségtelen, hogy az európai drámát és színjátszási gyakorlatot alapvetően határozza meg egy olyan ismeretelméleti és társadalmi implikációkat is hordozó drámamodell, amelynek alapeleme a polgári szubjektumkonceptió, vagyis annak a hősnek a kitüntetettsége, aki a maga egyediségében és társadalmi kötöttségeiben áll a dramaturgiai folyamat középpontjában.

A kortárs színháztudomány egyes irányzatai feltételezik, hogy a színházon – és némi fenntartásokkal a drámán – keresztül tanulmányozható a mindenkori társadalmi identitás, és magát a színházba járást is számba kell venni egyfajta speciális szociokulturális jelenséggént, illetve a színházra tekinthetünk úgy, mint a kultúra megkettőződésére. Nem abban az értelemben, hogy a színház mint művészi forma egyfajta realizmust naivan feltételezve leképezné, lemásolná, visszatükrözné a valóságot. A színház az adott korszakra jellemző (nyelvi, anyagi stb.) jeleket használja fel a színpadi térben, vagyis anyagát a különféle kulturális rendszerekből (pl. vallás, divat, testkép, képzőművészet, médiatechnika, politika stb.) meríti, s ezek a jelek az előadásban így jelek jeleivé válnak. Ezáltal az adott jel megmutatkozik, felmutatásra kerül, láttatja magát, és arra kényszerít, hogy lássák, viszonyuljanak hozzá, így a színház által ebben az értelemben létrejöhethet a kultúra önábrázolása és önreflexiója. A dráma körüli irodalomtudományos vizsgálódásokat kiegészíteni a színháztudomány eredményeivel tehát azzal is kecsegtet, hogy a kortárs magyar dráma tanulmányozásával egy speciális perspektívából váljék láthatóvá a kortárs magyar kultúra.

IX/2. A magyar dráma kulturális-történelmi öröksége, a hagyománynélküliség és a hagyományválasztás következményei

A magyar dráma története későn, a 18. század végén indul, aminek történelmi okai vannak: egyrészt a magyar nyelvű irodalom ügye a felvilágosodás időszakának végére vált középponti kérdéssé, másrészt a 19. század első évtizedeiben indult meg számottevően az országban a városfejlődés, amely szintén alaptényezője a színházi kultúra kialakulásának.

A magyar dráma történetének (és 20. századi örökségének) tanulmányozásában szintén lényeges a példázatoság jelenlétével, időnkénti dominanciájával számot vetni. Ez a parabolisztikusság jellemzően adott korszak társadalmi-politikai alaphelyzetére reflektál, a 19. században természetesen a Habsburg hatalommal való viszonyra, a huszadik század második felében pedig a korabeli belpolitikai helyzetre: Magyarországon az államszocializmusban a szabad gondolkodás elnyomására, vagy például az erdélyi magyar drámai irodalomban a kisebbségi lét egzisztenciális fenyegetettségére. Az egyértelműen megfejthető jelentésből kifolyólag a cenzúra szigorúan szabályozta a drámaszövegek megjelenését, vagy éppen megakadályozta egyes darabok bemutatását a könnyen aktualizálódó példaértékek okán. Ez a potenciális represszió, illetve a színház polgári szórakoztató funkciójának a megerősödése a századfordulón és a 20. század első felében rögzített egy olyan dramaturgiai gyakorlatot a korabeli drámaszerzők (többek között Csiky Gergely, Bródy Sándor, Molnár Ferenc, Herczeg Ferenc, Heltai Jenő) munkáiban, amely – akár a közönség nyomására is – a meghökkentő fordulatosság után a boldog végkifejletre törekedett, eloldozva a dráma világát a társadalmi-individuális alaphelyzetre történő reflexiótól.

A magyar nyelvű színjátszásban is alkalmazni kezdik a 19. század végén a Sztanyiszlavszkij által kidolgozott, a mikroszituációkban alkalmazható lélektani realizmus

módszerét, amely még a második világháború utáni színészképzést és kőszínházi előadásmódot is meghatározza. A befogadóban ez a játékmódszer megerősíti a beleélést és megakadályozza a kritikai szemléletet, illetve az önreflexió lehetőségét. Azok a 19. századi színházi irányzatok, amelyek el kívántak távolodni az Augustin-Eugène Scribe nevéhez fűződő „jól megcsinált színdarabtól”, nem honosodtak meg nálunk, ahogyan a 20. század avantgárd, lázadó színházi irányzatai sem – feltehetően az értő befogadó közeg hiányában. Ez a közönségízlést kiszolgáló jellegzetes színházi gyakorlat mintha nem reflektálna a dráma irodalmi értékére, ám ezt hiba lenne kijelenteni: számos kiváló író (Vörösmarty Mihály, Madách Imre, Móricz Zsigmond, Tamási Áron, Márai Sándor stb.) munkája került színpadra – de a hagyományos, „jól megcsinált” dramaturgia alkalmazásával.

IX/3. Dráma – színház – nyilvánosság:

az 1945 utáni kultúrpolitika hatása a magyar drámára és a színházra.

Torlódottság és dramaturgiai hagyomány a 20. századi drámatörténetben

A 19. századi dráma európai történetét alapvetően befolyásolja, hogy a polgári társadalomban létrejövő nyilvánosság, amely a polgár és a magánember fiktív azonosságán nyugszik, a dráma műfaja és a színház intézménye számára teljesen új helyzetet teremt. A dráma a populáris regiszter műfajaiban fenntartja ennek a fiktív azonosságnak a látzatát, az ember belső konfliktusaira érzékenyebb szerzők azonban szembenéznek polgár és ember egy személyen belüli feszültségével. A színházi nyilvánosságban így lehetővé válik a politikai hatalom feletti egyfajta morális kritika és társadalmi önreflexió. A huszadik század folyamán jelentős változást hoz a nyilvánosság formáiban a technikai fejlődés és az urbanizáció felgyorsulása, új technikai médiumok és tömegkommunikációs eszközök (telefon, rádió, televízió) megjelenése, amelyek mind a magánéletre, mind a befogadás lehetőségeire elementáris hatást gyakorolnak (eltűnik az üzenet és a közönség közötti distancia).

A kelet-közép-európai régióban a társadalmi nyilvánosság szerkezete nagy vonalakban követi ezeket a változásokat, azonban a második világháború után berendezkedő kommunista rezsim alapvetően változtatja meg társadalom és magánember relációt azáltal, hogy a hatalom a civil társadalom kiiktatásával abszolút kontrollt gyakorol a magánélet fölött. A társadalmi nyilvánosság így sajátosan átrendeződik és eltorzul, amennyiben a politikai hatalom előszeretettel alkalmaz teátrális formákat az ünnepségek, a felvonulások vagy akár a koncepciók perек megrendezésében. Ezzel párhuzamosan pedig kontroll alatt tartja többek között az írók tevékenységét és az irodalmi alkotások kiadását, ahogy a színházat is ellenőrzi, megszüntetve annak korábbi társadalomkritikai lehetőségét.

Magyarországon az 1956-os forradalom utáni megtorlások lezárulásával a hatvanas évek közepétől a Kádár-rendszer konszolidációjával a kultúrpolitikában is enyhülés érzékelhető: a szocialista realizmus esztétikájának praxisa mellé a színházi gyakorlatba is „beengedik” a gazdagabb, sokoldalúbb kifejezőmódokat, ráadásul az ötvenes években

tabutizált irodalmi irányzatok, nevezetesen az avantgárd és a polgári hagyomány alkotásai is hozzáférhetővé válnak. Sajátos helyzet bontakozik ki az irodalomban, illetve a színházi térben: az úgynevezett „puha diktatúrában” egy sajátosan depolitizáló és privatizáló nyilvánosság jön létre, amely a direkt társadalmi cselekvéssel és közvetlen véleménynyilvánítással szemben passzivitásra kényszeríti és készzeti az egyént. Ezáltal erősödik meg a hetvenes évekre az úgynevezett második társadalom (a hivatalos és kontrollált társadalmi nyilvánossághoz képest) második nyilvánossága, amely mindkét szintre, illetve kapcsolatuk feszültségeire is reflektál.

A magyar nagyvárosi színházi épületek jellemzően a 19–20. század fordulóján készültek, konzerválva a nyugat-európai udvari színház dobozszínpadi térszerkezetét. A színpad eszerint egyfajta doboz, amelynek a nézőtér felé van nyitva az egyik oldala, a két tér közötti átjárás szigorúan lehetetlen. Így a néző a színpadon zajló események külső megfigyelője. Ibsen fellépése olyan fordulatot hoz a nyugat-európai drámában és színjátszásban, hogy az olvasó és a néző a kívülről szemlélt színpadi világ valóság-illúziója helyére a közönség világát helyezi, amellyel elindul egyfajta önreflexióra és szembesülésre irányuló folyamat, még azzal együtt is, hogy ez a változás nem jár együtt általánosan új színházépítési trendek elterjedésével. Azonban Magyarországon egyrészt a modern drámának ez a fordulata az olvasói-nézői önreflexió vonatkozásában nem következik be radikálisan, másrészt pedig a második világháború után a kommunista rezsim szociálpedagógiai és propagandisztikus célokra használja fel a dobozszínházi szerkezetet az úgynevezett tandarabok játsszásával.

Az európai dráma- és színháztörténetben leképeződik a nyilvánosság szerkezetváltozásának folyamata, vagyis az ünnepi, kultikus eseményből a modernség időszakára a szekularizálódó és privatizálódó nyilvánossággal párhuzamosan megszűnik a színház rituális-közösségi jellege. Ez a folyamat speciálisan zajlik le a hatvanas években Magyarországon, ugyanis a kőszínházak nagyszínpada megmarad részben a politikai ideológia közvetítésének színteréül, illetve az önreflexiótól mentes, pusztán szórakoztató daraboknak. A továbbra is az irodalmi drámaszövegekre épített előadások az irodalmi modernségtől hagyományozódó drámatípusokat használják fel: a konfliktusos vagy intrikus dráma, az analitikus dráma, a társalgási dráma, a vitadráma, a példázatos dráma, a szertartásdráma dramaturgiai mintáit. A nagyszínházak 1966-os évadja többek között a következő bemutatókat kínálta: a Nemzeti Színházban Major Tamás és Marton Endre rendezésében Arisztophanészt, O’Neillt, Shakespeare-eket, Illés Endrét, Vas Istvánt és Pavel Kohutot. A Vígszínházban Várkonyi Zoltán alatt *Rómeó és Júliát*, Mesterházi Lajost, Jevgenyij Svarcot, Thurzó Gábort, O’Neillt és Molnár Ferencet. Ez a színházi közeg a politikai kontroll nyomása alatt csak a darabválasztás és a játékrend, vagyis a textuális és a teátrális referenciák normától eltérő összjátékában kínálhatott szabad olvasatot. Ez a kettős beszéd technikája, amely sajátos kelet-európai beszédformaként a hatvanas évekre ráakódott a színházi előadásokra. Ez a technika beavatott olvasatot igényelt, amely a befogadás pillanatában szétválasztotta a hangzót és a vizuálist, és nem a dramaturgikus szöveg igazságértéke, hanem a színpadi reprezentáció egésze felől értelmezte a játékot.

Ugyanezen intézményi kereten belül, jellemzően átalakított próbatermekben hozzák létre az 1960-as években a kamaraszínházakat és a stúdiókat, amelyek viszonylagos szabadságot élveznek, teret adnak a színjátszást és a drámaírást megújító tendenciáknak, a tér újfajta felhasználásának, ugyanakkor közönségük mértékében korlátozottak. Végeredményben maga a kultúrpolitika tereli a magyar dráma megújulását a beszűkített és másodlagossá tett nyilvánosság területére. Hasonlóképpen a hatvanas években bontakoznak ki azok az alternatív színházi törekvések, amelyek a színházi tér radikális felbontására tesznek kísérletet, például a lakásszínház vagy a kirakatszínház innovációival.

A magyarországi alternatív színházi mozgalmakat egy 1965-ös wroclawi fesztivál katalizálta, az Universitas társulata ugyanis itt találkozott Jerzy Grotowski „szegény színházával” és a korabeli vezető nemzetközi színházi játéknyelvvel az *Állhatatos herceg* című előadáson. Az egyetemi színjátszó mozgalmakból kinövő Kassák Klub (Halász Péter alapításában) és az Orfeo performanszaiban és színházi eseményeiben a játsszó test saját jeleként áll, az irodalmi szöveg helyett a szereptelenségre reflektáló meztelenség és az improvizációtechnika is a játék elvetését, a Grotowski közvetítette artaud-i kegyetlen színház direkt élménygenerálását használja. A nagyszínházakban működtetett kettős színpadi beszéd kanonikus gyakorlata ellenében a kimondás és a megjelenítés lehetőségeivel kísérleteztek. Jelentőségük és hatásuk feltárása egészen az utóbbi évekig váratott magára a magyarországi színháztudományban.

IX/4. Dramaturgiai innovációk Mészölytől Nádasiig

A megváltozó kultúrpolitikai és színházi intézményi közegben a hatvanas évektől a magyar dráma érzékenyen reagál a társadalmi nyilvánosság kérdésére, amit kifejezetten erősít a nagyobb alkotói szabadság, a hagyományos drámai műfajoktól való elrugaszzkodás vágya és a nyugat-európai drámához való kapcsolódás igénye.

