

HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

2021

2 *Realizmusok*

HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

A BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

REVUE DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

DU CENTRE DE RECHERCHE DES SCIENCES HUMAINES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

FÖLDES GYÖRGYI

főszerkesztő / directrice de la revue

VARGA LÁSZLÓ

a szerkesztőbizottság elnöke / président du comité de rédaction

T. ERDÉLYI ILONA

KALAVSZKY ZSÓFIA

KARAFIÁTH JUDIT

könyvrovat / livres

MAJOR ÁGNES

technikai szerkesztő / révision des textes

MUNTAG VINCE

RÁKAI ORSOLYA

SZABÓ-REZNEK ESZTER

SZENTPÉTERI MÁRTON

SZILI JÓZSEF

TIMÁR ANDREA

VIRÁGH ANDRÁS

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION

1118 Budapest, Ménesi út 11–13. Tel.: +36-1-279-2762, fax: +36-1-385-3876

E-mail: foldes.gyorgyi@btk.mta.hu

<http://www.iti.mta.hu/helikon.html>

2021/2. – LXVII. évfolyam
Megjelenik negyedévenként

2021/2. – LXVII. année
Revue trimestrielle

Realizmusok

A Helikon *Realizmusok*-számában arra teszünk kísérletet, hogy bemutassuk, hogyan *használgják* manapság a realizmus fogalmát. Elsősorban tehát a használatra, vagyis az értelmezésekre helyezzük a hangsúlyt, mivel egységes definícióról nem beszélhetünk: a realizmus fogalma korról korra változik. De a realizmus minden értelmezésének kulcskérdése a valósághoz való viszony, a valóság megismerhetősége és leírhatósága, a nyelv metaforicitása vagy metonimikussága, a mimézis, a referencialitás és a reprezentáció problémái.

Helyesebb tehát többes számban realizmusokról beszélni, hiszen az irodalom története során a realizmus számos változata alakult ki, sőt, ahogyan a jelenkort tárgyaló számban is látható, egymással párhuzamosan is több variációja létezik.

A lapszám arra a kortárs világ- és magyar irodalomban is tapasztalható jelenségre reagál, amelyet a „realizmus visszatéréseként” írhatunk le. Több tanulmány ennek elméleti-történeti háttérével foglalkozik. A bevezető tanulmány általános, átfogó képet nyújt a kortárs realizmusokról, Mary K. Holland írása egyfajta tipológiát vázol a kortárs realizmus-fogalmakról, Bagi Zsolt a kortárs kontinentális, Bárány Tibor pedig a kortárs analitikus realizmus-fogalmat vizsgálja. Kutasy Mercédesz tanulmánya arról ad beszámolót, hogyan alakult ki a „mágikus realizmus” címkéje a dél-amerikai irodalomban, és valójában milyen realizmus-koncepció áll mögötte. Jászay Tamás a kortárs realista színházról ír, Cséve Anna Móricz Zsigmond műveiben vizsgálja a realizmus fogalmát. A *Szemlében* Radnóti Sándor egy friss kezdeményezést mutat be a realizmus változatainak tisztázására, a *Landscapes of Realism: Rethinking Literary Realism in Comparative Perspectives* című kötetet Dirk Gött-sche, Rosa Mucignat és Robert Weninger szerkesztésében, továbbá a számban egy manifesztum is olvasható Valerija Pustovajától. Végül Elena Crașovan mágikus realizmusról szóló kötetét Makkai T. Csilla recenziálja.

A lapszámot DECZKI SAROLTA és KÁLI ANITA szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

REALISMS

The present issue of *Helikon*, *Realisms*, is an attempt to show how the concept of realism has been put to use in recent scholarship. The emphasis is on “use”, on the various possible interpretations of realism; indeed, since the concept lacks proper definition, its meaning is always dependent on the changing historical context. At the same time, there are certain key questions invariably addressed by the term “realism”: the nature of our relationship with reality, the possibility to know and/or to describe reality, the metaphorical or metonymical character of language, the problems of mimesis, referentiality, and representation. Hence, it is better to speak of realisms: innumerable variations of realisms have emerged in the course of history, but different versions of realisms can also co-exist in time. *Realisms* also responds to the recent “realist turn” in contemporary world literature and Hungarian literature alike, engaging with the theoretical-historical context of the phenomenon. The *Introduction* offers a general summary of contemporary realisms; then, Mary K. Holland’s paper outlines a typology of the different concepts of realism. Zsolt Bagi examines the term in a continental philosophical context, and Tibor Bárány approaches it from an analytic perspective. Mercédesz Kutasy describes the emergence of the term “magical realism” in South-American literary scholarship, Tamás Jászay writes about contemporary realist theatre, and Anna Cséve elaborates on the concept of realism in Zsigmond Móricz’s oeuvre. Eventually, Sándor Radnóti reviews *Landscapes of Realism: Rethinking Literary Realism in Comparative Perspectives* (eds. Dirk Göttsche, Rosa Mucignat, and Robert Weninger, 2021), while Csilla T. Makkai introduces Elena Crasovan recent monograph on magic realism.

The issue was edited by SAROLTA DECZKI and ANITA KÁLI.

THE EDITORIAL BOARD

ВИДЫ РЕАЛИЗМА

В настоящем выпуске журнала *Helikon* мы пытаемся показать, как понятие реализма используется сегодня. Поэтому акцент делается на его использовании, или интерпретации, поскольку единого определения данного понятия не существует: понятие реализма варьируется от эпохи к эпохе. Но ключевыми вопросами во всех интерпретациях реализма являются его отношение к реальности, познаваемость и описываемость реальности, метафоричность или метонимичность языка, проблемы мимесиса, референциальности и репрезентации.

Уместнее говорить о реализме во множественном числе, поскольку на протяжении всей истории литературы существовало множество разновидностей реализма и, как показывает настоящий выпуск, несколько разновидностей существуют параллельно.

В издании сделана попытка дать ответ на вопрос, что подразумевается под «возвращением реализма» в современной мировой и венгерской литературе. Несколько исследований посвящены теоретико-историческим предпосылкам этого явления. Во вступительной статье дается общий обзор современных видов реализма, в статье Мэри К. Холланд излагается типология концепций современного реализма, Жолт Баги рассматривает современный континентальный реализм, а Тибор Барань – современный аналитический реализм. В статье Мерседеса Куташи рассказывается о том, как в южноамериканской литературе появился ярлык «магический реализм» и какая концепция реализма за ним стоит. Тамаш Ясаи пишет о современном реалистическом театре, а Анна Чеве исследует концепцию реализма в работах Жигмонда Морица. В *Обзоре* Шандор Радноти представляет недавнюю инициативу по уточнению разновидностей реализма: *Landscapes of Realism: Rethinking Literary Realism in Comparative Perspectives*. В номере также опубликован манифест Валерии Пустовой. Наконец, книгу Елены Крашован о магическом реализме рецензирует Чилла Маккаи Т. Издание выпущено под редакцией Шаролты Децки и Аниты Кали.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

TANULMÁNYOK

DECZKI SAROLTA – KÁLI ANITA

A realizmus vágya

A realizmus és a vele kapcsolatos elméleti és történeti problémák ismét az irodalomtudomány és a kritika egyik legfontosabb kérdéseivé váltak. A kortárs magyar és világirodalom olvasói évek óta azzal szembesülnek, hogy nem csupán a történetelvűség tért vissza az irodalmi művekbe, hanem a valóság is. Ha készítenénk egy diskurzusanalízist a kortárs magyar irodalomkritikáról, akkor megjósolhatóan arra az eredményre jutnánk, hogy egyre több recenzióban bukkannak fel az effajta jelzők: „gyomorszorító”, „megrázó”, „érzékeny”, „realista”, „őszinte”, „hiteles”, „szociografikus”, és szomszédságukban az olyan kifejezések, mint „társadalmi felelősségvállalás”, „szociális érzékenység”, sőt, „kritikai realizmus”. A műveket pedig, melyekről írva ezek a kifejezések rendre előkerülnek, az „új realizmus”, „új érzékenység”, „új komolyság”, „emancipációs irodalom”, „poszt-posztmodern” címkéi alá próbálják besorolni.

