

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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A kolumbiai próza kapcsán fentebb Gabriel García Márquez Macondóját említettük, folytassuk hát az 1996-ban, Alberto Fuguet és Sergio Gómez szerkesztésében megjelent *McOndo* című, spanyol és spanyol-amerikai írók műveit összegyűjtő antológiával. Az új kötet ötlete egy, az USA-ban elszenvedett élmény kapcsán merült fel bennük: egy híres kiadó azzal az indokkal utasította el egy-egy művüket, hogy azok nem voltak eléggé mágikus realisták. Az eseten felháborodva elhatározták, hogy létrehoznak egy antológiát, hátha sikerül változtatni azon a felfogáson, hogy a spanyol-amerikai irodalmat még mindig a mágikus realizmussal rokonítják. Az egész egyébként viccként indult, a kötetet egy santiagoói McDonald's-ban mutatták be, mégis elég népszerű lett, bár ez az igen ellentmondásos bevezetőnek is köszönhető. Fuguet és Gómez olyan országként mutatják be *McOndót*, amely tele van Mac-számítógépekkel, gyorséttermekkel, bevásárlóközpontokkal, ahol a tévéből a latin MTV üvölt, egyszóval: virágzik a tömegkultúra.<sup>31</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

## JEGYZETEK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



14. Ld. Scholz, *I.m.*, 261. Magyarul is született róla egy nagyszerű monográfia: Kulin Katalin, *Manuel Puig külön útja*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995.
15. Manuel Puig, *Rita Hayworth árulása*, ford. Huszágh Nándor, Budapest, Európa, 1974.
16. Manuel Puig, *Rúzsos kis ajkak*, ford. Huszágh Nándor, Budapest, Európa, 1974.
17. Ld. Margo Glantz, *La onda diez años después: ¿epítafio o revalorización?* = *Texto crítico*, 1976/5, 88–102.
18. Mivel a posztmodern a világirodalom jól ismert stílusirányzata, további ismertetőjegyeire itt nem térünk ki bővebben. A spanyol-amerikai posztmodernnel kapcsolatban vö. Shaw, *I.m.*, 326–375.
19. Az infrarealista csoport kiáltványa magyarul is olvasható az *Irodalmi Szemle* online felületén, Kertes Gábor fordításában: <http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2013/2013-aprilis/1553-robertobolano-hagyjatok-ott-mindent-ujra>. Az infrarealizmusról bővebben: Andrea Cobas Carral, *«Déjenlo todo nuevamente»*. *Apuntes sobre el movimiento infrarealista mexicano* = *Letras*, <http://www.lettras.s5.com/rb051105.htm>; Dömötör Andrea, *Realizmuson innen és túl* = *Irodalmi Szemle Online*, <http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2013/2013-aprilis/1555-doemoetoer-andrea-realizmuson-innen-es-tul>.
20. Ez a „nemzet költői”, például az Octavio Paz elleni szabotázsokban is megmutatkozott: bekiabálással, részeg jelenetekkel próbálták megzavarni a híres mexikói költő felolvasóestjeit és könyvbemutatóit. A csoport másik emblemikus vezetője, a mexikói Mario Santiago Papasquiaro szó szerint vette az infrarealista kiáltvány azon pontját, miszerint a költészetet az utcán kell megélni – például előszeretettel kelt át az úton anélkül, hogy szétnézett volna; egyik balesete következtében lesántult, illetve halálát is ennek a „játéknak” köszönhette (Montserrat Madariaga, *Mario Santiago* = Uő., *Bolaño infra: 1975–1977. Los años que inspiraron* Los detectives salvajes, Santiago, RIL Editores, 2011, 115–124.).
21. Menczel Gabriella, *Új költészet, vad nyomozás, éjszakai csillagok Chilében* = *MŰÚT*, <http://www.muut.hu/?p=5133>.
22. Vö. Menczel, *Uo.*
23. Luz Mary Giraldo, *Más allá de Macondo. Tradición y rupturas literarias*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2006, 19.
24. Vö. Daniel Noemí, *Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy* = Jesús Montoya Juárez, Ángel Esteban (szerk.), *I.m.*, 83–98.
25. Santiago Roncagliolo, *Cocaína y terroristas: quince años de literatura peruana* = Jesús Montoya Juárez, Ángel Esteban (szerk.), *I.m.*, 77–81, 77.
26. Roncagliolo, *I.m.*, 79. A narko- és a piszkos realizmussal kapcsolatban nem árt felhívunk a figyelmet arra, hogy talán itt a legkönnyebb a *light* irodalom „hibájába” esni.
27. Giraldo, *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon: 1975–1995*, Santa Fé de Bogotá, CEJA, 2000, 151–152.
28. Giraldo, *Narrativa colombiana*, 14., saját fordítás. Az idézetben Giraldo arra is rámutat, hogy már nem a kolumbiai vagy spanyol-amerikai identitást keresik a szerzők, hanem sokkal inkább az egyén helyzetét definiálják a világban.
29. Három regénye is olvasható magyarul: az 1998-as *Piszkos havannai trilógia* (ford. Hegyi Zsuzsanna, Budapest, Athenaeum, 2003), az 1999-es *Havanna királya* (ford. Mester Yvonne, Budapest, Magvető, 2008) és a 2000-es *Trópusi állat* (ford. Csuday Csaba, Budapest, Athenaeum, 2005).
30. Vergara Trujillo 2002-ben publikálta első – és utolsó? – művét (*Freak y otros tormentos* [Freak és egyéb gyötrelmek]), mely kultuszkötetté vált az észak-amerikai mintára építkező piszkos realizmus rajongói között.
31. Alberto Fuguet, Sergio Gómez: *Presentación del país McOndo* = Uő., *McOndo*, Barcelona, Gijalbo-Mondadori, 1996, 11–20. Az előszóban az ország mellett a Marshall McLuhan által bevezetett „globális falu” kifejezést is használják a *McOndo* jellemzésére; a terminus tömegkommunikációs eszközök és technológiák által összekötött világ globalizálódását hivatott szemléltetni. Érdekes, hogy egy hatvanas évekbeli kifejezés használatával lázadnak a szintén hatvanas évekbeli újpróza 1996-ban – és ma is – érezhető hatása ellen.
32. Vö. Diana Palaverisch, *De McOndo y otros mitos: realismo virtual vs. realismo mágico* = Uő., *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, Mexikóváros, Plaza y Valdés, 2005, 33–48.
33. Palaverisch, *Uo.*
34. Ld. Ignacio Padilla, *El Crack a través del espejo* = Ricardo Chávez Castañeda [et al.], *Crack, instrucciones de uso*, Barcelona, Mondadori, 2005, 163–174, 173.