Mészöly Miklós (1921–2001) Az *ablakmosó* (1957) című drámája választja elsőként tárgyul a manipulált politikai nyilvánosság és a magánszférába behatolni akaró hatalom problémáját. A kultúrpolitika reagálása jól mutatja, hogy a dráma mennyire pontosan reflektál a központi információkontroll és az egycsatornás nyilvánosság hamisságára, amely paranoiával és gyanakvással próbálja ellenőrzés alatt tartani a magánéletet. A darab középpontjában a hatalom voyeurködése áll, amely számára az ablaküveg is túl sokat takar, a másik irányból viszont nem védi elegendően a civil szférát. A darabot először 1963-ban mutatják be Miskolcon, összesen két előadást ér meg, majd lekerül a műsorról, s ezután legközelebb 1988-ban Pécsen kerül színpadra – nyomtatásban először 1979-ben jelenik meg. A dráma sorsközösséget feltételez nézőtér és színpad, szereplő és olvasó között (Tomi már a kezdéskor a nézőközönség felé fordul, illetve Anni is többször a nézőkhöz intézi szavait), az önreflexió lehetőségének megteremtésével, ami egy új típusú színházi nyilvánosság felé mutat. Az önreflexió ráadásul a színház intézményét is érinti, hiszen a főszereplő színész, aki passzivitásba vonul, nem vállal színházi szerepeket, azzal ugyanis legitimálná a hatalmi kontroll alatt álló intézményi nyilvánosságot,

kivonulása ugyanakkor ellehetetleníti kiteljesedését. Az önkéntes száműzetésből való kilépést az ablakmosó Tominál manipulációval éri el. A darab azonban nem egyszerűen példázat az önmagunkkal való meghasonlásról a korabeli nagyvárosi közeg magántereinek mimetikus utánzásával. A darab az absztrakció felé mozdul el mind nyelvi, mind pedig szereplői szinten, a hétköznapi szituációkra így rétegződik rá a létezés morális felelősségének, a személyiség sérülékenységének, az élettörténet uralhatatlanságának terhe, vagyis eljutunk a második világháború utáni antropológiai léttapasztalat színpadi kifejezéséhez. A hétköznapi, jelentéktelen cselekvésekben, a mindennapi tárgyakban és az ezekhez való emberi viszonyulásban időnként megmutatkoznak az elvont létszintek és a két réteg egymásra vonatkoztathatósága, amely absztrakció rendkívüli újítás volt az ötvenes évek drámairodalmában – fordulat-erejű hatása a magyar dráma történetére azonban nem volt.

Örkény István (1912–1979) *Tóték* című darabjának 1967 februári bemutatójához szokás szimbolikusan kötni a magyar drámairodalom új korszakának kezdetét, amely egyúttal egy rövid életű drámatörténeti virágkor, szorosan összekapcsolódva a korszak társadalmi-politikai változásaival és a társadalmi nyilvánosság kérdéskörével. Örkény drámaírói életművének groteszk és abszurd karaktere egy olyan sajátos dramaturgiát és szemléletmódot hoz létre, amely a párhuzamosan jelen lévő realista-naturalista dramaturgiájú művek, a történelmi parabolák és a társalgási darabok mellett lényeges innováció. Ráadásul a hetvenes-nyolcvanas években fellépő fiatalabb generáció kiemelkedő alkotói is tovább örökölték szemléletét, amellyel megerősödik az újítás jelentősége.

Ebben az új dramaturgiai szemléletben és a groteszk nézőpont kijelölésében a szituációk viszonylagossága, rögzíthetetlen értelmezése, a drámák lezárásában alkalmazott paradox megoldások figyelhetők meg, azzal együtt, hogy Örkény jellemzően az intrika-dramaturgiából indul ki, hogy azután hátrahagyja annak ismerőségét. A reális és az irreális közötti határ rögzíthetlensége nem egyszerű tartalmi elem, hanem formaprobléma is: a reális szituáció egy fordulattal irreálissá válik, a szereplők valószerűen viselkednek egy valószerűtlen szituációban, vagy éppen reális körülmények között következnek be irreális események, mindez pedig groteszk hatást vált ki. Minden összefoglaló meghatározás ellenére sem lehet Örkény darabjait egységesen kezelni, éppen dramaturgiai megoldásainak sokszínűsége miatt. A *Tóték* cselekménye a negyedszázaddal korábbi második világháború időszakában zajlik, amelyre rávetülnek a hatvanas évek társadalmi nyilvánosságszerkezetének sajátosságai. Tóték a háborúban katonaként szolgáló fiuk felettetésének fogadására készülnek a világban zajló eseményektől távoli csendes kis faluban, az Órnagy érkezésével azonban hamar láthatóvá válik a kis közösség életének megváltozása és az emberi kapcsolatok újrendeződése. Tót Lajos megalázódások során megy keresztül, ahogy az Órnagy egyre jobban behatol magánterükbe, s lassan átveszi a faluban Tót korábbi, informális vezető szerepét. Tót pozíció-, majd identitásvesztése a faluközösséget nem viseli meg, hiszen őket tökéletesen kielégíti az Órnagy iránti lojalitás kifejezése. A nyilvánosság kontrollját a postás gyakorolja, aki a levelek szelektálásával és manipulálásával megszűri a közösségnek érkező híreket: ez egyrészt a második világháborús propaganda leleplezéseként érthető, másrészt pedig a hatvanas évek tájékoztatáspolitikájára való rámutatás. A groteszk hatást elsősorban az adja, hogy

a postás, aki a falu bolondja is egyben, maga dönt a hírek megszűréséről és átírásáról, így hatalma is egyértelművé válik a nézők számára, akik beavatottként asszisztálhatnak a postás döntéseinek következményeinél. A néző annak a tudásnak is a birtokosa lesz, hogy miként működik a nyilvánosság kontrollja egy irracionális és totalitárius politikai rendszerben, amely a civil életet is egészében uralja. Tóték helyzetének korabeli értelmezésében nyilván egyszerűbb volt a Horthy-rendszer módszereire való rámutatás, ami egyben hivatalosan kizárta, hogy a hatvanas évek társadalmi nyilvánosságszerkezetét is lássák a drámában.

A Pisti a vérzivatarban (1969 – de csak tíz évvel később kerül színpadra) című darab szintén a hatalmi manipulációval korlátozott nyilvánosságot választja tárgyául, de úgy, hogy közvetlenül reflektál a színházra mint (kontrollált) társadalmi intézményre. Formaelvében az alap a színházszerűség, a nézőtér része a drámának, megszólításával közvetlenül is helyet kap a darabban. Ez a technika biztosítja a szabad jelenetválasztás és -váltás lehetőségét, s ezáltal szűnik meg a beleélésre épülő illúziószínház lehetősége. A darabban a szemlélés és az átélés, illetve az azonosulás és a távolságtartás kettősségei biztosítják a néző számára a tudatos jelenléteket, a színpad, sőt, maga a színház így a rámutatás távlatába kerül. Ugyanakkor több jelenet közvetlenül is színre viszi a társadalmi nyilvánosság problémáját, a mozaikszerű jelenetek a harmincas-egyvenes, illetve az ötvenes évek magán- és közttereinek felvillantásával mutatják meg a hatalom, az erőszak és a manipuláció identitásromboló mechanizmusait.

A cirkuszi térben játszódó *Forgatókönyv* (1979) előzménye a *Pisti a vérzivatarban* egyik jelenete, amelyben a főhőst egy halandzsanyelven lefolytatott perben elítélik az 1956-os forradalmat követően. A darab címe egyrészt a filmet mint művészi formát idézi, amely szintén a közönség előtti nyilvánosságot feltételezi, másrészt pedig rámutat a manipulált nyilvános eseményként megrendezett koncepciók totális szervezettségére, vagyis egyúttal a nyilvánosság kontrollált teatralitására és az identitás lebomlására. A *Forgatókönyv*ben a színházi reflexió azáltal különösen meghatározó, hogy a dráma egy cirkuszi előadás (mint sajátos teatralitásforma) és benne egy bírósági tárgyalás nyilvánosságára épül. Ebben a darabban is megjelennek a huszadik századi történelem szélsőséges, irracionális eseményei, például a zsidók deportálása és az első atombomba ledobása.

Örkény dramaturgiai fordulatot hozó darabjai, amint látható tehát, egyúttal megfogalmazzák a korszak hivatalos emlékeztetgyakorlatával szemben a közönség, a közember ellenemlékeztétét, ami megeleveníti a politikai diktatúra által felejtés alá vont vagy eltorzítva hagyományozott történelmi eseményeket.

Csurka István (1934–2012) Örkénnyel párhuzamosan kezdi meg drámaszerzői tevékenységét, de már egy fiatalabb és népesebb generáció tagjaként: többek között Eörsi István, Görgy Gábor, Gyurkó László, Gyurkovics Tibor, Páskándi Géza, Sütő András, Szakonyi Károly és Székely János drámaszövegei azok, amelyek a '60-70-es években egyfajta aranykorát jelentik a magyar drámaírásnak. Darabjaik nem hoznak különösebb dramaturgiai újítást, jelentőségük inkább a hatalom és a nyilvánosság problémáikhoz való külféle viszonyulásban van. Ezek a drámák alapvetően „Zeitstückök”, vagyis témájukat a kortárs társadalmi-történelmi viszonyokból és az aktuális történelekből merítik, emiatt el is veszítik a következő évtizedekben relevanciájukat: a jelentésükre irányuló

rekonstrukció eredményeként elsősorban az adott történelmi időszak társadalmi konszolidációjához és értékrendjéhez jutunk vissza.

Csurka drámáiban állandó téma a nyilvánosság szerkezete és működése, amely hangsúly hatással van a dramaturgiai elvekre is. Szereplői jellemzően az első nyilvánosságban aktívak, újságírók, írók, rendezők, tanárok: az alkotómunka így egyben egzisztenciális kényszer, hiszen alkut kell kötniük a hivatalos nyilvánosság működtetőivel. Ez a mindenkori kompromisszum meghasonlás is, amely önpusztításba, pótcselekvésekbe vezethet, vagy az alku elfogadásával morálisan megkérdőjelezett karrierhez. Két korai darabja, a *Ki lesz a bálánya?* (1962) és a *Szűjhős* (1964) az életműben később is megjelenő témára és dramaturgiai megoldásra példa: tárgyuk a magánszféra, aminek korlátozottságát már nem elsősorban a hatalom közvetlen beavatkozása és nyomasztó jelenléte okozza, hanem az önkorlátozás és a megalkuvás. A magánterekben játszódó darabok a társalgási drámatechnikára épülnek, és az etikai kérdések előtérbe kerülésével a szatíra irányába mozdulnak el. A Csurka-drámák másik típusában a publikus sféra közvetlenül jelenik meg, amely lehetőséget ad a belső és a nyilvános tér feszültségeinek, szereplehetőségeinek, illetve a manipulált nyilvánosság jelenségeinek bemutatására. Az *Idő vasfoga* (1967) a morális kompromisszumokkal elérhető karrier és a hatalom által legitimált csalás identitásroncsoló következményeire fókuszál, míg az *Eredeti helyszín* (1976) egy filmforgatás közegében mutatja be a tehetségtelenség érvényesülési lehetőségeit a hatalommal kötött alku, az elhallgatás és a hazugság közegében. A nézőtérhez való viszonyt Csurka darabjaiban nem a szembesítés vagy a leleplezés gesztusa működteti, hanem a meglévő helyzet tudomásulvétele, ahogyan a szatirikus hangvétel is egyszerre irányul a kompromisszumokat kötő szereplőkre és a hatalommal szintúgy kompromisszumban élő publikumra.

Témáiban, aktualizáló és moralizáló kérdésfeleléseiben Csurkához áll a legközelebb Szakonyi Károly (1931–), aki szintén a privát és a publikus sféra szorítása között sérülő közember identitásproblémáira fókuszál. Az *Adáshiba* (1970) a színpad-nézőtér konstellációját úgy újítja meg, hogy a folyamatosan tévész család a nézőteret bámulja, mivel a színpadi nyílás azonos a képernyővel, ami ironikus utalás a dobozszínpadi szerkezet korlátozottságára, azonban színpad-nézőtér ilyen módon létrehozott kapcsolatára a dramaturgia nem épít a továbbiakban. A tömegmédiától való függőség válik a kispolgári ostobaság jelölőjévé, illetve egyúttal a központilag irányított manipulációnak is a megtestesítője.

Az erdélyi drámairodalomban a Ceaușescu-korszakban (1965–1989) hasonlóan előtérbe kerül a nyilvánosság problémája, természetesen a kisebbségi lét egzisztenciális súlyával megterhelve. A drámaforma választása ebben a helyzetben nyilvánvalóan azt is jelenti, hogy dramaturgiai szempontból is számot kell vetni a megszólalás és az elhallgatás kérdésével, illetve a szimbolikus ábrázolásmód helyett az allegória lehetőségeivel. Sütő András (1927–2006) az *Egy lócsiszar virágvasárnapja* (1975) című darabja Heinrich von Kleist *Kohlhaas Mihály* című elbeszélését felhasználva, a *Csillag a máglyán* (1976) pedig Kálvin János és Szervét Mihály vitáját felelevenítve a hatalom működését, a megfélemlítést és az individuális akarat semmibevételét tematizálja a reformáció időszakának távolságába helyezve.

Székely János (1929–1992) a *Caligula helytartójában* (1972) Petronius s a főpap konfrontálódásában, illetve a templomba bevitt császárszobor transzgressziójával a kisebbséget súlyosan korlátozó birodalmi hatalom karakterére mutat rá. Ez a fajta történelmi allegória Páskándi Géza (1933–1995) *Vendégség* című darabjában (1971) jelenik meg először, és már ott kialakul az a dramaturgiai szerkezet, amelynek nyomán már a hetvenes években hitvitázó drámának vagy vitadrámának nevezték ezt a szövegformát. Műfaji megjelölése egyszerre utal témájára és dramaturgiai szerkezetére, ugyanis a darab gondolatmenetével a szerző állást foglal bizonyos elbeszélhetetlen és kimondhatatlan társadalmi konfliktusokban az allegória segítségével. A darab menetében pedig a vitahelyzet és két, markánsan eltérő és szembeszegülő fél küzd meg egymással, de nem az akció, hanem a dikció területén. Az egyik fél jellemzően hatalmi előnye a másik fél szellemi-morális nagyságával feszül egymásnak, és a végkifejlet egyben a főhős sorsának eldöntője is egyben.