Mindez együttesen arra utal, hogy az irodalom számára ismét egyre fontosabb lett a valóság és annak ábrázolása. A kérdés már „csupán” az, hogy mit is értünk valóságon és realizmuson, illetve hogy hogyan értelmezzük ezeket a fogalmakat a kortárs irodalomban. A válasz megfogalmazásakor nem árt körültekintőnek lennünk, hiszen egyrészt története során számos, szintén nem könnyen meghatározható fogalom kapcsolódott a realizmushoz, sőt alkalmanként azonosítódott vele – például referencia, valóság, társadalomkritika stb. –, másrészt évszázados története és változásai okán páratlanul sokszínű, jelentéseiben is szerteágazó ernyőfogalomról beszélhetünk. Nem beszélve arról a körülményről, hogy „[a] realizmus igen terhelt fogalom, s története a magyar irodalomtudományban különösen ellentmondásos. Volt idő, mikor rendkívüli ideológiai jelentőséggel ruházták föl, és a végső értékek foglalataként mindent hozzá mértek.”¹ Vagyis a realizmusról szóló beszéd (bár elsősorban az irodalom belső ügye) összefüggésben lehet a társadalmi-politikai kör-

¹ HITES Sándor, „A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről”, *Irodalomtörténet* 97 (2016): 263–300, 263.

nyezettel is – még akkor is, amikor a realizmus átmenetileg éppen idejétmúlt-nak, avítnak is tűnik.

A valóság és a realizmus fogalmai történetileg is számos átalakuláson mentek keresztül, és manapság is igen nagy változatosságot mutatnak.² Ezek nagy részével azonban ehelyt nem foglalkozunk. Nem foglalkozunk a realista ábrázolással az antikvitásban, a reneszánszban, az újkorban, de még a 19. századi stílusirányzatot is csak megemlíjtjük. Érdeklődésünk középpontjában a kortárs realizmus-koncepciók állnak, és mindössze oly mértékű történeti áttekintésre vállalkozunk, amennyire szükség van a jelenkor folyamatainak a megértéséhez. Hogyan jutottunk el a realizmustól mint a „végső értékek foglatától” az antirealizmusig, majd manapság oda, hogy a realizmus, illetve realizmusok ismét az irodalom markáns irányává, aktuális kérdéssé váltak. Elsősorban a magyar irodalom alakulás- és kritikátörténetére koncentrálunk, de ezen folyamatok megértése is lehetetlen a tágabb, nemzetközi kontextus nélkül.

A JÓZAN ÉSZ ARROGANCIÁJA

„Ha van folytonos hagyomány a magyar prózaírásban, akkor az éppen a realista alakításmódé”.³ Takáts József a 2000 utáni magyar prózairodalomból kiindulva vizsgálja meg a realista írásmód kérdését, rámutatva arra a tényre, hogy a kortárs realizmusról, új realizmusról többek között azért problémás beszélni, mert a realista ábrázolás évtizedes hagyományai okán és irodalomtörténeti változásai miatt parttalan témáról van szó. Takáts több tanulmányában foglalkozik a kérdéssel,⁴ a realista írásmód vissza-visszatérését állapítja meg, ugyanakkor rámutat az ezredvégi magyar próza aktuális folyamatainak alakulástörténeti okaira. Így érvel:

Az inga, amely mostanában visszaleng, nem Kosztolányi–Móricz inga tehát, hanem a metafikciós-kombinatorikus próza és a realista próza ingája. A realizmus iránti írói-kritikusi várakozásban, azt hiszem, többféle igény találkozik össze. A „prózafordulat” terhétől való szabadulás vágya. A társadalom állapota feltárásának kíváncsága. A történetmondás

² A definíciók sokszínűségéről lásd Mary K. Holland e lapszámban szereplő tanulmányát.

³ TAKÁTS József, „Várakozás a realizmusra”, *Élet és Irodalom* 60, 4. sz. (2016): 13.

⁴ TAKÁTS József, „Az inga visszaleng – Elbeszélő próza a kétezres években”, *Helikon* 59 (2018): 336–347; TAKÁTS József, „Várakozás a realizmusra”, *Élet és Irodalom* 60, 4. sz. (2016): 13; TAKÁTS József, „Távoli tükör”, *Jelenkor* 58 (2015): 827–836.

rehabilitálásának szándéka. Az irodalomnak mint politikai cselekvésnek az újraértelmezése.⁵

A prózai folyamatok ingamozgásszerű váltakozásának tézisével egyetértve azonban arra is reflektálunk, hogy e folyamatok nem pusztán Móricz és Kosztolányi időszakától voltak aktuálisak, a realizmus és a társadalom felé fordulás a magyar irodalomban inkább a 19. század végére datálható, és e tematikai és poétikai kérdések a 20. század első felének irodalmában is hasonlóképpen fontos esztétikai kérdések voltak.⁶ Az a megállapítás ellenben, hogy a modernség irodalma nem két prózamodellből vezethető le, illetve hogy a különféle modellek egymás mellett – párhuzamosan vagy váltogatva egymást – szerepelnek a 20. század folyamán, rendkívül termékeny felvetés a realizmus változásai szempontjából.

A realizmus–antirealizmus dialektikája a 20. század második felében sajátos mintázatot mutat Kelet-Közép-Európában – s így Magyarországon is –, ahol a politika a szovjet megszállás évtizedeiben át óriási befolyást gyakorolt a kultúrára és a tudományra. A marxizmus-leninizmus doktrínáinak tükrében a valóság és a realizmus fogalmai is ideologikussá váltak: hatalmi kérdéssé lett, hogy mit tekintünk valóságnak, és mi a művészet funkciója. Ahogyan Todorov írja, a „józan észnek van egyfajta arroganciája, ami elviselhetetlen az egyén számára, aki úgy érzi, tőle idegen megfontolások nevében megfosztották attól, amit átélt, és attól az értelemtől, amit neki tulajdonított”,⁷ vagyis az általa átélt, átértzett valóságtól.

Ez az arrogancia jól ismert Kelet-Közép-Európában, ahol a valóság, a valóság érzékelésének mikéntje, a belőle következő praxis lehetőségei és a rá hivatkozó művészet mozgásteret meglehetősen korlátozott volt a 20. század jókora részében. Lukács György többek között egy 1935-ben írt esszéjében fejtette ki azokat a téziseket, melyek a következő évtizedekben iránymutatóvá váltak a keleti blokk országaiban:

A valóság minden adekvát megismerésének alapja, akár természetről, akár társadalomról van szó, a külvilág objektív mivoltának, tehát az emberi tudattól független létének elismerése. A külvilág minden felfogása csupán a tudattól függetlenül létező világ tükröződése az emberi tudat-

⁵ TAKÁTS, „Várakozás a realizmusra”, 13.

⁶ Lásd ehhez például Móricz Zsigmond *Barbárok* és Tömörkény István *Megöltek egy jubászt* című novelláinak hasonló motívumrendszerét, illetve nyelvi megalkotottságát.

⁷ Tzvetan TODOROV, *Az emlékezet hasznáról és káráról*, ford. LENKEI Júlia (Budapest: Napvilág Kiadó, 2003), 31.

ban. A tudat és a lét viszonyának ez az alapvető ténye természetesen a valóság művészi visszatükröződésére is áll. A tükröződés elmélete közös alapja minden formának, amelyben az emberi tudat a valósággal elméletileg és gyakorlatilag elkészülhet. Tehát a valóság művészi tükröződésére vonatkozó elméletnek is ez az alapja.⁸

A Marxra, Leninre és Csernisevszkijre hivatkozó valóságfelfogás minden más filozófiát és esztétikát elutasított, még akkor is, ha adott esetben egyetértett a művész társadalmi-politikai nézeteivel.⁹

Lukács Kafkát is fenntartásokkal kezelte, és a Kafka-kérdésnek kulcsjelentősége volt nemcsak az ő, hanem az egész későbbi keleti blokk irodalom- és realizmusfelfogása számára: „A problémafölvetés semmiképpen sem periférikus, mert Kafka, illetve Musil interpretációja az életmű adott pontján a Lukács-i esztétika és kultúrpolitika legközepébe vág.”¹⁰ A Kafka-jelenség és az 1963-ban, Liblicében lezajlott Kafka-konferencia évtizedekre hatást gyakorolt arra, hogyan gondolkodtak a keleti blokk államaiban a realizmusról.

