

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 Agamben¹ 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

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

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

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

2007 márciusában számos író – Muriel Barbery, Amin Maalof, Nancy Huston, Le Clézio, Jean Rouaud, Didier Daeninkx, Tahar Ben Jelloun, Jean Vautrin, Anna Moï stb. – csatlakozott ahhoz a *Kiáltvány*hoz, amely új elnevezést követel a francia nyelven írt irodalmak számára. A követelésük oka az, hogy – meglátásuk szerint – a *frankofón irodalom*, illetve a *franko-francia irodalom* elnevezés a francia nyelven írt irodalmakat még mindig kisajátítja a nemzet nézőpontjából, a nemzet nyelve felől; nem szakít, csak továbbra is elfojtja a kolonizálás régi beidegződéseit az integrálás fogalma mentén, a perifériának a centrumhoz történő visszavezetésével, a központ felé emelés gesztusával. Helyette a *francia nyelvű világ-irodalom* elnevezéssel élnek, amely több pusztá nyelvi attrakciónál. A francia sajtó kopernikuszi fordulatról beszél,³ amely Jacques Rancière szavaival konszenzust⁴ sürget az esztétika és politika etikai fordulata mentén annak érdekében, hogy a nemzet gondolatától elszakadva lehessen a francia nyelven született szövegeket egymás mellett, egyetlen virtuális térben elgondolni, megszabadítva ezzel a francia irodalmat annak nyomasztó történelmi, ideológiai, politikai mítoszaitól (nagy nemzet – nagy irodalom), felszabadítva mindennemű elfojtottja alól, amely kizárólag hierarchiák mentén tette elgondolhatóvá az irodalmat annak minden szereplőjével együtt.⁵ Ez a deterritorializált francia irodalom mint világirodalom nyílt utalás a leginkább csak

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

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

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

A történelem fikcionalizálása – történelmi regény, életrajzi regény

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

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

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

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

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

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

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

A város és társadalma: a városi regény és a polár

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

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

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

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

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

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

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

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

Az Én írásai: önéletrajz és önfikció

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

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

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

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

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

Az önfikció műfaja jól példázza az irodalom területén belül zajló mediális átrendeződést. A képi és internetes technológiák hatására olyan izgalmas alakzatok látnak napvilágot, mint a fautobiográfia és a fautofikció. Annie Ernaux a szociográfiai és önéletrajzi ihletésű *La Place* (Gallimard, 1983) és *La Honte* (Gallimard, 1997) után saját rákbetegségét nyomon követve fordul a fotodokumentált önéletíráshoz a 2005-ben Marc Marie-val együtt készített *Usage de la photo* (Gallimard, 2005) és az *Écrire la vie* (Gallimard, 2011) fotobiográfiákban. Az önéletírás, az önfikció és fotográfia találkozását adják vissza a fotográfus, író és rendező Sophie Calle fotó-önfikciói (*Douleur exquise*, Actes Sud, 2003), melyek az én faktualitását és fikcióját a kép és szöveg külső határainak egymásra fordításával ragadják meg. Az önfikció generálására Philippe de Jonckherre „rendetlen” honlapja, www.desordre.net a legjobb példa, amely képek és szövegek végtelen és véletlenszerű sorozatával, esetleges módon alkotja újra napról napra a mindig tovatűnő ént. Éric Chevillard a *Du héraisson* (Minuit, 2002) című könyvében önmagát mint önéletrajzi íróként viszi színre, akit megzavar, kizökkent, eredeti tervétől eltérít az íróasztalon ülő „naiv és gömb alakú” sün váratlan megjelenése. Az önéletírás terét a sünné válás ironikus és önironikus fikciója foglalja el. Az önéletírás fikció felőli dekonstrukciója után Chevillard *Autofiction* címmel egy internetes blogot nyit, amelynek felületére minden egyes napon három rövid gondolatot, töredéket, szentenciát vezet fel. A <http://1-autofictif.over-blog.com/> a napló, az intim helyén kulturális és filozófiai mintázatok pöffszkednek, mint megannyi „naiv, gömb alakú” sün.

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

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

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

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

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

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

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

JEGYZETEK

1. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, traduit par Maxime Rovere, Rivages, coll. «Petite Bibliothèque», 2008.
2. William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e–XX^e siècle*, Paris, Ed. de Minuit, 2005.
3. http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html, utolsó letöltés: 2014. december 17.
4. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
5. Vö. Jean Rouaud – Michel Le Bris (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007. Kollektív szerzőségű kötet.

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

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

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

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

BÁDER PETRA

Le a mágikus realizmussal!

SZEMELVÉNYEK A MAI SPANYOL-AMERIKAI ELBESZÉLŐ IRODALOMBÓL

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

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

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