A hetvenes években három generáció egyszerre van jelen a drámairodalomban: az évtized végén hal meg Örkény, ekkor aktív Csurka és Páskándi generációja, de már az 1940 és 1950 között született szerzők nemzedéke is jelentkezik darabjaival, közöttük Bereményi Géza, Kornis Mihály, Nádas Péter, Spiró György, Tolnai Ottó és Vámos Miklós. Az ekkor fiatalok drámaírói pályája rendkívül sokféle, vannak, akik korán felhagynak a drámaszerzéssel, vannak, akik stílust és szemléletet váltanak, némelyek továbbviszik a hagyományos drámaformákat és a nyilvánosság kérdéskörének közvetlen vagy absztraktabb tematizálását, illetve több olyan szerző is van ebben a generációban, akik ígéretes dramaturgiai újításokkal jelentkeznek, közvetlen hatást gyakorolva a rendszerváltás korabeli dráma- és színházgyakorlatára.

Nádas Péter (1942–) trilógiája a hetvenes évek végén készül (*Takarítás*, 1977; *Találkozás*, 1979; *Temetés*, 1980), szerzője nem is ír ezután több színpadi művet. A trilógia egyértelműen fordulat a magyar dráma történetében, amely a ritualizált színház újrateremtéseként értelmezhető. Benne a színház közösségi művészetként és tiszta teatralitásként definiálja újra magát, vagyis a drámaforma és a színházi nyilvánosság szempontjából jelent valódi fordulatot. A darabok kultikus-szenzuális karaktere pedig az európai dráma hagyományából és a korabeli kortárs nyugati színház esztétista vonulatából inspirálódik, Antonin Artaud, Jean Genet, Samuel Beckett és Jerzy Grotowski színházából. A darabok felfüggesztik a valószerűséget, nem szerepeltetik közvetlenül a korabeli társadalmi valóság alapkérdését (bár mindhárom dráma mélyrétegében ott van az ötvenes évek), a korabeli drámában kiemelt nyilvánosság problémáját (bár a *Temetés* szereplői a Színész és a Színésznő). A darabok szertartásjellege nem társul közösségi cselekvésformákkal, az egyénre koncentrált akciósorokból épül fel, és az individuális problémák artikulálását jelenti. Nádas színháza nem akarja a régiség kultikus szertartásai jelentette társadalmi funkciót rekonstruálni, hanem a ritualizált színházi nyilvánosságot mint a dráma formaelvét teremti újra. Nincs szó tehát a funkció újrateremtéséről, ehelyett a struktúra újraformálása történik meg. Mindhárom darabnak kulcsmozzanata az idő, mégpedig az ünnep ideje, amely kívül esik a realitásban megtapasztalhatón: lehet múlt és jelen együttes jelenléte, mint a *Takarításban* és a *Találkozásban*, vagy üres, mint a *Temetésben*. A ritualizált világ szertartásrendjében két konstrukciós erő mozgatja a ceremónia alak-

jait, Erosz és Tanathosz, amelyek le is tisztítják a drámák struktúráját: ez az egyszerűsödési folyamat a színházi elgondoltság egyre hangsúlyosabb kiemelésével jár együtt. A trilógiában nem az az alapkérdés, hogy miként lehetséges az ember autenticitásának kifejezése, hanem maga az autenticitás lehetősége vonódik kétségbe. Vagyis a hitelesség, az érvényesség, az eredetiség elvesztésének tapasztalata kerül a darabok középpontjába. A *Temetés Színészének és Színésznőjének* dialógusa ezt az általános posztmodern nyelvi és valóságtapasztalatot ráadásul a színházi hagyományhoz képest is reflektálttá teszi, ahogyan az utánzásról és a színjátszásról beszélve tulajdonképpen megtagadják a Sztanyiszlavszkij-féle kód lélektani realizmusának előfeltevéseit. Továbbá – emlékeztetve Grotowski előadásaira és a hatvanas évek performanszaira – a legtöbb darabbeli történés az abszolút fizikai jelenlét maximális elérését célozza, az autentikus színpadi létezés, vagyis a teljes prezencia elérésének szándékával.

Spiró György (1946–) drámaírói életművének első szakasza párhuzamosan zajlik a Nádas-trilógia keletkezésével: emiatt is lényeges látni, hogyan ad a két szerző kétféle választ a dráma műnemének és a színház funkciójának megújítására. A *békecsászár* (1982) című kötetben jelenik meg Spirónak az 1960-as évek végén és a hetvenes években készült öt darabja, amelyek közül hármat azóta sem mutattak be, kettőnek pedig 1990-ben volt bemutatója. Ezekben a darabokban a színpad egyszerre valóságos és jelképes, a teátrumot és a történelem színpadát egyszerre jelenti. A világszínpad azonban nem csupán közismert írói metaforaként működik Spirónál, hanem sajátos dramaturgiát is jelent, amelynek legfőbb ihletője a lengyel drámairodalom egyik alternatív hagyománya, nevezetesen Stanisław Wyspiański (1869–1907) művészete. Spirónak ezek a metatörténelminek nevezhető drámái lényegében kiiktatják a magánszférát, közeget a politikai-hatalmi küzdőtér. A darabok nem írják tovább az idősebb drámaíró generáció interpretációs hagyományát a magánéletet manipuláló és megerőszkoló hatalomról, az individuum sérüléseiről, hanem a társadalmi-történelmi folyamatok mechanizmusa, a történelem örök körforgása lesz a tárgyuk. Éppen ezért a szereplők bábszerűek, teátrálisak, és hiába vannak behelyezve egy bizonyos történelmi időbe, a Római Birodalom korába vagy a hódoltság időszakába, mégsem rögzíthetők egyetlen társadalmi helyzethez, a darabok tárgya maga a történelem. Spiró így adja vissza a színháznak a kultikus szerepét. Ez a teatralitás arra a képzetre épül, hogy a néző bepillanthat az előadásnak köszönhetően egy állandó folyamatba, amely a darab lezárulásával is tovább folytatódik. A drámaformába, dramaturgiába implikált színházi nyilvánosság teszi tehát láthatóvá az eltérően aktualizálódó, de a szubsztanciájában változatlan történelmi-politikai körforgást.

1987-ben jelenik meg Spiró második drámakötete, a *Csirkefej*, amely szintén öt drámát tartalmaz, és a *Jeruzsálem pusztulása* kivételével, amely még az előző kötet drámaszemléletét alkalmazza, a darabok igazodni látszanak a korabeli magyar színházi igényekhez, és a korszakban jól ismert nyilvánosság-problematikához. Az *imposztor* és *A kert* a színház, illetve az értelmiség közegeiben történelmi távlatba helyezi a hatalom és az egyéniség hierarchikus kapcsolatának torzító következményeit, az *Esti műsor* pedig a televízió szerepeltetésével teremti meg a dramaturgiai helyzetet. Legsikerültebb darabja a címadó dráma, amely egy külvárosi ház belső udvarát teszi meg a szereplők magánéleti terévé. Az udvar a dramaturgiai folyamat mozgatója, amennyiben ez a tér

a privát szféra közvetlen külső köre, amely végeredményben megjeleníti, illetve generalizálja a szereplők létproblémáját. Szociografikus karaktere a késő szocializmus morálizáló allegóriájává tehetné, de lecsupaszított nyelvezete, a név nélküli, tipizált szereplők és az élet legvégső kérdéseivel rendkívül absztrahált módon való számvetés túlmutat a darab Zeittstück-jellegén.

Kornis Mihály (1949–) *Ki vagy te* című trilógiája (1986, *Halleluja, Büntetések, Kozma*) és a *Környagor* című Schnitzler-átírata a nyelvből teremt dramaturgiát, amely a nyelvi sztereotípiák, jelszavak, slágerek, falfirkák, bemondások és szóviccek eklektikájára épül. Ebben a világban a lét mozdulatlan, a dialógusok pedig kaleidoszkópszerű mozgékonyt és színészetet adnak az egyes jeleneteknek. A *Halleluja* (1980) a várakozásra épül: Lebovics, a főhős végig az apja megérkezésére vár, az idő azonban nem múlik: változatlanul, mindig negyed hat van. Az idő mozdulatlansága és a cselekmény klaszszikus dramaturgiai értelemben vett előrehaladásának mozdulatlansága a személyes és a történelmi múlt összesűrűsödéseként érthető meg a darabban. Idősíkokba, helyzetekbe, státuszokba lehet át- és átlépni ebben a koncentráltágban. A mozdulatlanságra épített drámaforma a modern európai dráma egyik meghatározó hagyománya (lásd például Csehov és Beckett dramaturgiáját). Kornis azonban megszünteti a várakozás linearitását, és a szituációt kibontakozás nélküli pillanatként mutatja be, különféle mikrohelyzetekkel párhuzamba állítva és ellenpontosza. A helyzet ezáltal nem alakul át cselekvéssorrá, hanem felmutatásra kerül, a dráma pedig nem egy történetet mutat be, hanem egy helyzetet demonstrál, így jutva vissza a színház esszenciális teatralitásához. A *Környagor* (1989) Arthur Schnitzler száz évvel korábbi *Körtánc* című dialógusára és annak dramaturgiájára épül. Tíz darab kétszereplős jelenet láncolatából épül fel, a láncszemeket mindig a párosok egyik fele adja, a jelenetfűzér pedig végül önmagába zárul. Bár a darabnak a szereplők státuszából eredően – például a sorkatona, a milliommossá vált disszidens vagy a fiatalabb és idősebb elvtársak – van belátható szociológiai-társadalmi vetülete, a valószerű térből és időből való kivonás és a szexualitás tematizálása által sarkítottan jelennek meg az emberi létezés végső kérdései.

IX/5. Dráma és színház a rendszerváltozás után

A rendszerváltozás évtizede Magyarországon a színházi struktúrát nem változtatta meg, ugyanakkor a drámairodalom közzétételére jelentős hatással volt a könyvkiadás átalakulása. Vagyis a drámairodalom, a színház és a könyvkiadás eltérő feltételrendszerek között kezdett el működni, amelynek egyik következménye az volt, hogy alig maradt fóruma a drámaszövegek kiadásának: eleinte csupán a *Színház* folyóirat adott ki havi rendszerességgel drámaemléket (amely azonban 2003 és 2008 között támogatásihiány miatt szünetelt). Később pedig az *Ellenfény* című színházi lap is, illetve a *Jelenkor* és az *Alföld* című irodalmi folyóiratok is helyet adtak (adnak) időnként drámaszövegeknek hasábjaikon. Csupán a 2000-es évektől vált gyakoribbá, hogy a könyvkiadók egyes szerzők drámaöteteinek kiadását vállalták (pl. Borbély Szilárd, Térey János, Visky András, Tasnádi István, Pintér Béla, Székely Csaba), illetve másfél évtized után, 2004-ben újra-

indult a *Rivalda* című antológia, amely válogatást ad az évad legjobbnak ítélt drámáiból. Újabban a Selinunte Kiadónál jelennek meg szerzői kötetek (*Kortárs drámaírók* sorozatcímmel), illetve gyűjteményes kötetek (*Olvasópróba* sorozatcímmel) kortárs alkotóktól. A színházak a rendszerváltozás után is kezdeményezték az új magyar drámák írását és bemutatóját, létrejöttek drámaírói ösztöndíjak, de kevés darab jutott el az ősbemutatón túli előadásokig.

A kilencvenes évek elején folytatódott az előző évtized hagyománya: a vezető művész-színházak mindenekelőtt a klasszikus drámák rendezői újraértelmezését részesítették előnyben, ami nem kedvezett a kortárs drámairodalomnak. A drámaíró tevékenységét pedig az korlátozta, hogy a színházakban még mindig a lélektani realizmus volt az uralkodó játékmód, amelyet a szerzők egy része nem talált korszerűnek, illetve összeegyeztethetőnek saját írói világával. Ugyanakkor ez a helyzet a kétezres évekre néhány fiatal rendezőnek köszönhetően részben megváltozott.

Az irodalmi drámának és a színháznak továbbra sincs meg az a szimbiózisa, amely az angol irodalmi és színházi hagyományban magától értetődő. Magyarországon inkább az jellemző, hogy a szerzők vagy az irodalom, vagy a színház felől lépnek a dráma irányába. Amennyiben a szépirodalom felől (vagyis a költészet és a próza után a dráma műneméhez eljutva) közelítenek, akkor mindenekelőtt a korszerű nyelvi kifejezésformákra koncentrálnak, ha pedig a színház világából érkeznek, akkor markánsabban megmutatkozik a létrehozott szövegeken a dramaturgiai tapasztalat praktikussága és a színházi gyakorlat sajátos perspektívája. Ilyen szempontból kivételes Pintér Béla darabjainak kötetben való kiadása (*Drámák*, 2013; *Újabb drámák*, 2018), hiszen a szövegeket kifejezetten a ma már két évtizedes történettel bíró színtársulatára írja, az előadás gyakorlatára helyezve a hangsúlyt.

A kortárs dráma megszületésében és előadásában kiemelt szerepe van néhány színházi műhelynek, amelyekben az elmúlt tíz-tizenöt évben számos kortárs darab színpadra került. Ilyen kitüntetett helyszín például a budapesti Katona József Színház, amely már a rendszerváltozás előtti években is támogatta Spiró György drámaírói tevékenységét *Az imposztor és a Csirkefej* című darabjainak ősbemutatójával. Az intézmény az 1990-es évek elején felkért fiatal drámaszerzőket színdarabok írására, így készült el például Kárpáti Péter *Akárki* és Garaczi László *Jederman* című drámája, amelyek a középkori morali-tást a jelen kontextusában értelmezik újra. Spiró említett drámáit és Kárpáti Péter *Akárkijét* Zsámbéki Gábor rendezésében állították színpadra. A színház Kamra nevű stúdiójában számos kortárs darab bemutatója volt látható, például Parti Nagy Lajos *Mauzóleum*, Egressy Zoltán *Portugál* és Garaczi László *Prédales* című drámája.