Lukács esztétikai dogmatizmusa hosszú időn keresztül meghatározta nemcsak a magyar kultúrpolitikát, hanem a filozófiát, az irodalmat és a kritikát is. Noha a 20. századi filozófiákban a valóság mibenléte, megismerése és közölhetősége állandó viták tárgya volt, ezekből Magyarországra kevés jutott el, vagy ha mégis, akkor nem vagy csak korlátozottan kerülhetett a nagyközönség elé. Aligha véletlen, hogy a 20. századi filozófia alapműveinek jó részét csak a rendszerváltás környékén kezdték el lefordítani. Martin Heidegger 1927-ben megjelent alapvető munkájának, a *Lét és idő*nek csak 1989-ben készült el a magyar fordítása. Egykori mesterétől, Edmund Husserlertől kiadtak

⁸ LUKÁCS György, „A művészet és az objektív valóság”, in LUKÁCS György, *A realizmus problémái*, ford. GÁSPÁR Endre, 19–64 (Budapest: Athenaeum Kiadó, 1948).

⁹ A harmincas években így került sor arra a vitára, melyben Lukács Brechtel, Anna Seghersszel szemben fejtette ki nézetét a realizmusról, mert ez – egy szemtanú leírása szerint – „szemben állt a proletár irodalomban kialakuló avantgarde jellegű formabontásokkal, ezen belül pedig a riportázs-regénnyel, a montázssal, valamint a nem arisztotelészi elveket követő, Brecht-féle színpadi művekkel, mert ezek elvetik a hagyományos realizmust, ami – úgymond – nem más, mint az »ábrázolásról való lemondás«.” Vö. BECSKY Andor, „Idéző”, *Korunk* 32 (1973): 11–121, 118. A német avantgárd alkotói az alapvető politikai-ideológiai nézetazonosság ellenére sem tudták meggyőzni a már nemzetközi tekintélynek örvendő Lukácsot, aki a brechti színházban „osztályharcos visszaesést” látott.

¹⁰ LICHTMANN Tamás, „Lukács György »Kafka-pere«: Kafka, Musil, Döblin – és Lukács”, in *Lukács György irodalomelmélete: A Pécsi Akadémiai Bizottság székbázisában 1985. március 19-től 21-ig megtartott ülés előadásainak anyaga*, szerk. NEMES István, 79–92 (Pécs: Pécsi Tempó, 1985), 79.

magyarul egy kis kötetet válogatott írásaiból, de a mára több mint negyven kötetet számláló életműkiadás fontosabb darabjai szintén csak a kilencvenes években jelentek meg. Friedrich Nietzsche igazi reneszánsza is csak ekkoriban bontakozott ki Magyarországon, noha tőle is lefordítottak néhány munkát még a rendszerváltás előtt, továbbá Ludwig Wittgenstein *Tractatus*át is újrafordították, és kiadták a *Filozófiai vizsgálódásokat* is. De sorolhatnánk hosszan a neveket, akik ekkor kerültek a szélesebb olvasóközönség elé, mint például Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Paul de Man, Julia Kristeva, Judith Butler.

A kilencvenes években a bölcsészkarokon megrázkódtatásszerű hatást jelentettek e munkák, valamint a dömpingszerűen lefordított és kiadott társadalomtudományi, filozófiai, irodalomtudományos elméleti művek – éppen azért, mert a valóságot nem deklarálták valamilyennek, hanem rákérdeztek. Az a valóságfelfogás, amit a „józan ész arroganciája” addig a tudományra és a művészetekre kényszerített, háttérbe szorult, és létjogosultságot kaptak azok a tapasztalatok, valóság szeletek is, melyekről addig nem vettek tudomást: a „másik”, az „idegen”, a „dialógus” alapterminusok lettek az új diskurzusok szótárában.

Ezzel többé-kevésbé párhuzamosan, de az elméleti belátásoktól nem függetlenül ment végbe az irodalomban is a realizmus-elvének felmondása. Az 1986-os szimbolikus dátummal jelölt prózafordulat olyan új poétikák térnyerését jelezte, melyek nem a „valóság művészi tükröződését” tartották szem előtt, hanem az „elbeszélés nehézségeivel” szembesülve a nyelv hatáira, kompetenciáira kérdeztek rá. Az új próza legfontosabb ismérve az önreferencialitás; az, hogy a szöveg saját magáról, saját létrejöttének körülményeiről, a nyelvi kifejezés problematikuságáról szól. A történet háttérbe szorul, a referencialitás eliminálódik, a metonimikus elbeszélés helyét egyre inkább átveszi a metaforikus. Vagyis az érintkezésen, ok-okozatiságon alapuló, jobbra egyenes történetvezetésű, valóságanalóg próza mellé felzárkózik az a típusú szövegalkotás, melyben felbomlik a kauzalitás és a temporalitás rendje, és a realitás elemeit absztraktabb szintre emelve nagyobb teret hagy az asszociatív értelmezésnek.

A kritikusok, irodalomtörténészek állásfoglalása megoszlik afelől, hogy az új prózát a posztmodern részeként, előfutáraként vagy tőle független jelenséggént kezelik, hiszen nem minden, a prózafordulathoz köthető próza posztmodern is egyben – de ezek a kérdések messzire vezetnek, ehelyt nincs sem

hely, sem szükség ennek alapos körüljárására.¹¹ Azt a szempontot kell szem előtt tartanunk, mi volt a posztmodern próza viszonya a valósághoz és a realizmushoz.

A posztmodern szöveg alapvető jellegzetességei közé tartozik az intertextualitás tudatos használata, az irónia, a humor, a referencia eliminálása, a többféle értelmezési lehetőség egyidejű fenntartása, a megszakítottság, fragmentáltság, az időrend felbomlása, az önreferencialitás, az öntükrözés, a csavaros történeteszöveg, az önelbizonytalanítás, a „nagy elbeszélés” kifulladás, a regiszterek keverése. Az irodalmi szövegekben végbemenő változásokat az új nyelvhasználat, új világrészékelés jellemezte a kilencvenes évek eleji prózában; a disszemináció jelenségének filozófiai belátása egzisztenciális tapasztalattá, nyelvet konstituáló és szövegformáló erővé vált. Témánk felől a legfontosabb kérdés, hogy milyen okai és milyen következményei voltak annak, hogy a valóság és a valóság realista ábrázolásának a kérdése háttérbe szorult.

Az okok közé tartozik az irodalom, az irodalom nyelvének autonóm alakulása, akár az írókra nehezedő kultúrpolitikai nyomással szemben is, hiszen az új nyelvvel való kísérletezésnek politikai és tudományos vetületei is voltak. Mint például a Balassa Péter által nominalizmusnak nevezett észjárásbeli változásnak, mely az 1968 utáni nemzedékeket jellemezte szerinte:

le kell mondani az általános kijelentések és általános fogalmak nyelvről, ragaszkodni kell ahhoz, hogy a fogalmak: nevek, csupán önmagukkal azonos megnevezések, melyek kiiktatják értelmezési tartományukból a „jelenség-lényeg” dialektikáját stb. Eszerint általános kijelentéseinknek, fogalmainknak valóságot tulajdonítani helytelen, adott esetben etikátlan eljárás.¹²

¹¹ „A posztmodern magyar irodalomról azért is nehéz írni, mert nem alakult ki róla konszenzus a hazai irodalomértelmezők körében. A fogalmat magyar nyelvű alkotás interpretálására 1986 előtt tudtommal nem alkalmazták. Utólag azonban sok évre kiterjesztették visszafelé a fogalom érvényességét: Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténete 1975-ig, az *Alakulásokig*; később Németh Zoltán egyenesen az 1950-es évek végéig, az *Iskola a batáron*-ig. Kérdés, nevezhetünk-e anakronizmus nélkül posztmodernnek egy művet, amelyet szerzője és kortárs olvasói a megírás, megjelenés idején nem tekinthettek annak, mivel e fogalom nem volt ismert az általuk belakott kulturális térben.” TAKÁTS, „Az inga visszaleng...”, 338–339.