35. Ld. Ricardo Chávez Castañeda [et al.], *Manifiesto del Crack* = Uők., *I.m.*, 207–224.
36. Italo Calvino, *Amerikai előadások. Hat feljegyzés az elkövetkező évezred számára*, ford. Szénási Ferenc, Budapest, Európa, 1998.
37. Jorge Volpi, *Klingsor nyomában*, ford. Kertész Lóránt, Budapest, Európa, 2001.
38. Ld. José Luis de la Fuente, *La narrativa del «post» en Hispanoamérica: una cuestión de límites = Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1999/28, 239–266.
39. Maga Volpi is felhívja a figyelmet arra, hogy nem minden elbeszélőirodalom tartozik a mágius realizmus márkanéve alá, hiszen nem minden Latin-Amerikában írt vagy arról szóló szerzemény rendelkezik az egzotikum, a barokk túlbujánzás és a kosztumbrizmus kliséivel (Jorge Volpi, *Narrativa Hispanoamericana, Inc.* = Jesús Montoya Juárez, Ángel Esteban [szerk.], *I.m.*, 99–112, 104).
40. Ld. Daniel Noemí, *I.m.*; Jorge Volpi, *I.m.*; Alberto Fuguet, Sergio Gómez, *I.m.*
41. Vö. Rogelio Rodríguez Coronel, *Avatares de la narrativa cubana más reciente* = Jesús Montoya Juárez, Ángel Esteban (szerk.), *Miradas oblicuas en a narrativa latinoamericana contemporánea. Límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009, 221–235. Rodríguez Coronel a kortárs kolumbiai irodalom négy megtestesülését sorolja fel: 1) az új irodalom a tabuk tárgyalása mellett a nyelvel való és a narratív kísérletezést részesíti előnyben; 2) a nézőpontok relativizációja (a frusztrációk, kérdések és kétségek a múlttal és a jelenel kapcsolatban is felvetődnek, ennek egyik közege a piszkos realizmus lesz); 3) a kiadói világ és a díjak rekuperációja a cél; 4) a kubai irodalom két ágra szakadt (a forradalom mellett elkötelezett és az azt kritizáló művekre). Összegzésképpen megállapítja a mai kubai irodalom legnagyobb problémáját: Kubában még mindig nem lehet az országot és a rendszert kritizáló műveket kiadni és olvasni.

GORETTY JÓZSEF

## *Kortárs orosz irodalom*

POSZTMODERN VAGY „ÚJ REALIZMUS”?

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