

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

## *A mai német irodalom*

NÉHÁNY SZEMPONT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

## JEGYZETEK

1. Vö. D. Damrosch, *Világirodalom-történet felé*, Irodalomtörténet, 2014/3, kül. 388–391. L. még Uő, *How to Read World Literature*, London, 2009, 105–124.
2. Babits világirodalom fogalmának ellentmondásairól I. Szegedy-Maszák M., *A művészi értékek állandósága és változékonysága*, in Uő, *Irodalmi kánonok*, Debrecen, 1998, kül. 15–22. Damrosch elemzését Goethe világirodalom fogalmáról I. Damrosch, *A Weltliteratur kulturpolitikája*, Irodalomtörténet, 2007/2, 163–172.
3. Györfly M., *Világirodalmunk világtalansága*, Jelenkor, 2002/3.
4. A hazai irodalomban I. ehhez Bombitz A., *Mindenkori utolsó világok*, Pozsony, 2001, kül. 35–54.
5. G. Deleuze – F. Guattari, *Kafka*, Bp., 2009, 33–35.
6. „Majd lassú hazaút az idegen városon át / Ahol ötven évet éltem” (*Ibsen avagy a halál mint embrió*, ford. Ircsik Vilmos).
7. Az értelemzavaró hibáktól nem mentes fordítás ezt az összecsengést nem adja vissza: „Cellában ülve drámán dolgozom / Egy drámán amit elő úgyse adnak / A győztes nem hall legyőzője hallgat / Rideg szemem a rideg városon. / Az ablakban szürkés felhők szaladnak / A galambok szürkén Berlinre szarnak.” (*Rideg tekintet: Búcsú Berlintől*, ford. Ircsik)
8. H. Müller, *Die Reflexion ist am Ende, die Zukunft gehört der Kunst (Gespräch mit Frank M. Raddatz)*, in Uő, *Gespräche 3* (Werke 12), Frankfurt, 2008, 11.
9. L. erről Lőrincz Cs., *Die Latenz der Naturgeschichte*, in *Signaturen des Geschehens*, Bielefeld 2014.
10. T. Mora, *Das Ungeheuer*, München, 2013, 249. („És te? Mi a te sztoid? / Én... német vagyok, és emiatt nemcsak külföldön, de odahaza is magyarázkodnom kell.” – Uő, *A szörnyeteg*, Bp., 2014, 243, ford. Nádori)
11. B. Strauß, *Erösödő kecskeének*, Színház, 1993/5; H. Schwillk – U. Schacht (szerk.), *Die selbstbewusste Nation*, Frankfurt, 1994.
12. P. Sloterdijk, *Az emberpark szabályai*, Jelenkor, 2000/10.
13. Walszer itt többek között azon vélekedésének adott hangot, hogy a holokauszt-emlékezet legelterjedtebb formái nem rezisztensek az instrumentalizálódás lehetőségével szemben. Vö. pl.: „Egyetlen komolyan vehető ember sem tagadja Auschwitzot; egyetlen valamennyire is beszámítható ember sem kezdi el Auschwitz borzalmait átértelmezgetni; amikor azonban a médiában nap mint nap elém tartják ezt a múltat, azt veszem észre, hogy a szegyenünk illetően folyamatos prezentációjával szemben tiltakozni kezd bennem valami. Ahelyett, hogy hálás volnék a szegyenünk szakadatlan prezentációjáért, elkezdek nem odafigyelni. Amikor észreveszem, hogy valami tiltakozik bennem ez ellen, megpróbálok a szegyenünk felmutatása mögött rejlő motívumokat kihallgatni, és majdhogynem örülök annak, hogy gyakran már nem az emlékezés, a felejtési nem engedés a motiváció, hanem a szegyenünk jelenkori célokra irányuló instrumentalizációja. Ezek minden esetben jó, tiszteletreméltó célok. De mégiscsak instrumentalizáció. Valaki nem találja helyesnek annak módját, ahogyan megpróbáljuk legyűrni a német kettéosztottság következményeit és azt mondja, ezzel újabb Auschwitzot tennénk lehetővé. Sőt mérvadó értelmiségiek már magát a kettéosztottságot is az Auschwitzra való hivatkozással igazolták, amíg fennállt. (...) Auschwitz nem alkalmas arra, hogy rutinszerű fenyegetéssé, bármikor bevethető megfélemlítő eszközzé vagy morális taglóvá, de akár csak kötelező gyakorlattá váljék.” (M. Walszer, *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede*, in *Friedenspreis der Deutschen Buchhandels 1998. Martin Walszer*, Frankfurt, 1998, 11–12.)
14. L. Az interneten megtalálható fordítási próbálkozások egyikét: „De miért hallgattam eddig? / Mert úgy véltem, származásom / soha le nem mosható szegyenével / tiltja a tény, igazság mondását / Izraeltől elvárni, ez országtól, melyhez kötődöm, / s kötődni fogok.” (*Ami el kell mondani*, ford. Szutrély Péter).
15. F. Kessler, *Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn!*, Die Zeit, 2014/4.
16. H. R. Jauß, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, in Uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., 1999<sup>2</sup>, 52.
17. Urfi P., „Mutassam, hogy írok.” *Terézia Mora író*, Magyar Narancs, 2011/22.
18. Ch. Ransmayr, *Der fliegende Berg*, Frankfurt, 2006, 6.
19. D. Grünbein, *Zwischen Antike und X*, in Uő, *Antike Dispositionen*, Frankfurt, 2005, 398.

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

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

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

23. Grünbein, i. m., 393–395.

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

25. Uo., 33.

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

27. Uo., 45.

GYIMESI TIMEA

## *A kortárs francia irodalom topográfiai vázlatához*

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

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