¹² BALASSA Péter, „A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma: Mészöly Miklós: *Megbocsátás*”, in BALASSA Péter, *Észjárások és formák: Elemzések és kritikák újabb prózáinkról 1978–1984*, 105–128 (Budapest: Tankönyvkiadó Vállalat, 1990), 107.

A nominalizmus ebben a felfogásban az egyszerűre figyel, kiragadva azt az előre konstruált összefüggésrendszerből, mely értelmezési keretként nem a megértést segíti, hanem sémákat mozgósít.

Balassa¹³ szerint ez az ismeretelméleti-nyelvfilozófiai álláspont a szövegkonstrukcióban is érvényesül: „a nyelvi nominalizmus és a tematikai személyesség – »csak arról beszélek, amit személyesen tudok, tapasztalatok« stb. szorosán összefügg”.¹⁴ Balassa szövegében azt állítja, hogy az epikai hitelért az egyes szám első személyű elbeszélés felel, és az ily módon korlátozott elbeszélő természetszerűleg mond le a mindentudói perspektíváról. Ám nemcsak hogy lemond erről, hanem egyáltalán mindenféle tudás, a tudás elérhetősége, kifejezhetősége problematikussá válik számára (vö. „az elbeszélés nehézségei”), és ez az általános érvényű bizonytalanság és bizalmatlanság szövegszerűen is megjelenik művekben.

Az új nyelv eredendő létmódja a szövegköziség, az intertextualitás, a szöveg alapvető polifonikussága, márpedig ez már pusztán formájával, megalkotottságának mikéntjével társadalomkritikai funkcióval rendelkezik. Különösen fontos ez Közép-Kelet-Európában, ahol a posztmodern megjelenésének idején, vagyis a nyolcvanas évek második felében még államszocializmus volt, vagyis lényegi kérdésekben szó sem lehetett dialógusról, polémiáról, többféle perspektíváról, többszólamúságról. Az állam kisajátította, monopolizálta a nyelvet, és ezzel egyidejűleg dezemantizálta, és üres rituálévá változtatta¹⁵ – demonstrálva Derrida egyik fő meglátását, mely szerint a jelölés processzusa mindig uralmi, hatalmi processzus. Egy olyan diskurzusban, amelynek egyik legfontosabb összetevőit az egalitárius szólamok adják, és a szegénység leküzdésének hirdetésével igyekezett legitimálni a jogosultságát, az egyértelműen a korabeli társadalomról szóló, a spontán beszédmód alkalmazásával is a realitást hangsúlyozó próza egyértelműen szemben áll a hivatalos – tulajdonképpen a referencializmussal, pontosabban a kívánatos valósággal azonosított – realizmusfogalommal. A posztmodern írás- és olvasásmód ezeket a hierarchiákat forgatja fel, mozdítja ki önmagukból, alternatívákat tesz lehetővé, perspektívákba állít, és a monopolhelyzetben levő szólamokat opponálja, parodizálja.

Vagyis az irodalom nyelvének autonóm alakulása nem független a józan észnek attól az arroganciájától, mely a nyelvi pluralizmust egy uralkodó nyelv-

¹³ Persze meg kell jegyeznünk, hogy Balassa kései munkáiban azt a Móriczot választja témájaként, aki a magyar realista ábrázolás egyik legfontosabb és nem kevésbé összetett alakja.

¹⁴ BALASSA, „A cselekmény...”, 108.

¹⁵ Vö. BORIS GROYS, „A szöveg mint monstrum”, ford. SEBŐK Zoltán, in BORIS GROYS, *Az utópia természetrajza*, Teve könyvek, 47–63 (Budapest: Kijarat Kiadó, 1997).

járásra akarta redukálni. De pusztá ellenbeszédéről sincs szó, hiszen azok a poétikák, filozófiai belátások, melyek Magyarországon csak a hetvenes évek vége felé jelentek meg, a világ nyugati felén már jóval előbb. Ihab Hassan szerint a posztmodern terminust már 1934-ben használták,¹⁶ majd egyre többen, egyre többször. Amerikában a múlt század hatvanas éveinek az elején kezdtek el komolyabban foglalkozni vele, majd széles körben elterjedt, főleg Lyotard 1979-es, *A posztmodern állapot* című tanulmánya után. Vagyis a magyar prózában a hetvenes évek vége felé jelentek meg azok a belátások, kísérletek, szövegkonstrukciós eljárások, melyek a nyugati irodalmakban már valamivel korábban, és ezeknek itt, a magyar próza sajátos helyzete folytán politikai vetületei is voltak.

A valóságábrázolás perifériára sodródásának és a realizmus elavulttá nyilvánításának következményei közé tartozott többek között, hogy az ilyen típusú irodalom a kánon szélére szorult, az esztétikai minőségtől függetlenül. Vagyis a magyar irodalom és irodalomkritika fő iránya antirealista lett, mely főbb tendenciáiban az irodalom autonómiájának nevében eltávolodott a társadalmi-politikai valóságtól, annak problémáitól. Az irodalom autonómiája ebben az időszakban azt jelentette, hogy egyrészt megszűnt a politikai-ideológiai befolyás, másrészt mind az irodalom, mind pedig a kritika függetleníteni akarta magát bármiféle politikai-közélet-társadalmi elköteleződéstől, állásfoglalástól.

Az antirealizmus természetesen nem jelenti azt, hogy csak és kizárólag ilyen művek születtek, hanem inkább azt, hogy a kritika és az elmélet azokat a szövegeket emelte ki, részesítette nagyobb – vagy éppen kizárólagos – figyelemben, melyekben a posztmodern szövegszervezés eljárásait lehetett detektálni. A Lukács-féle doktriner realizmusra egy szintén doktrinerré válni hajlamos antirealizmus következett az irodalomkritikában, -elméletben és -történetben. A történő irodalom azonban nem mindig alkalmazkodott a kritikai elvárásokhoz: kiváló realista és nem realista művek a rendszerváltás előtt és után egyaránt születtek.

A kétezres évek közepe körül azonban Magyarországon egyre több kritikus megállapította, hogy „az inga visszaleng”,¹⁷ egyre több olyan mű jelent meg, melyek a realizmus kódjai szerint voltak értelmezhetők, és ezek sok esetben közvetlenül reflektáltak a minket körülvevő társadalmi-politikai valóságra, és/vagy szerzőik is fontosnak érezték, hogy a nyilvánosság előtt

¹⁶ Lásd: Ihab HASSAN, „A posztmodernizmus egy lehetséges fogalma felé”, ford. TÖRÖK Attila, *Hétvilág* 1 (1990): 64–72, 65.

¹⁷ Vö. TAKÁTS, „Az inga visszaleng”.

megszólaljanak közéleti ügyekben, másként, mint elődeik. Ennek megfelelően az olyan kontextualizáló, politizáló elméletek is egyre sokasodtak, amelyek reagáltak e problémára, ugyanakkor igyekeznek megteremteni a magyar irodalomra is alkalmazható értelmezői nyelvet. Ennek okai között a társadalmi anomáliák éppúgy szerepelnek, mint a posztmodern beszédmód kiüresedése, valamint a magyar- és a világirodalomban egyaránt jelen levő „vágyakozás a realizmusra”.