Az 1990-es évek második felében a budapesti Bárka Színház is kísérletet tett a drámaírókkal való együttműködésre, hogy azok a társulatra és a színészekre írják darabjaikat. Kárpáti Péter és Tasnádi István szövegei kezdetben itt kerültek színre, majd utóbbi szerző a Schilling Árpád rendező alapította Krétakör Színháznak is számos darabot írt. Az ezredfordulón Debrecenben Parti Nagy Lajos, Háy János, Darvasi László, Borbély Szilárd és Garaczi László darabjai kerültek színpadra Dobák Livia dramaturg ösztönzésével, zömében Pinczés István rendezésében. Illetve Pécsen a társulat nélküli, Vincze János rendező által vezetett Harmadik Színházat érdemes megemlíteni, ahol színpadra

kerültek az 1980-as évek óta a magyar drámaírók darabjai, többek között Spiró György, Háy Jánosé és Egressy Zoltáné. A színházi műhelyek mellett jelentős szerepe van a színházi dramaturgok által működtetett Nyílt Fórum nevű projektnek, amelynek keretében évente megvitatják a frissen elkészített drámaszövegeket a szerzők jelenlétében, az utóbbi években a Pécsi Országos Színházi Találkozó (POSZT) keretében. A szakmai viták után számos darab jutott már el a színpadi bemutatóig. A színházi támogatások rendszerének módosítása és az utóbbi években kialakult kiszámíthatatlansága, valamint a színházi fesztiválok politikai kisajátítása azonban semmiképpen nem kedvez a drámaírók és a rendezők művészi munkájának.

IX/6. Magyar dráma és magyar irodalom az ezredfordulón – örökség és innováció a drámaszerzők és a „színházcsinálók” darabjaiban

Ahogy a kortárs magyar dráma közvetlen előzményét az 1960-as évektől áttekintő fejezetben már rögzítettük, a magyar dráma az ezredforduló után is az irodalom foglya maradt. A magyar kulturális hagyományban éles különbség választja el az esztétikailag kiemelkedő teljesítményű szépirodalmat, és az ebből a pozícióból értéktelennek tekintett populáris szövegeket – úgy tűnik, hogy ez a különbségtétel a színházi világra is érvényes. Míg a szépirodalom körébe sorolt szövegdrámára mint értékes művészi teljesítményre tekintenek, addig a szórakoztatást is felvállaló színházi produkciók nem kapnak részt ebből az elismerésből. A magyar drámairodalom történetében erős a bőbeszédű, társalgási jellegű és pedagógiai szándékú darabok hagyománya, amely az irodalmi szempontokat részesíti előnyben a dramaturgiaiakkal szemben, ráadásul az irodalomban soha nem volt uralkodó műfaj a dráma.

Az 1956-os forradalom leverését és a megtorlást követő enyhülő diktatúrában a kultúra nyilvános terei sajátosan alakultak: a kommunista rendszer a társadalmi cselekvéssel és a politikai véleménynyilvánítással szemben passzivitásra kényszerítette az embereket. A kamaraszínházak és a stúdiók kisebb közönsége előtt azonban nagyobb szabadságot kaptak a rendezők, a színpadra állított darabok persze egyúttal erre a speciális kulturális helyzetre reflektáltak. A dramaturgiai fordulatot hozó Örkény István darabjai az 1960-as évek végétől éppen a társadalmi és a drámai nyilvánosságszerkezet típusait igyekeztek megragadni – nemzetközi sikerrel. Drámáinak témái között különösen a magyar történelem fordulópontjainak traumái, a magyar mentalitás és identitás kap jelentőséget. Az 1970-es években induló fiatal szerzőgenerációra a heterogenitás jellemző, Spiró áltörténelmi drámái, Schwajda György groteszk vígjátékai, Nádas Péter szertartásdrámái, Bereményi Géza nemzedéki tapasztalatot közvetítő darabjai más-más irányból tesznek kísérletet a dráma műfaj felhasználására, és – például Nádas esetében – a rítusszínházzal a nyugat-európai trendekhez való közelítésre. Ez a szemléleti, dramaturgiai és tematikai sokféleség tovább erősödik az 1990-es évek elejétől, amikor a már az 1980-as években is alkotó generációhoz egy fiatalabb nemzedék is csatlakozik szerzőként, jellemzően a költészet, illetve a próza irányából, vagy éppen egy magyarországi viszonylatban szokatlan konfigurációban: „színházcsinálóból” lett drámaíróként.

Kárpáti Péter (1961–) a kortárs magyar dráma kivételes szerzője: ő nem a líra vagy a próza irányából lépett közel a drámaíráshoz, hanem dramaturgiai tanulmányait követően, ez is a háttere annak, hogy hazai nemzedéktársainál és elődeinél nincs hasonló játéknyelv és technika. Az 1990-es évek közepétől írt darabjaiban a mesemondás a dramaturgiai folyamat alapja, előtérbe kerül az a nyelvszemlélet, amely szerint a nyelv által teremődik a tapasztalat. A 2000-es években Kárpáti nyelvszemléletében az írói autoritás helyébe egy nyitott, a befogadóval párbeszédbe lépő nyelvhasználat lépett. A mesemondói hagyományt használó drámáinak alapeleme a palimpszeszt, egy olyan újraírás-technika, amely több európai drámahagyomány sajátja, de a magyar tradícióból hiányzik. Kárpáti a lejegyzett népi kultúra bizonyos történeteit írja át, amelyek a dramaturgiai folyamatban nem kauzális, hanem asszociációs láncolatba rendeződnek. A darabok így az események variáns-jellegére, a történet lezárhatatlanságára és bármeddig folytathatóságára adnak számos példát. A nyelvben megteremtődő beszélők tapasztalati világa így szükségképpen korlátozott, ezáltal könnyen ironizálható. Ez a nyelvi-kulturális közeg teszi lehetővé azt is, hogy a népi hagyományokhoz és orális műfajokhoz a darabokban az ezredforduló tömegkultúrája, a nagyváros közegének egzisztenciális kérdései és értékrendje kapcsolódik, nem ellentétként, hanem groteszk párhuzamként. Ilyen közös nevező lehet a naivitás, a változatosság, a nyersesség. Kárpáti darabjai így sokszor tűnnek naturalisnak, közönségesnek, de a nyelvi szintet erős költőiség, képiség és tömörség jellemzi.

Egyik korai darabja maradt legismertebb munkája, az *Akárki*, amely a budapesti Katona József Színház moralitásjáték-felhívására íródott, és 1993-ban mutatták be. A drámaszövegben a hétköznapi nagyvárosi kommunikáció leromlott, rosszul artikulált nyelve a középkori költői hagyománnyal íródik egybe. A nyelvi világok egyben tapasztalati világok, amelyek egyrészt a modern civilizáció illúziómentes és embertelen közegét, másrészt pedig az istentől eredeztetett erkölcsi törvények által determinált létszemléletet kapcsolják össze. A két szféra egymásba építése során a szerző a moralitásjáték allegorikus alakjait mai, triviális személyekként mutatja be, és még ebben a szekularizált, anyagi és ideológiátlan világban is képes megmutatni a transzcendenciát. A hétköznapi közeg átpoetizálásával a darab az egyén sorsával és lehetőségeivel való elszámolásként értelmezhető.

A 2000-ben bemutatott *Tótféri* című darabja tekintélyesen hosszú alcímével (*avagy hogy született a világhőse, kinek keresztanyja a Szempétőr volt*) a szerzői paratextus szerint misztériumjáték, amely Ámi Lajos cigány mesemondó történeteit integrálja. Az apokrif bibliai történetként is érthető első részben egy szegény asszony jót cselekszik az álruhás Krisztussal és Szent Péterrel, akik megsegítik a nyomorúságban élő nőt. A csodatételek következtében az asszony megfiatalodik, és az ötven év távollét után hazatérő férjtől gyermeket vár, aki a második részben készül megszületni. Ám Tótféri, miközben megszületéséért perlekedik, és világmegmentő cselekedeteket hajt végre, végül lekési saját születését. A kontrasztokra és a groteszk csodákra épülő darab az élet és a halál misztériumát, az állandó identitáskeresést és a személyiségválságot helyezi a középpontba.

A 2009-ben készült *Szörprájpárti* és a 2011-es *A pitbull cselekedetei* egyfajta pályafordulatként értelmezhető Kárpáti életművében. Ezeknek a daraboknak a tárgya, dramatur-

giája, dialógustechnikája egyaránt eltérő a korábbi drámáktól. A gazdag szövéssű, számos nyelvi regisztert és kulturális teret egybejátszó darabokhoz képest az említett két dráma alaphelyzete egyszerűnek és triviálisnak tűnik. A főbb szereplőket nem név, hanem piktogram azonosítja (lefordítva: Nő, Férfi, Nyúl, Mackó stb.), amely ismét felveti a drámai műalkotás irodalmi és/vagy színházi mivoltának sokat vitatott kérdését. Irodalom azért, mert a piktogram nyelvi jelként csak az olvasókat informálja, így mozgósítva a fejükben lévő szövegismeretet és nyelvi világokat. Ugyanakkor erőteljesen színházi, mivel mindkét dráma folyamatosan reflektál önnön előadás-mivoltára és bevonja a szituációkba az éppen jelenlévő közönséget, sőt, játékba hozza a nézői jelenlét nagymértékben kalkulálhatatlan hatástényezőjét. A darabokat ráadásul nem hagyományos kőszínházi struktúrában, vagyis nem dobozzszínpadon mutatták be, hanem például lakásszínházban vagy speciális színházi térben (a Trafóban). A *Szörprájzparti* tulajdonképpen egy szakítástörténet, amely a nyelvi közhelyek szintjére rántja a nézőt, a világ költőietlensége, trivialisága tehát a nyelv szintjén is megjelenik. Ferencz Győző *Fraktál-tudat* című verse, és a Kispál és a Borz *Ha az életben* című dalszövege az én megsokszorozódásának élményét az élet végességének tapasztalatával köti össze, egyszerre filozófiai magasságokba emelve és a kiüresedés mélyére lerántva a gondolkodó ember alaptapasztalatát. A mise en abyme-technikával dolgozó dramaturgia látszólag megvonja a nézőtől a beleélés lehetőségét, ahogyan a szívrohamban meghalt főhős színésze elköszön a közönségtől, a nézői tapasztalat nagyon is megrázóvá válik az élet kisszerűségének felismerésével. A *pitbull cselekedetei* hétköznapi szituációk laza szövedékéből épül fel, amelyet a nézők számára éppen a közelség és az ismerőség tesz kényelmetlenné, valamint az, hogy a térbe való bekerülésük, jelenlétük bele van kalkulálva a darab dramaturgiájába. Ebben a két újabb drámában tehát a mese már nem elbeszélte történet formájában szervezi a dramaturgiai folyamatot, hanem a hétköznapi élet jeleneteinek, elkoptatott dialógusainak formájában, amelyek felszíne mögül átsejlik az általános létkérdések terhe. A mese- és mesélésdramaturgia helyett immár a színházias szcenírozás teremti meg a triviális jelenetek és párbeszédok drámai potenciálját, ami összességében egyértelműen új utak megnyitását jelenti a kortárs magyar drámában.

Garaczi László (1956–) prózaírói pályakezdésében, a *Plasztik* (1985) és a *Nincs alvás!* (1992) című kispróza-kötetekben a posztmodern szövegalkotási stratégiák jelentek meg markánsan. A komplex elbeszélői struktúrák felszámolása, a regiszterváltások olvasói elvárásokat kibillentő ereje, a disszemináció folyamatai és a nyelvi megnyilatkozások eseményé formálása a prózafordulatnak nevezett időszakban feltétlenül a radikális újítás erejével hatottak. A *Bálnák tánca* (1994) című drámakötetében azonban a hagyományos zárt dramaturgiára támaszkodik, bár felismerhetők benne a prózájában kikísérletezett nyelvi megoldások. A kötet három drámája, az *Imoga*, a *Mizantróp* és a *Jederman* esetében a tér, az idő és a cselekmény egysége megőrződik, egy helyszínen, egy napon játszódik az egyetlen cselekményszál. Ugyanakkor a hagyomány újrainírása és felforgatása mindhárom esetben megtörténik.

Az *Imoga* látszólag a drámatörténet realista-naturalista vonalát követi a kocsmái térbe helyezett cselekménnyel, az intertextuális váltások azonban folyamatosan dinamizálják a nyelvet, a magyar romantikus költészet, a klasszikus avantgárd, de a népszínművek

giccses világa is belép a dramatikus térbe. Az alakok és a dramaturgiai helyzetek hasonlóképpen heterogének, így a darab mind nyelvi, mind drámai világa nehezen megragadható. A másik két darabban az irodalmi ihletettség eleve erősebb: a francia klasszicizmus és a középkori moralitás mintázatainak ironizálása a jellemző. A *Mizantrop* nemcsak az azonos című francia darab játékba hozása, hanem egyáltalán a molière-i szövegvilág dialógustöredékei is jelen vannak, amelyeket slágerszövegek, Rejtő Jenő légiós regényei és Marx filozófiai műveinek torzított idézetei szönek át. A jelentésszóródás felszámolja az átíratként, adaptációként való értelmezés lehetőségét. A *Jederman* alcíme „mortalitás”, amelyet következetesen és tévesen „moralitás”-nak írnak vissza a kritikák. A drámában a 47 éves Árpi, egy budapesti férfi bérhaldoklást vállal ügyfeleinek, szóbeli üzeneteket készül átadni a túlvilágon. Mivel azonban életben marad, a megrendelők megpróbálják eltenni láb alól: a darab a „halálkufár vagyok” morális ítéletének hangsúlyozásával zárul. Nyelvi világában ugyanaz az intertextuális rétegzettség és jelentésszóródás érvényesül, mint a kötet másik két darabjában.