A VALÓSÁG VÁGYA

Aligha véletlen, hogy 2007-ben fordították le angolra George Perec *A realista irodalomért* című kiáltványát,¹⁸ mely eredetileg 1962-ben jelent meg a *Partisans* című baloldali kulturális és politikai lapban. Perec arról beszél, hogy forradalomra van szükség az irodalomban, sőt, üres hely vár egy olyan irodalomra, melynek meggyőződése és céljai vannak. Ahogyan írja:

azért van szükség a realizmusra, hogy megértsük a világot, és képesek legyünk kritikát gyakorolni azok fölött az ideológiák fölött, melyek megnehezítik a világ összefüggéseinek az átlátását. A realizmus egyszerűen az az irodalom, mely meg tudja mutatni, hogyan működik a világ, és ezzel a társadalom átalakulását elkerülhetetlenné és szükségszerűvé teszi. Világos, hogy mit várunk az ilyen irodalomtól: korunk megértését, az ellentmondások magyarázatát, és határaink átlépését.¹⁹

A forradalmi irodalom tehát egyszerre jelenti a világ és saját magunk megismerését és átalakítását, erre pedig szerinte csak a realista irodalom képes. Az igazi forradalmi irodalom realista, csak ezáltal lehet megérteni a világot, magyarázatot adni a működésére, és uralkodni fölötte. Perec irodalomfelfogásában a felvilágosodás optimizmusa érhető tetten: a világ megismerhetőségébe és ezáltal megváltoztathatóságába vetett hit.

Tom Wolfe 1989-ben jelentette meg nevezetes manifesztumát,²⁰ melyben az új társadalmi regény mellett szállt síkra. A cikkből kiderül, hogy az a jelen-

¹⁸ George PEREC, „For a Realist Literature”, trans. and introd. Rob HALPERN, *Chicago Review* 53, no. 2 (2007): 28–39.

¹⁹ Uo., 37.

²⁰ Tom WOLFE, „Stalking the billion-footed beast: A literary manifesto for the new social novel”, *Harper's Magazine* (1989), hozzáférés: 2021.07.29, <https://harpers.org/archive/1989/11/stalking-the-billion-footed-beast/>.

ség, mely Magyarországon a nyolcvanas-kilencvenes években játszódott le, Amerikában már sokkal korábban: azt írja, hogy a kora hatvanas években a realista regény „meghalt”, és a helyét a posztmodern irodalom vette át, melyet olyan szerzők neve fémjelez, mint Sinclair Lewis, William Faulkner, Ernest Hemingway, James Jones, John Steinbeck, és sorolhatnánk. A hatvanas években viszont már bátornak és különcknek számított az a fiatal író, aki realista művel rukkolt elő. Tom Wolfe ebben a kiáltványban – mely nagy, New Yorkról szóló regénye, a *Hiúságok máglyája* után két évvel jelent meg – a társadalmi regény megújulása mellett érvel, és ezzel bejelentette az amerikai posztmodern regény végét.

Mire ez a bejelentés nyilvánosságra került, addigra már az amerikai irodalomban is megjelent az az irány, melyet többek között úgy jellemeztek, hogy „megújult elkötelezettség a társadalom felé”,²¹ melynek az esztétikai következménye az „erősebb késztetés a referencialitásra”.²² Dubey az amerikai ezredforduló irodalmát áttekintve arra jut, hogy „több kritikus is hasonlóképpen érvel: a posztmodern utáni periódust olyan fikció jellemzi, mely a társadalom reprezentációjára és kritikájára törekszik”.²³ Csakhogy ez már nem a posztmodern előtti realizmus, hanem a kétfajta beszédmód egymásba kavardása, egy újfajta realizmus.

Figyelemreméltó, hogy a posztmodern kifulladásának nemcsak esztétikai-poétikai okai vannak, hanem helyenként társadalmi-politikai változásokhoz is köthető, sőt, nagy társadalmi megrázkódtatásokhoz. McLaughlin szerint ilyen volt például 9/11, a World Trade Center és a Pentagon elleni terrortámadás az Egyesült Államokban 2001-ben, amely az egész világot megrázta, noha nem elindítója, hanem betetőzője volt régóta érlelődő kritikátörténeti folyamatoknak. „Alig néhány nappal később az újságírók nem győzték szajkózni, hogy az ironia korszakának immár vége, s ezzel vélhetőleg újabb szöveget ütöttek a posztmodern koporsójába.”²⁴ De ezen kívül is több oka volt annak, hogy a posztmodern újragondolásra szorult. A nyolcvanas évek végétől egyre nagyobb teret nyert a politikában és a kultúrában a konzervativizmus, mely elenségesen lépett fel a posztmodern prózával és művészetekkel szemben, valamint felgyorsult a globalizáció folyamata, melyben mind az emberi relációkat, mind a kultúrát a gazdasági racionalitás szempontjából ítélik meg. Mindezek

²¹ Madhu DUBEY, „Post-Postmodern Realism?”, *Twentieth Century Literature* 57, no. 3–4 (2011): 364–371, 364.

²² Uo., 365.

²³ Uo., 364.

²⁴ Robert L. McLAUGHLIN, „A forradalom után: Az USA posztmodern prózája a huszonegyedik században”, ford. SÁRI B. László, *Helikon* 59 (2018): 268–283, 270.

szerinte rányomták a bélyegüket az amerikai prózára is, mely a kilencvenes évektől elkezdett visszatérni a realizmushoz, és ismét nagyobb érzékenységet mutatott a társadalmi problémák iránt. McLaughlin is hivatkozik Tom Wolfe cikkére, valamint David Foster Wallace és Jonathan Franzen nevét emlegeti azok között, akik számára ismét fontossá váltak a társadalmi kérdések.

Peter Brook így kezdi 2005-ben megjelent könyvét: „úgy gondolom, szomjúhozunk a valóságra”.²⁵ Ezzel nem csupán a realista irodalomra gondol, e helyzetleírásnak sokkal általánosabb értelme van: mindenféle valóság, a valóság mindenféle megmutatása, reprezentációja vonzó az olvasó vagy a (tömeg) kultúra fogyasztója számára. Amikor felteszi a kérdést, hogy miért van ekkora késztetés az emberben arra, hogy mások életét meglesse, netán utánozza, akkor hasonló választ ad, mint Pereg: ezáltal tudjuk uralni a világot, eligazodni benne. A realista művész feladatát is hasonlóképpen fogalmazza meg: kritikát nyújt a világról, amelyben élünk, és fontos kérdéseket fogalmaz meg vele kapcsolatban.

Brook diagnózisa a vágyról, hogy belessünk mások életébe, részesévé legyünk annak, hasonlít arra, amit Gács Anna ír az önéletrajzi kultúra népszerűségének okairól: „történetek olyan özőnében élünk, amire korábban nem volt példa”, írja, és ezek nagy része önéletrajzi jellegű, vagyis a saját életet viszi színre.²⁶ Ennek köszönhetik a sikerüket a *talk show*-k, az „intim televíziózás”, melynek következményeképpen „a tájékozódásban, a világról alkotott kép kialakításában a hétköznapi ember hitelesnek gondolt tapasztalata, saját maga által előadott élettörténet-töredékei egyre nagyobb szerepet kezdtek játszani”.²⁷ Egyre több privát, sőt, intim történet jelenik meg a nyilvánosságban, aminek adott esetben emancipatorikus ereje is van: olyan tapasztalatok, valóságok is megjelenhetnek a nyilvánosság előtt, melyek addig a perifériára szorultak.

Boris Groys diagnózisa a kortárs művészetről pedig mindössze néhány éve született: „mostanában azt látjuk, hogy megnövekedett az érdeklődés a realizmus iránt, melyről hosszú ideig azt hittük, hogy már a múlthoz tartozik”.²⁸ A fogalom körbejárása során a 19. századi realista hagyományra hivatkozik, miszerint a realizmus a szükségszerűségek és kényszerek együttese, melyek meghatározzák, mi lehet valóságos és mi nem. Az ebből fakadó csalódások, frusztrációk és konfliktusok alkotják a nagy realista művek anyagát: a profán,

²⁵ Peter BROOK, *Realist Vision* (New Haven–London: Yale University Press, 2005).

²⁶ GÁCS Anna, *A vágy, hogy meghatódjunk* (Budapest: Magvető Kiadó, 2020), 23.

²⁷ Uo., 30.

²⁸ Boris GROYS, „Towards the New Realism”, *e-flux Journal* #77, hozzáférés: 2021.08.03, <https://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/>.

a hétköznapi, a teljesen átlagos. Abban a korban, amikor a művészet el- és leválaszthatatlan az internetről, a művészeti alkotás automatikusan „reálissá” és profánná válik, hiszen egybeszövődik mindazon információkkal, melyek az alkotóról és az alkotás körülményeiről megtalálhatók az interneten, ahol minden dokumentálva van. Groys ezt a kortárs művészet pozitivista fakticitásnak nevezi, és szerinte ez hoz létre nosztalgiát a realizmus után. Az ő tanulmányából sem hiányzika realizmus forradalmi mozzanata: „a fikció akkor válik valósággá, amikor belép a valóságba – amikor a művészet által leírt pszichológiai konfliktusok forradalmi tettekhez vezetnek.”²⁹

A posztmodern kifulladásá és a visszatérés a realizmushoz, pontosabban annak valamelyik változatához jellemzi az utóbbi évtizedek világirodalmát, noha más-más hangsúlyokkal. A poétikai váltás szinte mindig politikai változásokhoz is kötődik, ezért is nagyon érdekes, hogy különböző országokban milyen helyi sajátosságok gyakorolnak befolyást ezekre. Az olasz prózában is a kilencvenes évektől jellemző az újrealista irány, és felerősödik a referencialitás és a társadalmi valóság feltárása iránti igény. Különösen jellemző példái ennek Olaszországban a hetvenes évek, az „ólomévek” maffia világát feltáró-leíró könyvek, melyek olyannyira realistára sikerültek, hogy szerzőik alkalmadtán rendőri védőőrizet alá is kerültek.³⁰

Oroszországban a szovjet birodalom széthullását követő időszak

felerősítette a valóság fogalmára, az identitás és az igazság határaitra vonatkozó posztmodern elképzelések átértékelésének igényét. [...] A kilencvenes évektől egyszerre kellett volna szembenézni a szovjet rendszer okozta pusztítással, az időben elhúzódó, több generációra kiterjedő terror következményeivel, az áldozatok gyászával és fel nem dolgozott emlékével, valamint a szovjet birodalom nagyságának az elvesztésével, az addig szilárdnak hitt rendszer szétesése okozta traumával, a létbizonytalansággal.³¹

A posztmodern kifulladását Oroszországban is az új realizmus, az új érzékenység követte.

²⁹ Uo.

³⁰ Lásd: MÁTYÁS Dénes, „Poszt- után hiper?: A kortárs olasz próza alakulása”, *Helikon* 59 (2018): 327–336.

³¹ Lásd: KALAFATICS Zsuzsanna, „A realizmus és az őszinteség vonzásában, avagy mit kezdünk a posztmodern tapasztalatával: Tendenciák a kortárs orosz prózában”, *Helikon* 59 (2018): 315–327.

Vagyis, ha áttekintjük az utóbbi pár évtized irodalmi folyamatait – különös tekintettel a posztmodern és a realizmus viszonyára –, akkor nemcsak azt láthatjuk, hogy a realizmus visszatérőben van, hanem azt is, hogy „forradalmi” szerepet tulajdonítanak neki mind az írók, mind az olvasók, a tömegkultúrában pedig nyilvánossághoz juthatnak marginalizált társadalmi csoportok, egyéni tapasztalatok. Ugyanakkor időbeli eltolódásokra is figyelhetünk, hiszen amikor az amerikai irodalomban a posztmodern már kezdett kifulladásra, az egykori keleti blokk országokban – így Magyarországon is – akkor vált főárammá.

Ebből a rövid, pusztán szempontokat felvillantó áttekintésből is látszik, hogy a realizmusigény általános esztétikai, sőt, politikai vagy legalábbis politikai színezetű jelenség lett a nyugati kultúrában a hatvanas évektől egészen a kétezres, kétezertíz-es évekig. De míg Perec a hatvanas években még forradalmi szerepet tulajdonít neki, az ezredforduló után már megszűnt a hit és a remény abban, hogy az irodalomnak bármiféle forradalmi szerepe lehetne. A társadalom átalakításába vetett hitnek már nyoma sincs, de még mindig nagyon erős az igény arra, amit Perec is az irodalom eminens feladatának tartott: korunk megértésére, az ellentmondások magyarázatára, határaink átlépésére. A kérdés már csupán az, hogy a realizmus képes-e erre. Vagy egyáltalán: mire képes? Sőt: mi a realizmus?

RAGASZKODNI A DOLGOKHOZ

Bagi Zsolt jelen számban szereplő tanulmánya körütekintően tárgyalja, hogy milyen elméleti-fogalmi kontextusban van értelme ezeknek a kérdéseknek. Továbbá – ahogyan fentebb már jeleztük –, ezekre korról-korra más válaszok születtek, és némely korokban az is előfordult, hogy a realizmus kérdése kifejezetten hatalmi kérdéssé vált. Csakhogy minél inkább rátelepedik valamilyen ideológia a realizmusra, annál inkább megszűnik realizmusnak lenni. Nem lehet egyszerre megmutatni a valóságot, és alkalmazkodni azokhoz az elvárásokhoz, melyek a valóságról ilyen vagy amolyan képet szeretnének látni. Hiszen „realistának lenni elsősorban éppenséggel azt jelenti, hogy az elméleti konstrukciókkal szemben a dolgokhoz ragaszkodunk. Nádas Péter szövegei minden esetben az elbeszélésekkel, az ideológiákkal szemben a legközelebb próbálják hozni érzékszerveinkhez a dolgokat.”³² Az „elbeszélések-

³² BAGI Zsolt, „Realizmus”, in *Pontos észrevételek: Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza*, szerk. BAGI Zsolt, Sensus füzetek, 233–266 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2015), 234.

kel, az ideológiákkal szemben” kitétel éppen az ellenkezőjét jelenti, mint amit az államszocializmus idején elvártak a realizmustól, és talán éppen ez az, ami a kortárs realista irányzatok között közös nevezőt teremt.

S talán azt sem túlzás kijelenteni, hogy a kortárs irodalomban a „realizmusra való vágyakozás” ebből a gyanakvásból táplálkozik: az ideológiákkal szemben a dolgokhoz próbál meg ragaszkodni. Érdeklí a világ, amelyben élünk, és benne a cselekvés lehetőségei, márpedig a realista irodalmi műnek is performatív karaktere van: felmutatja a világot éppígy-létében, rámutat a hibára, a diszkrepanciákra az ideológia és a valóság között. Pont arra, amit a józan ész arroganciája el akar takarni, vagy éppen tudomást sem vesz róla. A realizmus tehát a kortárs irodalomban ellendiskurzust jelent, vagy úgy is fogalmazhatunk: „igazságbeszédet”.

George Perecen és Tom Wolfe-on kívül is számos kortárs író lehetne idézni, akik ebben a szellemben nyilatkoztak az elmúlt időszakban arról, hogy mit gondolnak a saját munkájukról. Szilasi László például azt mondja egy vele készített interjúban, hogy *A harmadik bíd* című regényét úgy értelmezi, mint a felejtés ellen történő munkát, melyet a közösség számára végez el.