Garaczi második drámakötete 2000-ben jelent meg *Az olyanok, mint te* címmel, hasonlóképpen három drámával (*Csodálatos vadállatok*, *Fesd feketérel*, *Prédales*), amelyek már nem utalják magukat rá olyan erőteljesen a színpadi hagyományokra, mint az első kötet: jelenettechnikájuk, szereplőkezelésük eredetibb, radikálisabb. A filmszerű vágások, helyszín- és szereplőcserék, az alakok váratlan átváltozásai feloldják a zárt dramaturgiát és a koherens cselekményt, inkább kaleidoszkopszerű struktúrába rendeződnek a jelenetek.

A 2006-ban írt *Plazma* című darab több bemutatója közül az egyiket a 2008-as POSZT színházi fesztiválra is meghívták, ahol az adott évad legjobbnak ítélt darabjai kerülnek színpadra. A darabban a korábbi drámákhoz hasonló fluid, egymásba átfolyó helyzetek és alakok klipszerű sorozatával találkozunk. A rádióstúdióba helyezett kezdőjelenetben egyszerre látjuk a műsor létrehozásának folyamatát, illetve halljuk az élő adást, amelyben a hallgatókat arra szólítják fel bolondok napja alkalmával, hogy adjanak ötleteket áprilisi tréfák elkövetésére a városban. A rádió egyszerre katalizálója és tudósítója a stúdiójelenetek közé ékelt eseményeknek, amely mikrojelenetek mindegyike klisés, kisszerű, de provokatív és eltúlzott is. Bohóctréfák, kabaréjelenetek, cirkuszi mutatványok, banális filmes motívumok és a populáris zene műfajai keverednek össze, amelyhez az öt szereplő átváltozásai is hozzáadódnak. A plazma formátlansága, cseppfolyóssága a dramaturgiai folyamat jelölője, de egyben a léttapasztalat metaforája is, vagyis egyszerre szerkezeti és szemléleti kulcsfogalom. A darabban megjelenő határait veszített világ az ezredforduló posztmodern valóságának mediális és virtuális tapasztalatait is érzékelteti a szöveg és a színpad tereiben.

A 2011-ben készült *Ovibrader (Péniszmonológok)* a *Plazmával* megkezdett dramaturgiai utat folytatja. Az alcím utal Eve Ensler *Vaginamonológok* című művére és annak színpadi átírataira. A húsz jelenetre tagolt dráma kerete egy gyerekpszichológusnál zajló terápiás ülés, amelynek során a terapeuta a kislányt, Fábíán Pétert kezeli. Neki és a Mamának az a problémája, hogy az óvodás fiú nem tudja kimondani azt, hogy szeretlek. A szót a szereplő mindig a *Star Wars*ból ismert R2D2 robot pittyegő hangjával helyettesíti. A beszélgetések rengeteg intertextust tartalmaznak, akár olyan szövegeket, amelyeket a kislány

mond fel anyja kérésére a rendelőben, de számos idézet hangzik el a férfi-nő kapcsolat és a férfilelektan pszichológiai szakirodalmából is. A jelenetek részben a pszichológiai munkafolyamat fázisait viszik színre, amikor például Fábiánt a hipnózisok korábbi és jövőbeni élethelyzetekbe juttatják, a születésélménytől a gyermeknemzésig. A dráma egy időben és személyiségben széttagolt én életének mikroepizódjait helyezi egy térbe, amelynek visszatérő eleme a férfi-nő kapcsolat és az anya-fiú viszony. A hipnózisokban létrejövő másik élet egy lehetséges, de nem tényleges életutat mutat be, de a főszereplő majdani életéről, gyógyulásáról semmit nem tudunk, hiszen azt a darab csak hiányként ábrázolja. A *Plazma* által megjelenített diffuzitás az *Ovibrader* esetében szinkron lehetőségek illúziójaként jelenik meg, amely a lehetségest a lehetetlennel, a végzetet a véletlennel, az egyedit az archetipikussal mossa egybe.

Hamvai Kornél (1969–) pályakezdése prózáíróként (*Márton partjelző fázis*, 1995) és drámaíróként (*Körvadászat*, 1996) egyaránt kiemelkedően sikeres volt. Az 1956-os forradalom évfordulójára kiírt kaposvári színházi pályázatra írt első díjas darab vadászanekdótákból épül fel. A három rész (1949, 1952, 1956) ismétlődő szerkezetben és jelenetekben egy egyenes vonalú és egy körkörös történeti mozgást mutat egyszerre. A dramaturgiai karaktere ötletesen használja fel az ötvenes évek társadalmának teátrális jelenségeit (nevezetesen például a koncepciós pereket), úgy, hogy vegyíti a bohózatot a tragikummal, a melodramát a társalgási darabbal, a paródiát a realizmussal. Spiró György korai drámáinak személetével rokon a darab azon gondolati csomópontja, miszerint a legkülönbözőbb történelmi korszakokban is ugyanazok a társadalmi mechanizmusok működnek. Hamvai a vadászat élményében és metaforájában tudja megmutatni ennek a történelemszemléletnek a művészi kifejezőmódját.

A *Körvadászat* sikere után kapott felkérést első regénye színpadra adaptálására 1997-ben, amely áthelyezés nem volt egyszerű feladat, hiszen a partjelző főhős tudatában, emlékeiben és képzeletében zajlik a cselekmény, amely a darabban monológga és felidéző epizódokká alakul. A színpadra vitt tudatfolyamat azért hoz létre izgalmas helyzetet, mert egybefonódik a jelen idejű és a képzeletben zajló események zajlása, így a szimultán jelenetekben az itt és most, illetve az ott és akkor nem választható szét, ami végeredményben a múlt rekonstruálhatatlanságának megrendítő belátását közvetíti.

Hamvai eddigi legnagyobb színpadi sikere a *Hóhérok hava* (1999), amelyet Ascher Tamás rendezésében mutattak be a Katona József Színházban 2000-ben, és azután évekig repertoáron volt. A cím utalás a francia forradalom során bevezetett új naptárra és a jakobinus terrorra. A történet 1794 júliusában zajlik, Robespierre bukásának időszakában, az események egy vidéki kisember, egy hóhér nézőpontjából láthatók, epizodikus struktúrában. A főszereplőnek Párizsba kell mennie egy hivatali ügyet intézni, ahol a forradalom útvesztőjében és a hivatali struktúra abszurdjában elveszíti iratait. A jelenetek sora a kisember hányattatásait mutatja pikareszk formájában, de nem a történelmi tabló válik lényegessé, hanem a főszereplő figurájának transzformációja, ahogyan a megpróbáltatások, az átélt helyzetek a személyiség integritásának felbomlásához vezetnek. Hajdani identitása a nagyvárosban, a politikai-társadalmi változások erős sodrásában érvénytelenné és értelmetlenné válik. A darab az ezredfordulón ismerős tapasztalatokkal szembesít: az egyén számára átláthatatlan és uralhatatlan élethelyzetekkel,

a sehonnan nem eredő, de mégis létrejövő következményekkel, a nagy összefüggések hiányával.

2005-ben jelenik meg a *Hóhérok hava* című drámakötete, a már említett három és további három drámával, amelyek visszanyúlnak a régi századforduló hatásos színpadi megoldásaihoz. Ezek a darabjai (*Kitty Flynn, Pokol, Castel Felice*) jól felhasználják a bohózatok szórakoztató dramaturgiai megoldásait, ugyanakkor műfaji innovációt nem tartalmaznak, ahogyan ez Hamvai ezután megírt darabjairól sem mondható el (*Szigliget, 2007; Harmadik figyelmeztetés, 2009*).

Egressy Zoltán (1967–) pályakezdő verseskötete után közel két évtizeden át kizárólag színdarabokat írt, majd 2009 óta prózaköteteket is publikál. Ő az egyetlen olyan rendszerváltás utáni drámaszerző, akinek ez idáig nemzetközi sikereket is elért műve született: a *Portugált* (1998) tizennégy magyar bemutatója mellett több mint tíz európai színház játszotta. Premierje a Katona József Színház Kamrájában volt, majd 2003-ban átkerült a színház nagyszínpadára, ahol egészen 2018-ig, vagyis két évtizeden át játszották páratlan sikerrel. A *Portugál* helyszíne egy képzeletbeli magyar falu, Irgács, ahol a kocsmá a helybéliek fóruma, visszatérő, állandóan jelenlévő figurái (az egykori rendőr, a pap, a kocsmáros, a lánya, a munkanélküli, a nagyvárosból visszatérő taxis) a kisserű, jövőtlen élet megannyi illusztrációi. Ebbe az állóvízbe toppan be a Budapestről Portugáliába tartó fiatalember, Bece, aki úgy dönt, a nagy utazásra itt fog felkészülni. A kocsmáros lányával, Masnival szőtt kapcsolata felbosszantja az egykori rendőrt, de időközben megérkezik otthon hagyott felesége is, hogy visszatérítse férjét a hagyományos polgári életbe. Ő azonban nem tér vissza, ugyanakkor Masnit sem szeretné magával vinni a tervezett útra. A féltékeny exrendőr a karnevalisztikus búcsúban tévedésből egy másik fiatalembert késel meg, Bece hazautazik, Masni magára marad, de a kocsmá élete ugyanúgy zajlik tovább. Egressy első sikerdarabja egyszerre érzelmes és ironikus, fókuszában a magyar és a kelet-közép-európai létezés esendőségéről vall, arról a sivárságról, amelyből a szereplők elvágyakoznak, de mégis maradnak, mert ide köti őket a múltjuk, a kapcsolataik, a nyelvük, a kultúrájuk. Bece a következőképpen foglalja össze ezt az életérzését: „Úgy ülnek ott [az óceánnál] a portugálok, ahogy most mi... és nézik a semmit. És érzik is a semmit. A világ végén vannak és szomorúak... Van egy szavuk az érzésre, amit akkor éreznek. Úgy mondják, hogy *saudade*. Nem nagyon lehet lefordítani, valami olyasmit jelent, hogy *mélabú*, vagy ilyesmi.” A *Portugál* szemlélete, hangulata erősen emlékeztet Spiró György *Csirkefej* című, egy évtizeddel korábban írt darabjára, de kevésbé nyers, és szereplői irányába megbocsátóbb. Ereje nem a történetben vagy a drámai szituációban van, hiszen azok túlzottan ismerősek. A szereplők rajza és a mikrohelyzetek plasztikus ábrázolása az igazán nagyszerű, ahogyan az egymást követő jelenetek nem hoznak változást a szereplők életében, s mind a mozdulatlanságot és a kilátástalanságot érzékeltetik. A falusiak ellenpontjaként megmutatkozni látszó, elvágódó fiatalemberről is kiderül végül, hogy ő is képtelen helyzetén változtatni. A kitérés vágya valójában önáltatás, ami a falu közegében fájdalmasan komikussá színeződik.

Egressy következő sikerdarabja a *Sóska, sültkrumpli* (1998), szintén számos bemutatót ért meg. A háromrészes, háromszereplős dráma egy futballpálya öltözőjében játszódik, a mérkőzés előtti órában, a meccs szünetében, illetve után. A szereplők a futballbíró és

a két partjelző, Lacikám, Szappan és Művész. A zárt térben jól dinamizálódik a három férfi közötti feszültség, egy közös nőüggyel a háttérben, a bonyolult viszonyok azonban nem a súlyos drámaiság, hanem a banalitás, a kisszerűség leleplezése irányába mutatnak. A *Portugál*hoz hasonlóan itt is a karakterrajz, a komikus és az együttérzést kiváltó ábrázolás a darab kiemelkedő rétege, amelyben az elvágyódás csupán önáltatás: valójában mindannyian beletörődnek saját léthelyzetük változtathatatlanágába.

A *Kék, kék, kék* (2000) és a *4x100* (2003) című darabok ezt a dramaturgiai és tematikus vonalat folytatják, kevesebb sikerrel. Két darabja, a 2000-ben írt *Három koporsó*, és a 2002-ben készült *Vesztett éden* történelmi környezetet választ: előbbi az 1848–49-es szabadságharc leverésekor játszódik, utóbbi Madách családi konfliktusait dolgozza fel. A *Június* (2007) című darabja egyrészt Szép Ernő 1918-as *Május* című darabjával lép párbeszédbe, másrészt azonban játékba hozza a korábbi Egressy-dramák világát is (*Kék, kék, kék; 4x100*), de ezek az irodalmi megkomponáltságukban összetett szövegek nem keltették fel egyelőre a színházak figyelmét. Az utóbbi évtizedben készült darabok (2009-ben: *Nyár utca, nem megy tovább; Isten lába*; 2013-ban: *Idősutazás*) visszatérnek a korai Egressy-darabok világszemléletéhez: az aktualitásból kinyerhető generális kultúrákritikához és kulturális önreflexióhoz, amelyhez a szerzőnél jól ismert professzionális dialógustechnika és dinamikus szituációteremtés párosul.