A harmadik bíd megírásával például a hajléktalanság körülményei között élő embereket próbáltam közelebből tanulmányozni. Ezt pedig úgy éltem meg, mint a felejtés ellen történő munkát. [...] [M]indig rettetetes traumáink keletkeztek abból, amikor megpróbáltuk magunkat felejtésre ítélni. Úgy látom, hogy nemcsak elmúlt dolgokat, hanem olyanokat is megpróbálunk elfelejteni, amelyek most történnek, például a hajléktalanokat. Szerintem az ember fontos munkát végez a közösségének, amikor megpróbál egy-két ilyen dolgot föltárni, visszaemlíni a felejtésből, nem ritkán a szándékos elfelejtésből, mesterséges megfeledkezésből.³³

Kiss Tibor Noé pedig azt állítja:

engem a tehetetlenség, a kiszolgáltatottság és a kirekesztettség érdekel, és azok az emberek, akik ilyen helyzetben élnek. A saját transzneműségem történetét is leginkább a tehetetlenség fogalmával tudom megragadni. Az *Aludnod kellene* szereplőinek és Magyarországon most már

³³ HERCSEL Adél, „Mindenki gyűlöl mindenkit, aki veszélyes a tb-jére” – interjú Szilasi Lászlóval, hozzáférés: 2021.07.26, http://hvg.hu/kultura/20140305_Mindenki_gyulol_mindenkit_aki_veszelyes.

millió nagyságrendű számban sokaknak ugyanígy a tehetetlenség az osztályrészük, csak egészen más okok miatt.³⁴

Ezek az állásfoglalások azt jelzik, hogy a fenti írók számára a társadalmi-politikai kontextus nem csupán magától értetődő, természetes adottságot, értelmezési keretet, referenciát jelent, hanem lehetőség szerint átformálható valóságot – ha nem is a Perec által igényelt „forradalmat”. A felejtés elleni munka ellendiskurzust hoz létre, mely a dolgokhoz való hűség nevében rá akar mutatni arra, hogy igenis, léteznek és léteztek olyan helyzetek, események és emberek, akikről és amikről a mindenkori hatalom nem akar tudomást venni, ki akarja szorítani a valóságból, megfosztani őket a létezés jogától. Továbbá perlokúciós aktus, mely olyan történetekről ad hírt, melyek a világról való tudásunkat gyarapítják, és ezáltal identitás-, esetleg cselekvésformáló erővel bírnak:

a nyelv, az írás és a képzelet segítségével létrejön egy 'forum anthropotechnicum', az ember lehetőségeinek és valóságának vásártere, mely ott van minden olvasó fejében és szívében, és ez többé vagy kevésbé tudatosan befolyást gyakorol az életvilágára és az esetleges mérhetetlenség szépséges káoszára.³⁵

Bagi Zsolt Mészöly Miklós egy kifejezését, az „inzultáló jelenlétet” használja Nádas azon törekvésének leírására, amikor a múlt jelenvalóvá válik, ki-kerülhetetlenül, elháríthatatlanul. Inzultál, nyugtalanít, felforgat: *jelen van*. Talán megenged a kifejezés egy jelentéskiterjesztést, méghozzá azon jelenségek vonatkozásában, melyeket feledésre ítélték; melyek a feledés ellenében törnek be a jelenbe, és inzultálnak, nyugtalanítanak, felforgatnak, állásfoglalásra készítenek, befolyást gyakorolnak az életvilágunkra. A realista művekben a valóság tör be a jelenünkbe.

Ebből azonban számos elméleti és módszertani probléma adódik, hiszen még mindig nem tisztáztuk, mi is a valóság és milyen viszonyban van vele a realizmus, valamint hogy mit jelent reprezentálni valamit. Ezek a kérdések határozták meg a 20. századi filozófiák egy részének érdeklődési irányát – anélkül azonban, hogy végérvényes választ találtak volna. Láttuk: Lukács

³⁴ PÁLOS Máté, *Nem azért bordok női rubát, hogy provokáljak*, hozzáférés: 2021.07.26, <http://www.origo.hu/kultura/kotve-fuzve/20150723-kiss-tibor-noe-irodalom-regeny-foci-transznemuseg-tarsadalmi-erzekenyseg.html>.

³⁵ Carsten ROHDE, „Romanologie der Gegenwart”, *KulturPoetik* 16, no. 2 (2016): 253–261, 260.

dogmatikus módon próbálta megoldani a valóság, a realizmus és az ábrázolás kérdését, azt állítva, hogy van tudattól független valóság, mely objektíven megismerhető, és a művészet feladata ennek a valóságnak a visszatükrözése, vagy – a művészet vonatkozásában – a mimézis. Azt is láttuk fent, hogy az így értett realizmusnak korlátai vannak, hiszen mind az avantgárd, mind pedig Kafka kívül reked.

A *mimézis*, mint tudjuk, elsődlegesen utánczást jelent, s pontosan ebben rejlik az ismereti értékére vonatkozó ambivalencia. Platón ugyanis azért kárhoztatja a művészeteket, mert nem képesek magát az igazságot közvetíteni, hanem egy műalkotás pusztán a másolat másolata, az utánczás utánczása. Nem-hogy igazságértékről nem beszélhetünk tehát a művészet vonatkozásában, hanem Platón a látszat, a hazugság birodalmába utalja a költészet műveit. Arisztotelész esetében más a helyzet. Ahogyan Heidegger megállapította róla,³⁶ őt elsősorban az emberi *praxis* érdekelte, az a miként és hogyan, ahogyan az emberek a maguk mindenkori itt és most-jában élnek, tesznek-vesznek – nem pedig holmi ködös ideák. Az élet mozgalmassága, mindenkori faktikus végbemenési módja. S e szempontból értelmezhetjük nála a *mimézis* fogalmát is. Egyrészt ugyanis kijelenti a költői műfajokról, hogy „egészben véve mind utánczás”,³⁷ másrészt hogy „az utánczók cselekvő embereket utánoznak”,³⁸ valamint hogy „a tragédia nem az emberek, hanem a tettek utánczása”.³⁹ Az utánczás azonban nem értékeli le a költészetet, hanem éppenséggel betekintést enged a tettekben tükröződő jellemekbe, vagyis magába az emberi lélekbe, emberi természetbe. Ezért is mondja, hogy „filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosat, a történelem pedig az egyedi esetet mondja el”.⁴⁰ A szó által való utánczás – melynek a műhosz a nyersanyaga – éppen azáltal nyeri el igazságértékét, hogy nem partikuláris eseteket rögzít, melyek megtörténésük okán igazak, hanem éppenséggel olyan dolgokat mutat fel, melyeknek igazságértékét általánosságuk garantálja. Nem olyanokat tehát, melyek megtörténtek, hanem amelyek „megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy a szükségszerűség alapján”.⁴¹ Ahogyan Ernesto Grassi értelmezi, a művészet tárgya az emberben rejlő lehetőségek ábrázolása: nem a konkrét valóság, hanem az a látszat, mely a lehetőségek felmu-

³⁶ Lásd: Martin HEIDEGGER, „Fenomenológiai Arisztotelész-interpretációk”, ford. FEHÉR M. István, *Existentia* 6–7 (1996–1997): 6–51.

³⁷ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SÁRKADY János (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1997), 7.

³⁸ Uo., 9.

³⁹ Uo., 16.

⁴⁰ Uo., 20.

⁴¹ Uo., 21.

tatásán keresztül valamilyen mélyebb, az embert illető igazságra mutat rá. „A *mimészis* és a *mimészthai* Arisztotelész számára nem »utánzást« jelent, hanem »megnyilvánítást«, »megmutatást«.⁴² Ez a megnyilvánítás tehát az emberi *praxis* és tettek felmutatásával, a szó, a logosz művészetén keresztül valamilyen mélyebb, filozofikusabb igazság, *aletheia* közvetítésére képes.

Brook pedig arról ír, hogy a mimézis, az utánzás olyan alapvető emberi *praxis*, melyet egyrészt gyerekkorunktól kezdve gyakorolunk, másrészt örömet okoz, harmadrészt pedig – ahogyan már volt róla szó – segítséget nyújt ahhoz, hogy eligazodjunk a világban. A gyerekek a felnőtteket utánozzák, így tanulják meg kiismerni magukat a világban, és ez közben örömet okoz nekik. Brook ebben az utánzási vágyban látja a művészet eredetét, abban tehát, hogy utánozni akarjuk a valóságot, a világot, amely körülvesz minket. Ez egyrészt felnőttként is örömet okoz, másrészt hozzásegít ahhoz, hogy kiismerjük magunkat benne, modellezzük. Sőt, egyfajta antropológiai állandónak is tekinthetjük: „a realista reprodukció ösztöne az emberi képzelet állandó összetevője”.⁴³ A realizmus márpedig – ahogyan Groysnál is láttuk – a hétköznapit, az átlagost, a mindennapost, valamint ennek kritikáját próbálja bemutatni. Kérdéseket tesz fel, vagy éppen sokkol, szembesít a valóság csúnyább oldalával, vagy akár határokat is sért azzal, hogy az emberi *praxist*, valamilyen mélyebb igazságot mutat fel. Inzultál, nyugtalanít.