Háy János (1960–) költőként, prózaíróként, szerkesztőként debütált az 1990-es években. Első drámája a *Gézagyerek* (2000), amelyet még ugyanebben az évben bemutattak Debrecenben, illetve a POSZT színházi fesztiválon jelentős sikert aratott Pécsen, elnyerte az évad legjobb új magyar drámája díjat. A következő években írt darabokkal Háy 2005-ben, saját életművének 14. köteteként adta ki a négy darabból álló *Gézagyerek* című drámakötetet, amelyben minden drámaszöveg előtt ott áll egy azonos című novella, jelezve, hogy a darabok alapja minden esetben egy elbeszélés volt. A kötet három darabjához is az „istendráma” alcím tartozik. A címadó *Gézagyerek* központi alakja egy szellemileg korlátolt 20 év körüli fiatalember, aki édesanyjával egy kis faluban él. Egész nap otthon van, a szürke-fekete konyhaköveket számolgatja a végtelenségig, amely időtlenségéből az rántja ki, hogy a környékbeli kőfejtő német tulajdonosa munkát ajánl neki: figyelje a futószalagon a köveket, és baj esetén állítsa meg a szalagot. Géza az üzemben a magasba helyezett autóbuszülésről figyeli a gyártást, Istennek képzei magát, de idővel ráébred, hogy munkájára semmi szükség, hiába figyeli a köveket, nem történik semmi. Egy gonosz tréfa után már nem tér vissza az üzembe, hanem újrakezdi a konyhakövek számlálását, és azon töpreng, ha Isten tudja, hogy az emberi világban valami hiba történik, kijavítja-e. A darab sok apró jelenetének mikrovilága tele van a hétköznapi trivialisával, a monotonia példáival, a szereplők korlátozott tapasztalati világával, illetve azok ismétlődésével. A darab egyik motívuma a hülyeség bemutatása, annak érzékeltetése, hogy mennyire viszonylagos ez a kategória: Géza szellemi gyengeségét nem gúnyolja ki a darab, ugyanakkor azt láthatóvá teszi, hogy környezetében a „normális” emberek mennyire ostobák. Ő igazából egy olyan lelki szegény, aki nem ismeri és nem érti a világ bűnösségét, csupán a szeretet együgyűsége irányítja. A darab struktúráját az úgynevezett stáció-dramaturgia adja, amelyben az ábrázolt helyzetek mozdulatlanok: általuk azonban bepillantást nyerhetünk egy-egy életvilágba, és mindegyikről az derül

ki, hogy mindig mindenhol ugyanaz történik. A darab egy lefokozó módon ábrázolt, redukált világot mutat be, de ennek a világnak a mélyén mindazonáltal ott van a sorssal való szembenézés kényszere. A szereplők ugyanis megértik azt, hogy ez és ennyi az ő életük.

Következő három drámája, vagyis a kötetben szereplő többi dráma, *A Herner Ferike faterja* (2003), *A Senák* (2004) és a *Pityu bácsi fia* (2005) a *Gézagerekben* kidolgozott világképet, társadalmi közeget és nyelvezetet folytatja, hiszen mindegyikben a társadalom peremén élő, kilátástalan helyzetben lévő kisember van a középpontban.

A tetralógiát követően, a 2010-es évek elején Háty két újabb darabot írt, amelyek szintúgy korábbi prózaszövegekre támaszkodnak, és részben folytatják a korábbi drámák fogásait, de már el is mozdulnak azoktól. A *Nehéz* (2010) egy ötvenes éveibe jutott férfi válságát, hanyatlástörténetét mutatja be. Struktúráját az első részben a monodráma, a második részben pedig a kamaradráma határozza meg, majd a lezárás dramaturgiai flashbackje a második rész végén egyetlen napba sűríti a főszereplő egzisztenciális összeomlását. A monológban az emlékezés folyamata egyúttal az identitás konstruálódásának megfigyelése és a számvetés terhének felismerése.

2012-ben *A kéz* című drámát Háty Lovasi Andrással közösen készítette, és zenés darabként definiálta. A történet a 2003-ban kiadott *A bogósgyümölcskertész fia* című novellásköteten alapul, annak egyik elbeszélése *A kéz* címet viseli. A darab főszereplője a 16 éves Dávid, akinek lineárisan előrehaladó történetéből 27 jelenetet követhetünk végig a felnőtté válás határhelyzeteiben, a vidéki kisteleplülestől a budapesti nagyvárosi közegig, a családi kapcsolatoktól a barátságok és a szerelmek érzelmi csapdáig. A dramaturgia filmes vágásokkal él, kronologikus szerkezetű, sűritett szituációk és poétikus életképek váltják egymást, élőzenés dalbetétekkel kiegészítve az előadásokon.

A Háty-drámák összességében különféle irodalmi hagyományokhoz kapcsolódnak, segítségük azonban az adja meg, hogy a felszínen komikusnak mutatkoznak, sok bennük a rontott nyelviségen alapuló verbális humor. Kapcsolódnak a kelet-közép-európai groteszkhez (Egressy darabjaihoz hasonlóan), előtérbe állítva a kisemberek történetét, akik a politikai-társadalmi mozgások árnyékában állnak. Ezzel együtt pedig olyan egzisztencialista kérdéseket feszegetnek, amelyek a sors, a szabadság, az emberi lét értelmének összetettségét érintik.

Tasnádi István (1970–) a Magyarországon a rendszerváltozás után indult első egyetemi színháztörténeti szakon (Veszprémi, ma Pannon Egyetem) diplomázott 1997-ben, de már előtte ismert színikritikus volt, sőt, már több színházi bemutatón is túl volt ekkorra. Szerzőként nemzedéke egyik kiemelkedő és igen termékeny képviselője, aki önmagát „alkalmazott drámaírónak” nevezi. 1996–2001 között a Bárka Színház dramaturgia, 2001–2007 között pedig a Krétakör Színház rezidens drámaírója volt. Főbb drámáit eddig három kötetben adta ki: *Kokainfutár* (2001), *Taigetosz csecsemőotthon* (2004) és a *Fédra fitness* (2010). Darabjainak számos külföldi bemutatója is volt, munkáit vezető magyar művészsínházak tűzték műsorra (Kaposvár, Bárka, Krétakör, Katona József Színház).

Első kőszínházi bemutatója a *Kokainfutár* (1996) volt a kaposvári színház stúdiójában, és már ez a darab felmutatja a később is alkalmazott írói eszközöket. Úgy illeszkednek egymás mellé a figurák, az epizódok, a műfaji mintázatok törmelékei, hogy nincsenek

egybesímítva, stilizálva, koherenssé formálva, hanem montázssá, klipszerűvé változik a darab. A jelenetek relatív önállósága, a narrációt felváltó mikroszituációk láncolata nyomán nem a koherens sztori, hanem a felvillantott élethelyzetek demonstrációja válik elsődlegessé. Ez az úgynevezett gesztusdramaturgia azt teszi lehetővé, hogy felmutatható legyen mai világunk hiteltelensége, inkoherenciája, válságkultúrája, a mentális környezet elszennyeződése. Nem csupán a kiszérülésben rejlő neveltségesség, hanem az egyetemes elbutulás és pusztulás drámaiságának bemutatása is cél. A *Kokainfutár* makroszerkezete kiegyensúlyozott, hiszen első hat jelenete egy lakótelepi lakásban és egy balatoni strandon, második hat jelenete egy görög társasutazás helyszínén zajlik, kapcsolódásukat a filmszerű vágás biztosítja. A szereplők a rendszerváltozás utáni évek társadalmi struktúrájának leképezői, de a jelenetek mindig egy jellegzetes beszédhelyzetből bontakoznak ki, mint például a lakógyűlés vagy egy éjszakai műsorba való betelefonálás.

Az 1999-ben bemutatott *Közellenség* Kleist közismert, és színházi berkekben igen népszerű kisregényét, a *Kohlhaas Mihályt* dolgozza fel epikus színházi eszközökkel, mégpedig a két ló szemzőgéből. Tasnádi nem aktualizálja direkt módon a 16. század közepét idéző történetet, de ez a perspektívaváltás egyértelműen megváltoztatja a hangsúlyokat. A darab az intézményekkel szembeni állampolgári lázadás kilátástalanságáról szól, olyan kiszolgáltatottságról és jogfosztottságról, amely ugyanakkor nagyon is vonatkozatható a mindenkori emberi társadalmi alaphelyzetre. A 28 jelenetből álló darabban sok a versbetét, illetve a narratori tudósítás, amelyben jellegzetes a nézőkhöz való közvetlen odafordulás – ennek radikális formája, amikor a zárlatban a szintételepen a kivégzésükre várakozó két ló közül az egyik, Kanca végül a nézőkhöz fordul: „És ti?”

A tévés show-műsorok közegét, valamint a Gutenberg-galaxis és az elektronikus világ viszonyát hozza játékba a *Világjobbítók* (1999) és a *NEXXT. Frau Plastic Chicken Show* (2000), elbizonytalanítva az érzéki és a mediális tapasztalat határait. A *Hazámházám* (2002) a Fővárosi Nagycirkusz porondjára helyezi a rendszerváltozás utáni évek magyar politikai világát, amelyet a 19. századi forradalmi versek groteszk, aktualizáló átírataival tesz neveltségessé és abszurdá. A színházi sztereotípiák és közhelyek kerülnek a *Nézőművészeti Főiskola* (2003) fókuszába, amely komikus és önironikus formában játszik el azokkal a kérdésekkel, miként működik egy színházi előadás, miként jön létre a hatás színész és néző, vagy éppen a közönség tagjai között, rámutatva arra is, miért is beszélhetünk úgy a színházról mint a kultúra megkettőződéséről.

Tasnádi a Krétakör Színház számára írta a nagysikerű *FEKETEországot* 2004-ben, amelyből 2005-ben színházfilm is készült, s az előadás több külföldi fesztiválra is meghívást kapott. Alapját a rendező, Schilling Árpád telefonjára érkezett sms-ek, illetve sajtóhírek képezték, amelyekkel a színészek és a drámaíró Tasnádi külön kezdtek el dolgozni, etűdök létrehozásával. A színészek improvizációinak élőbeszédyszerűsége megmaradt, így a heterogén szövegekből és jelenetekből létrehozott előadás sajátos látéleletet adott az ezredforduló utáni Magyarország politikai-erkölcsi-társadalmi hangulatáról.

A *Finitóban* (2007) Tasnádi visszatér a tévés show-műsorok világába, de darabjában számos irodalmi szöveget és kulturális terméket is mozgósít, többek között Nyikolaj Erdman *Az öngyilkos* című drámáját, a francia klasszicista színjátékot, Örkény *Tótékját*

és a Flinstone családot. A média gátlástalanságának kritikája felől megképződő társadalmi szatíra a hatalom túlkapásairól fogalmaz meg súlyos ítéletet. A *Fédra Fitness*ben (2008) a főként Racine feldolgozásából ismert antik történetet Tasnádi kortárs magyar környezetbe helyezi, egy bevásárlóközpont fitness-termébe. A hangsúlyok a nemzedéki ellentétekre, az öregedés problémájára és a szerelemhez való jogra helyeződnek. A swingerklubban játszódó *Kupido* (2009) a kapcsolati válság szatírája, amelyben a középkorú házaspár helyzetét ironikusan ellenpontoszza a helyszín speciális szabályrendszere.

Tasnádi Istvánnak a színházi adattár 72 bemutatóját tartja nyilván, a legtöbbször a *Finito* került színre. A darabokban a közéleti kérdések mellett egyre hangsúlyosabbak az egzisztenciális, a magánéleti és a párkapcsolati vonatkozások, s az újabbakban már nem annyira elsődleges a médiakritika. Annyi azonban bizonyos, hogy a gazdag és sokszínű drámai korpusz mindeddig szoros és termékeny kapcsolatban áll a színházi praxissal.

Pintér Béla (1970–) a pályáját színészként kezdte, majd az 1998-ban alapított társulatának az elmúlt több mint 20 év alatt 24 darabot írt és rendezett. A társulat összetétele sokat változott az évek során, de a legtöbb repertoáron lévő produkciót eredeti formájában és eredeti szereposztásban játsszák. Minden darabja a magyar hétköznapokból, a minket körülvevő világból merít.

A társulatot ma az egyik legjelentősebb és leginvenciózusabb magyar színházi alkotóműhelyként tartják számon külföldön is. Rangos színházi fesztiválok vendégeként mutatták be előadásait New Yorkban, Moszkvában és számos európai nagyvárosban. 2013-ban megjelent Pintér Béla első drámakötete *Drámák* címmel. Darabjai közül német, cseh, lengyel és kínai nyelven is olvasható jó néhány. 2018-ban adták ki az *Újabb drámák* című kötetét. Színpadi művei hosszú ideig csak abban a megítélésben részesültek, hogy ezek az írások az általa a társulatával létrehozott előadások szövegeknyvei, szükséges, de nem elégséges tényezői a színpadi alkotásnak. A magyar színházi sajtó hosszú ideig nem viszonyult méltányosan Pintér Béla alkotásaihoz, amennyiben drámaszövegeit nem tekintette irodalmi alkotásoknak, csupán az alkalmazott színházi gyakorlat kellékének. Állításuk szerint azzal, hogy a szerző meghatározott színészekre írja darabjait, és ő maga rendezi az előadásokat, darabjai nem lehetnek „önálló”, „független” művek. Ez az ítélet azonban megkérdőjelezhető, hiszen abból, hogy egy szöveg a színházi gyakorlat birtokában és létező színészekre íródik, nem következik semmi a szöveg esztétikai értékére, drámai jelentőségére vonatkozóan.

A markáns, eredeti színházi nyelvet teremtő, rituális performansz jellegű *Népi Rablétben* (1998) még nem volt kiemelt szerepe a szövegnek. Jórészt szavak nélkül idézte meg egy hátborzongatóan nevetséges, tragikusan groteszk vidéki-világvgéi esküvő történeteit. Az alapvetően a magyar néptánc elemeiből felépülő tánc, valamint a konkrét eseményeket, történetfoszlányokat megjelenítő fizikai színház határán mozgó előadásban nem volt Pintér által írt szöveg, nem voltak dialógusok. Az előadás utólagosan rekonstruált szövegeknyve forgatókönyvre emlékeztet. Az a néhány mondat, melyet Pintér vagy valamelyik szereplő talált ki, leginkább talált szövegnek, közhelygyűjteményből vett idézetnek tekinthető. A vendégszövegek, közhelymondatok később is fontos szerepet játszanak, de csak alkotóelemként, beleolvadva az önálló drámai művekbe.

A *Kórház-Bakony* című előadástól kezdődően (1999) a szöveg, a történet meghatározóvá válik. Igaz, sohasem kerekedik az előadás teatralitása által kínált pozíció fölé, nem önmagában, nem önmagáért fontos, hanem mint a hatás elérésének elsődleges eszköze. Pintér nyelve nem irodalmian megformált, ha a helyzet vagy az ellenpontozás megkívánja, költői, de sohasem eufemisztikus. A nyelvezetben megjelenő természetesség, civilség, a realitást híven tükröző, nyers, talált mondatok többnyire ellenpontként, a színház elemelt, rituális közegében jelennek meg. A Pintér által önállóan, a próbán kívül megírt szöveg megjelenésével a közösségi munka jellege átalakult.

A kilencvenes évek végén működő alternatív színházi csoportok újra felfedezték az improvizáció adta lehetőségeket, gyakran hoztak létre rögtönzések alapján megírt előadásokat. A mozgásszínházi irány mellett ez volt az egyik leggyakoribb módja a klasszikus színházcsinálástól való eltérésnek. Sok olyan előadás született, melynek szövegét teljes egészében a színészek rögtönözték, de előfordult, hogy a játsszók mondatait egy felkért író, vagy az előadás dramaturgia jegyezte le, csiszolta szöveggé. Ezeknek az előadásoknak a szövegét nem tekinthetjük teljes mértékben egy személy, egy író szellemi termékének. Pintér szövegei ezzel szemben a próbákön kívül, a színészek közreműködése nélkül születnek. Minden mondat Pintéré, s még ha el is fogad egy-egy változtatási javaslatot, a második előadástól megjelenő szövegek semmiképp sem közös alkotások. Pintér Béla esztétikájának fontos eleme a civilség, a pillanatnyi személyesség, a spontaneitás, de maximális precizításra törekvő művészi alkata teljes mértékben zárja az esetlegességet.

A két korai darab, a *Kórház-Bakony* (1999) és *A Sehova Kapuja* (2000) kiindulópontja személyes élmény (az édesapa halála, illetve egy közeli rokon megtérése), s mindkettőben fontos szerepet játszott az erdélyi népzene, néptánc, egy valós vagy képzeletbeli népi közeg, közösség megjelenítése. Sok olyan motívum bukkan itt föl először, mely a későbbi darabokban is visszatér: álom az álomban dramaturgia, keretes szerkezet, filmes vágások, narráció és élőbeszéd változtatása, idősíkok ütköztetése, flashback-technika; egy adott foglalkozáshoz vagy társadalmi réteghez kapcsolódó tipikus kifejezések megidézése-karikírozása, a humorforrásként szolgáló tájszólás, a (jelen esetben) magyarról magyarra fordítás; valamilyen tragikus esemény vagy (varázs)szer tudatmódosító hatása; irodalmi reflexiók. Tulajdonképpen bármilyen hozott anyag, talált mondat felhasználása; állandó ellenpontozás, műfajok, hangnemek, tragikum és komikum merész keverése.

A *Sütemények Királynője* (2004) és *A Démon Gyermekai* (2008) a családi traumák – rossz anya, rossz apa – rituális feldolgozását példázza. A drámák által megjelenített családokban alapelem a fizikai és a lelki terror nyílt, direkt alkalmazása: a brutalitás nem utalásokban, hanem elementárisan közvetlenül mutatkozik meg. A *Sütemények Királynőjének* keretét a hétéves Erika születésnapja adja, ahová családlátogatásra érkezik a kislány osztályfőnöke. Az alkoholista apa zsarnokságát bemutató darab nyelvét meghatározza a rendszerváltás előtti, „szocialista” szóhasználat, a gyermeki fantázianyelv és a katolikus liturgiából vett idézetek ötvözése. A hétéves kislány fejében zavaros egységgé áll össze a „hiszek egy istenben” a „dolgozó népet szolgálom”-mal; miközben édesanyjától a „miattad vagyok én ilyen szerencsétlen”-t, apjától pedig az „anyád már két éve nem él velem nemi életet” átkos mondatait kell nap mint nap hallania. A hetvenes-nyolcvanas

évek zavaros sivársága A *Démon Gyermek*eiben szereplő vőlegény családjában szinte már szép emlékké szelídül. Ebben a darabban az igazi zsarnok a menyasszony mindenkit elnyomó, jómódú, konzervatív elveket valló anyja. A japán kultúra professzorasszonyának démoni története egy ősi, távol-keleti mese célratörő, minimalista esztétizmusával, költőiségével jelenik meg. Ebben a két drámában éles képet kapunk a hétköznapiaként eltúrt és elfogadott patológikus családi működésről és annak átörökítéséről. A darabok színre viszik és pellengérré állítják a magyar társadalomnak a rendszerváltozás előtt is létező, és ma is meglévő jellegzetes érzelmi kultúráját, amely a megalázást, a kényszerítést, a zsarolást, a bűntudatkeltést, az önátlatást és az önsajnálatot a családi együttélés részeként hordozza, s amelynek súlyos következményei vannak a szélesebb társadalmi-politikai gyakorlatban is.

A harmadik szakaszt, a beérkezést jelöli a *Szutyok*, a *Kaisers TV*, *Ungarn* és a *42. hét*, melyeknél a történet aprólékos kidolgozása, a nagy ívű, sok fordulatot megélt karakterek sorsának kifejtése és a korábbiaknál jóval direktebb politikai reflexió áll a középpontban. Az előbbi kettő erejét a személyes traumák és egy társadalmi, politikai jelenség merész összeszövése, a szabad, felelősségteljes, önmagára reflektáló gondolkodás fontosságának hangsúlyozása adja. A nemzettudat dekonstrukciója és újratereemtése, a jelen- és múltbeli tabuk ledöntése kerül itt előtérbe. A *42. hét* sorsdráma, általános emberi történet, melynek főhőse egy felelősen gondolkodó, érett, felnőtt nő, aki a görög tragédiához illő utat jár be, a kívülről nézve aligha elítélhető, pillanatnyi önfeledtség hübriszéért.

A kötetek megjelenése fordulópont Pintér Béla írói pályáján. Olyan megmérettetés, melyre eddig nem volt példa, hiszen ő sohasem írt semmit azért, hogy azt „csupán” olvassák. Nagyobb térhez juthatnak így a nyelvi humor emlékezetes példái, illetve különös lehetőség nyílik az olvasó számára, hiszen ezúttal saját „rendezésében” hallhatja Pintér mondatait: a képzelete által teremtett előadásban. Az is egyértelmű azonban, hogy a magyar drámairodalom számára is fordulópont a kötetek megjelenése, hiszen így drámaíróként is helyet követel magának Pintér Béla a kortárs magyar irodalomban. Sajátos dramaturgiája, drámanyelvének sokszólamúsága, a nyelvi regiszterek keverése, a kulturális-intertextuális utalások, vérbő komikuma, s a sorskérdésekkel való szembeállítás korunk jelentős írójává avatja az eddig csak színész-rendezőként és társulatvezetőként elismert szerzőt. A magyar alternatív színházi kiemelkedő alakja, akinek a színházi gyakorlata, társulata, előadásai és drámaszövegei a Szkéné műhelyéhez és színházi teréhez kötődik, 2016-tól több alkalommal is rendezett a Katona József Színházban (pl. 2016: *A Bajnok*, 2017: *Ascher Tamás Háromszéken*).

Borbély Szilárd (1963–2014) szépirodalmi életművében mindvégig inkább a költészet volt kitüntetett, ugyanakkor már 1998-ban jelentkezett első drámájával, majd 2011-ben adta ki a négy darabját tartalmazó *Szemünk előtt vonulnak el* című kötetét, s összességében hat drámát jegyez szerzőként. Említést érdemel a *Halotti pompa* című darab színpadra állítása 2009-ben Debrecenben, Vidnyánszky Attila rendezésében, amelynek szövegvét Borbély Szilárd közreműködésével készítette a rendező az ő sajátos, látomásos, szürrealista színpadi nyelvén, a szerző azonos című verseskötetére alapozva.

A maga írta darabokban Borbély Szilárd folyvást kereste a megfelelő formát: különféle dramaturgiai mintákkal, illetve különféle kortárs és történeti drámaalfajokkal kí-

sérletezett. Többjelentésű, többértelmű, rejtélyekkel, elhallgatásokkal, bizonytalansági tényezőkkel megalkotott szövegek ezek, amelyeknek a színpadon kell megtalálni a megvalósítás, a megfejtés érvényes módját, a szövegmegszólalás hitelességét, az adott színház adott alkotóinak válaszát, az adott konkrét térben és időben. Darabjai a drámatörténet olyan mintáihoz kapcsolódnak, mint az antik sorstragédia (*Az Olaszliszkai*), a misztériumjáték és a brechti dramaturgia (*Akár Akárki*), a színházi parabola (*Szemünk előtt vonulnak el*) vagy a klasszicista tézisdráma és a vásári bohózat (*Istenasszony Debreczen*). A régi minták revelatívnek bizonyultak mai, szinte napi aktualitások „megtárgyalására”. A jelen jelenéssé válik, a dadogó tudatlanság, a szociális kiszolgáltatottság és az agresszió biblikus távlatot kap.

Első darabját, az 1998-as *A kamera.mant* egy évvel később a debreceni stúdiószínpadon mutatták be Pinczés István rendezésében, Dobák Livia dramaturg közreműködésével. Ez a stúdió akkoriban a kortárs magyar dráma egyik legfontosabb műhelye volt. A *kamera.man* három szereplőjének alvilági története az ambivalenciák sűrű összefonódását mutatja. A történetben két férfi és egy nő, de lehetséges, hogy két férfi és egy fiatal lányos fiú vagy fiús lány járja végig a szerelmek, elhagyások, árulások, szexuális élmények stációit, megjárva közben az orpheusi alvilágot is, az élet és a halál stációit. Mindeközben az sem egyértelmű, hogy nem színészek-e ők, akik vagy eljátszanak egy színpadi játékot, vagy elkezdik játszani, aztán rémálomszerűen életük és haláluk állandóan változó valóságában találják magukat. Mindezt még tetézi egy kamera állandó mozgó és befolyásoló jelenléte, amely szinte megsokszorozza a valóságokat egy kameraman és a színen körbe felállított tükrök segítségével. A sűrű, képszerűen láttató, emelt szöveg emlékeztet Nadas Péter szertartás-színházára, nevezetesen a *Takarítás* című, szintén háromszereplős háromszög-drámájára, amelyben hasonlóan rejtélyes módon váltakoznak az erőviszonyok a szereplők között. Mindig ketten fognak össze a harmadik ellen, s a történet végén itt is halálok és feltámadások váltogatják egymást. S ugyanúgy értelmezés kérdése, hogy amit látunk a színpadon, mennyiben képzelet vagy valóság, fantáziálás vagy realitás. Mindkét mű nyelve tömör, emelten irodalmi jellegű prózaköltészet.

A szintén nyitott dramaturgiával dolgozó *Akár akárki* a moralitásdrámák középkori hagyományát támasztja fel, a mai isten és morál nélküli világban. „Amoralitás”, írja a műfaji meghatározás, előre jelezve, hogy ezekből a történetekből, életekből és halálokból kiveszett már az istenhit, a morál, a szolidaritás, elfelejtődött már az elmúlás tényével való kötelező szembenézés, illetve a szembesülés az életutak eddigi stációival, amely feladat pedig a régi moralitásokban szokás és követelmény volt. Ennek a nyolc epizódból álló, önmagába visszakanyarodó történetsornak a szereplői vagy fatális véletlen miatt hálnak meg, vagy leszámolásban, durva kivégzésben pusztulnak el. Az életben maradtak pedig mint a szemetet, úgy hagyják ott az út szélén a halottakat, illetve vagy kifosztják zsebeiket, vagy gyáván, pánikszerűen szabadulnak meg a kínos konctól, a hullától. S nem elég ez a dermesztő távolságtartás a halott lénytől, az író még Brechtet idéző songokkal és egy maszkot viselő, tárgyilagos narrátorral is eltávolítja a halál tényét, és megfosztja az eseményt minden érzelmi többletétől és súlyától.

A *Szól a kakas már* viszont sugárzóan életszerető, játékos világot idéz fel, sok-sok együttérző humorral, mintha Bohumil Hrabal szeretni valóan esendő világával talál-

koznánk. Borbély Szilárd már a *Halotti pompa* verseiben, egy betlehemes játékában és egy másik, sokkal komorabb drámájában is felidézi a magyar kultúrtörténet elsüllyedt értékeit és emlékeit, pontosabban az európai keresztény és zsidó kultúra egyedülállóan szerves összefonódását, egymásra épülését, a magyarországi haszid legendák feltámasztását a híres csodarabbikról Olaszliszván, Nagykállóban, Sátoraljaújhelyben. A költői játék a magyar népmesék és a haszid történetek motívumaiból táplálkozik. A mennyből leszáll a földre három arkangyal, mert hírül veszik, hogy Kállóban születik meg a Messiás. Aztán sok kalandon és mulatságos fordulaton keresztül persze kiderül, hogy csak egy kis félzsidó csecsemő született, de ismerve a madáchi mondást, hogy „minden újszülött egy Messiás”, így még az is lehetséges, hogy a jóslat a jövőben beteljesedhet. A filozofikus, költőien ironikus játék egy árkádiabeli, idilli világot sugároz Kállóban, ahol a legnagyobb békében él együtt a keresztény magyar falu és a Zsidóutca lakói. A játék nyelve is csupa humor, játékoság: remekül keveredik benne a mai argó, a jiddis és a magyar népies kifejezések.

Sokkal komorabb és riasztóbb a világ *Az Olaszliszka*i című oratóriumában, amelynek baljós műfaja: sorstalan dráma, a görög drámákat idéző kórussal és költői didakszissal. A műben felidéződik a tragikus olaszliszkaesi esemény, mely során feldühödött helyi lakosok agyonverték egy átutazót. A darabban az Áldozatnak nevezett tanár (aki ezzel a megnevezéssel már eleve halálraítéltként szerepel) kocsijával véletlenül elsodor egy cigány kislányt, ezért meglincselik. S miközben előtte még arról áradozott az autóban ülő nagyobbik lányának, hogy ez a világ gyönyörű, a lehető világok legjobbika, erre a vélekedésre szörnyű válasz rémséges halála, és az is, ahogy korábban a vele vitatkozó lánya mellbevágó monológgal szembesíti őt az igazi magyar valósággal: „Elhagyni ezt az országot hamar, / ahol nem lehet becsülettel élni, [...] ahol egymást tapossák el semmiért, / hisz holnapután már csak öregek és tolvajok maradnak itt.” A másik epizód, ha lehet, még tragikusabb. Egy eltévedt idegen keresi a temetőt, a csodarabbi sírját, és egy falubelitől érdeklődik, aki azonban mélységes gyűlölettel beszél az idegenek temetőjéről, a zsidó múltról, amitől minden rosszat eredeztet, és megfenyegeti, majd elkergeti a messziről jött látogatót. Ez is a közös zsidó-magyar múlt része: a mesebelien harmonikus *Szól a kakas mártól* eddig a kétségbeejtő epizódig, a mentálisan, morálisan, egzisztenciálisan lepusztult magyar valóságig. A dráma első két epizódja nagy ívű és rettenetes ország-víziót rajzol fel, de végül nem teljesedik ki a drámaírói tabló, mert a harmadik epizód erősen leszűkül a lincselők naturális közegben tartott, túlságosan didaktikusra sikeredett bírósági tárgyalására.

Térey János (1970–2019) nemrégiben váratlanul korán lezárult életművében az ezredforduló után, kilenc verseskötetet követően jelent meg a dráma műneme, elsőként a wagneri ihletésű *Nibelung-lakópark* (2004) drámai költeményével. Ezt követte 2006-ban a Papp Andrással közösen írt *Kazamaták*, az 1956-os forradalom témájában. Eddigi legsikeresebb színpadi munkája az *Asztalízene* (2007). Ezután készült el a *Jeremiás avagy Isten hidege* (2008) című tragédiája, majd 2012-ben Kovács Krisztinával közösen azonos című, saját verses regényéből írta meg a *Protokollt*. Mindegyik munkája színpadra került, némelyik több bemutatóval. A költői identitás Térey drámáiban jelen van a verses forma alkalmazásában, az erőteljes képiségben és metaforizáltságban, a gyakorlati dramaturgiai szempontok másodlagosságában.

Első drámamunkája, a *Nibelung-lakópark* (Fantázia Richard Wagner nyomán) egy tetralógia, amely önálló kötetben 2004-ben jelent meg. Az egyes részek önálló címmel és műfajjelölő alcímmel különölnek el egymástól, műfaji panorámát is kínálva: *Wotan (előjáték)*, *Rajnapark (fekete komédia)*, *Siegfried lakodalma (szertartásjáték)*, *Hagen avagy a gyűlöletbeszéd (katasztrófajáték)*. Bár a kiindulópont Wagner, a szövegek az ezredforduló eseményeinek és társadalmi csoportjainak közegébe kalauzolják a befogadót, a terep az Európai Unió egyik gazdasági központja, figurái az üzleti-vállalkozói szférából jönnek. A társadalmi valóságtól és a hétköznapi lélettől önmagát izoláló, lelkileg és intellektuálisan kiüresedett és felszínes csoport zártságának dramaturgiai lehetőségeit Térey kiválóan alkalmazza, összeszöve a wagneri világ misztikusságával. A darabot (pontosabban annak 4. részét) elsőként 2004-ben a Krétakör Színház mutatta be Mundruczó Kornél rendezésében, a budai Sziklakórház speciális terében.

Az 1956-os forradalom 50. évfordulójára Papp Andrással közösen írt *Kazamaták* című darabja egy francia riporter nézőpontján keresztül mutatja be az október 30-i Köztársaság téri eseményeket, ahol a pártközpont ostroma után került sor lincselésekre, amelyek során katonák, egy civil és rendőregyenruhába átöltözött ÁVH-s karhatalmisták haltak meg. A *Kazamaták* ennek a napnak az eseményeit dolgozza fel, egyfelől tényszerűen, történelmi hitelességgel, másfelől mindkét oldal szereplőinek lelkét-tudatát művészi kreativitással és nagyfokú beleéléssel rekonstruálva. Ez a dramaturgia lehetővé teszi egyrészt a pártházon belüli, illetve a kinti, a Köztársaság téri figurák nézőpontjának, perspektívájának állandó szembesítését, másrészt a különböző tudati szinten álló figurák árnyalt karakterizálását. Sok érdeme közül ma alighanem az a legnagyobb, hogy kényes problematikához nyúl, mer sebeket feltépni és mély ellentmondásokkal szembeállítani. Hőse voltaképpen a tömeg, amelyből az egyes alakok időről időre kiválnak, majd visszaolvadnak. Ez a szerep biztosítja azt, hogy a mű kifejezze a történelmi események akcidenális jellegét, a véletlenek uralhatatlan karakterét, ami deszakralizálja a történelem transzcendenssé magasztosított arculatát. A darabot 2006 tavaszán mutatták be Gothár Péter rendezésében a Katona József Színházban, majd Máté Gábor rendezésében, 2018-ban Szegeden.

A 2007-ben megjelent és bemutatott *Asztalizene a Nibelung-lakópark* szociológiai világhoz kapcsolódik. Helyszíne egy előkelő budai étterem, és a három tételre osztás (*Allegro, Andante, Presto*) is a zenei szervezettséget viszi tovább. A zeneiség a dramaturgiának is szervezőeleme, a felső középosztálybeli 30-40-es éveiket élő szereplők mozgatójának, interakciójának is karakterisztikus jegye: a párbeszédet duettek, tercettek, kvartettek épülnek. A 46 jelenet háttérben az ezredforduló utáni magyarországi közhangulat, a morális válság és a zavaros közállapotok feszültséggel teli világa sejlik fel.

A *Jeremiás* 2008-ban az Alföld folyóiratban jelent meg folytatásokban, majd 2009-ben önálló kötetben. Valló Péter rendezésében 2010-ben mutatták be a Nemzeti Színházban. Műfaja az alcím szerint „misztérium nyolc képben”, de nevezhetjük Debrecen-drámának is, amely többféle drámatradíciót mozgósít: Dantét, Madáchot, illetve a misztériumjáték és a népszínmű hagyományát. A cselekmény Jeremiás tudatában zajlik 2030-ban, a debreceni metró terében, vezérmotívuma a gyermekkori emlékek rekonstruálásának vágya.

A *Protokoll* drámaverziója a Radnóti Színház felkérésére készült 2012-ben, és az *Asztalízene* szoros folytatásának tekinthető. A 80 jelenet Mátrai Ágoston minisztériumi protokollfőnök személye köré épül, akinek válságba kerülő munkahelyi és magánéleti kapcsolatait mutatja be a cselekmény.

Az irodalmi kimunkáltság és a választott témakörök kiemelik színpadi műveit a kétezres évek első évtizedének drámaterméséből. A tárgyias költői nyelvet beszélő darabok olyan színpadköltészetet hoznak létre, amely fontos és időszerű társadalmi jelenségeket tematizálnak úgy, hogy az európai és a magyar kulturális, irodalmi és kifejezetten drámai hagyományt többszörösen játékba hozzák. Térey János a drámai nyelvet és a színpadi dramaturgiát egyaránt megújította.

Székely Csaba (1981–) marosvásárhelyi szerző prózaíróként debütált, majd 2009-től fordult a dráma műneme felé. *Bányavidék* című trilógiája (*Bányavirág*, 2011; *Bányavakság*, 2012; *Bányavíz*, 2013) tette ismertté, az első kettőt Marosvásárhelyen Sebestyén Aba, a harmadikat a budapesti Szkénében, Csizmadia Tibor rendezésében mutatták be először. Óriási siker kísérte a bemutatókat. A trilógia drámaszövege kötetben is megjelent 2013-ban. Darabjai úgy kapcsolódnak az erdélyi drámairodalom 20. századi hagyományához, amely elsősorban a kisebbségi lét tapasztalatára és az Erdély-mítosz továbbörökítésére fókuszál, hogy az idealizált, heroizált és folklorizált erdélyi lét groteszk alulnézetből, karikírozottan és lefokozottan kerül színre. Székely Csaba második drámakötete 2017-ben jelent meg *Idegenek és más színdarabok* címmel, a trilógia mellett további öt művel.

A *Bányavidék* három darabja ugyanabban a bányászfaluban játszódik, a jelenben. Mindegyikben egy csonka család otthona a helyszín, ahová betér az orvos, a rendőr, a szomszéd vagy éppen beköltözik a tanító és a lánya. A párbeszédeiben a szereplők folytonosan ide-oda váltanak az eltérő nyelvi regiszterek között, ami a komikus hatás alapja. A poentírozó, késleltetésekkel és csavarokkal operáló dialógustechnika a humor egyik leggyakoribb forrása. Egy másik lehet a felmerülő témák túlbeszélése, a bennük és a körülöttük való toporgás, vagy az ismétlésekből adódó komikum. A trivialisok felnagyítása és a nagy horderejű dolgok bagatellizálása is állandó tényező a szereplők viselkedésében, egymáshoz való viszonyukban. A folyamatosan pálinkát ivó figurák állandóan káromkodnak, hétköznapi rutinjukban tespednek.

A *Bányavirág* egyik nagyjelenete a magyar-román sérelmi licitálás. Egy korábbi szcénában Ince és Florin lerészegedve együtt énekelnek, előbb egy román népdalt, majd a *Kossuth Lajos azt üzentét*. A darab végén azonban Florin megfenyegeti Incét, hogy nem Izsák, hanem őellene fog feljelentést tenni, s ekkor elkezdnek történelmi léptékben vádaskodni egymás ellen. A végén már az óvodások szintjén szidalmazzák egymást (mint személyt, mint népet). Ince végül Izsák segítségével leszúrja Florint. A befejezésben azt olvashatjuk, hogy Izsák lett a polgármester, a hullát eltüntették, a falon ott díszleleg a Nagy Magyarország-térkép, és Ince újra indul a libákat hajkurászni. A trilógiában az elvetélt életek sokasága halmozódik, a kapcsolatokat sztereotípiák, közhelyek töltik ki. A hazugság, az önfelmentés, a cinizmus, az önpusztítás, a nacionalizmus kíméletlen felmutatásával nagyon súlyos ítélettel szembesülhetünk Székely Csaba darabjaiban a társadalmi és a nemzeti identitás, illetve a kelet-közép-európai történelem fogalomhályában.

IX/7. Felhasznált irodalom

Bécsy Tamás, *Kalandok a drámával: magyar drámák 1945–1989*, Budapest, Balassi, 1996.

Enyedi Éva, *Utószó = Pintér Béla, Drámák*, Budapest, Saxum, 2013.

Fischer-Lichte, Erika, *A színház nyelve. A színházi jelentésképződés problémájához*, PRO PHILOzófia Füzetek, 1995/első kötet, 26–45.

Fischer-Lichte, Erika, *A színház mint kulturális modell*, Theatron (1999 tavasz), I/3, 67–80.
Tanulmányok az irodalomtudomány köréből: Pintér Béla drámái, szerk. Onder Csaba, Eger, Líceum Kiadó, 2020.

P. Müller Péter, *Drámaforma és nyilvánosság: A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*, Budapest, Argumentum, 1997.

P. Müller Péter, *A magyar dráma az ezredfordulón*, Budapest, L'Harmattan, 2014.

Radnóti Zsuzsa, *A titokzatos Borbély Szilárd-drámák*, Jelenkor, 2013/június, 604–608.

Tanulmányok az irodalomtudomány köréből: Pintér Béla drámái, szerk. Onder Csaba, Eger, Líceum Kiadó, 2020.

A SOROZATBAN EDDIG MEGJELENT

1. **Ölbeli játékoktól az iskolai játszámáig**
Gyerek- és ifjúági irodalom a közoktatás különbözö szintjein
Szerkesztette: BARANYAI NORBERT, GESZTELYI HERMINA

Elökészületben

3. **Az irodalomtanítás aktuális kihívásai**
Szerkesztette: BODROGI FERENC MÁTÉ

Tankönyvünket jó szívvel ajánljuk egyetemi hallgatóknak, középiskolai tanároknak és diákoknak, valamint minden érdeklődő olvasónak, a tájékozódás és az elmélyülés céljából. Kétségtelenül nem olyan művekről szól, amelyek ismerős és könnyed megoldásokkal elébe mennének az olvasó várakozásainak (mint az ún. lektűrök), hanem olyan szövegekről, amelyek megalkotottságuk, sűrű szövésük, bonyodalmas összefüggéseik révén próbára teszik elvárásainkat, esztétikai tapasztalásuk kihívás elé állítja a befogadó ön- és viláértelmezését. Nem könnyű és korántsem gyorsan olvasható műalkotásokról, hanem nagy ellenállást tanúsító szövegekről esik itt szó. Nagyságuk megértésének épp ez az ellenállás a titka, mert ami igazán „szép, az (mindig) nehéz”, ahogy Rilke mondaná. De ennek tudatosításával nem elriasztani, hanem bátorítani szeretnénk azokat, akik e kötetet a kezükbe veszik, abban a reményben, hogy máris a kortárs magyar irodalom rendszeres olvasói, vagy rövidesen azokká válnak. Megéri ugyanis az erőfeszítés, az előtanulmányok önmagában is szép munkája, mert ezáltal az esztétikai tapasztalat egy semmi mással nem pótolható nyelvművészeti dimenziója nyílik meg az olvasó számára.

ISBN 978-963-615-076-1



9 789636 150761