TÁRSADALOMKRITIKA, SZEGÉNYSÉG, REALIZMUS

Az utóbbi évek magyar irodalmának szembeötlő jellemzője a múlt- és jelenbeli társadalmi problémák iránti érzékenység. Természetesen a társadalmi és egyéni állapotok kritikája csak egy a számos téma közül, ami a kortárs, realista címkével ellátott magyar irodalomban megtalálható, mégis több tanulsággal szolgálhat a realizmus kérdéséhez a kétezres évek utáni szegénység-irodalom rövid bemutatása. Természetesen ez az irodalmi anyag⁴⁴ korántsem homogén, bizonyos jellemzőiben azonban kikristályosodnak a realizmussal kapcsolatos problémák: a fogalmi struktúrák (realizmus, társadalomkritika,

⁴² Ernesto GRASSI, *A szépség ókori elmélete*, ford. PONGRÁCZ Tibor (Pécs: Tanulmány Kiadó, 1997), 105.

⁴³ BROOKS, *Realist vision*, 7.

⁴⁴ Többek között gondolhatunk Barnás Ferenc *A kilencedik*, Borbély Szilárd *Nincstelenség*, Kiss Tibor Noé *Aludnod kellene*, Solymosi Bálint *Életjáradék*, Szilasi László *A harmadik bíd* című regényeire.

kritikai realizmus, társadalomábrázolás stb.) bizonytalansága,⁴⁵ esetleges átrendeződése; a tematikus irodalom hagyományainak recepciók jelenségei; a téma és forma összefonódásának kérdései; a politizáló elméletek magyar és közép-európai sajátosságai, az értelmezői nyelv jellemzői; a prózafordulatot, illetve posztmodern követő időszak értelmezése és hatásai.

Szinte nincs olyan szegénységirodalmi mű, amelynek recepciójában ne kerülne elő a realizmus kérdése, hol szégyenlősebben, hol pedig egyre kifejtettebben, határozottabban. A kritikai beszédmód mintha akarva-akaratlanul is rámutatna arra, hogy a kortárs regények értelmezésnek egyik kulcskérdése a realizmus, az azonban kevésbé hangsúlyozott, hogy e regények milyen új prózapoétikai jellemzőket, prózafelfogást erősítenek. Többek között Borbély Szilárd *Nincstelenek* című művének recepciójában figyelhető meg az a jelenség, hogy a realistának vélt elemeket a recepció integrálja az irodalmi hagyományba, más elemek azonban, amelyek elkülönülnek a realizmustól, kevesebb figyelmet kapnak: mintha nem illenének bele a realizmusról szóló beszédmódba. A kétezertizedes években megjelent regények népszerűségének okaként a már említett a realizmus iránti várakozást, illetve az irodalom társadalmi érdeklődésének felértékelődését jelölhetjük ki. Érdekes azonban felhívni arra a figyelmet, hogy a társadalmi és történelmi témák – egyébként örvendetes – megjelenése, a téma etikai tartalma sokszor képes volt felülírni az esztétikai teljesítmény megítélését, egyirányúvá tenni az olvasásmódokat. A jelenség oka a realizmus fogalmának sokszínűségében, illetve a referenciával való azonosításában is keresendő. Mondhatjuk, hogy természetesnek tűnik az igény a szövegek referencializálására, a már említett, nem pusztán irodalomtörténeti okok (tabusítás, ellenbeszéd-hagyomány stb.) miatt. Ebből azonban kirajzolódnak olyan jelenségek, amelyek a megelőző szegénységről szóló szövegeket kevésbé jellemezték. A fentebb írottak alapján is határozottan látszik, hogy a kortárs magyar regényeknek társadalomkritikai funkciója van, a kortárs és/vagy múltbeli társadalmi, történelmi problémák és jelenségek prózai színrevitelében ter-

⁴⁵ Krasznahorkai László megjegyzése igen találó ebből a szempontból: „De a folyamatban veszélyt is látok. Elhűlve figyelem, hogy megjelennek és rendkívül sikeresek olyan, a magaskultúra ormáin dicsőített prózai művek, amelyek világa egyszerűen úgy tekint az egész 20. századi irodalomra, mintha az nem is létezett volna. Nem értem, hogy lehet újra ugyanúgy írni, mintha nem lett volna Joyce vagy Kafka, vagy mondjuk Krúdy Gyula. Fennáll a veszélye, hogy amit ön újrealizmusként mint újdonságot érzékel, az csak realizmus minden újdonság nélkül, bevezetése annak, ami szerencsétlenebb tájakon most már nemcsak hogy elindult, hanem ki is teljesedett: a magasan artikulált és a vulgáris összekavaródásának.” KRASZNAHORKAI László, „»Nem vagyunk felkészülve a valóságra«”, *Magyar Narancs*, hozzáférés: 2021.07.26, <https://magyarnarancs.hu/konyv/nem-vagyunk-folkeszulve-a-valosagra-100815>.

mészetesen erős a kritikai színezet. Amennyiben a politikai nyilvánosság fórumai szűkösek, az irodalom és irodalomkritika felveheti ennek funkcióját – de ennek ellenére sem beszélhetünk pusztán tudósításról, hanem műalkotásról, amely etikai, illetve némiképp politikai indíttatásból a realizmus ábrázolásmódjával fordul választott tárgya felé. A művek sajátosságai abban kereshetőek, hogy miképpen teszik tárgyukká és esztétikájuk részévé a társadalmi és történeti jelenségeket – ami azonban függetleníthetetlen az kortárs szövegeket megelőző prózahagyománytól –, legyen az realista vagy ún. szövegirodalom.

Ehhez szorosan kapcsolódik az a sajátosság, hogy a szegénységre nem pusztán a témájával, hanem a formájával is utal egy mű. E szövegek alapvető tétje a szegénység színrevitelének – hitelességre törekvő – formája, továbbá az is fontos szempont, hogy a kortárs művek hogyan alakítanak ki viszonyt a szegénységről szóló korábbi szövegekkel, miképpen hozzák létre saját rendszerüket, hogyan alkotják meg a szegénység témáját a művek formai és nyelvi szempontból, sőt, hogyan teszik a témát egyszerismind poétikává is, egyszerre hogyan igyekeznek esztétizálni azt a formai-tematikai problémát, amelyet a szegénység nyelvének paradoxonjaként értünk. Gondolhatunk olyan formákra, mint például az egyes szám első személyű gyermekelbeszélő (Barnás Ferenc: *A kilencedik*, Borbély Szilárd: *Nincstelenség*), életútinterjú-forma (Bódis Kriszta: *Kemény vaj*) vagy a téralkotás és elbeszélői pozíciók összefüggései (Szilasi László: *A harmadik híd*). Az esztétikai probléma korántsem új keletű, azonban megoldások igen. Szilágyi Ákos így fogalmaz ezzel kapcsolatban: „a nincstelenség, a szegénység, a nyomorgás nem tartalom, hanem forma, az elbeszélő (az önéletrajzi gyermekhős nézőpontjába, gondolkodás- és beszédmódjába mintegy belehelyezkedő szerző) nem formál igényt a szociografikus tudósítás hitelességére”.⁴⁶ A társadalomkritikai beállítódás oka a mai regényekben többnyire az, hogy a színtereket (telep, falu, külváros) és toposzokat (éhség, kilátástalanság) nem formai, hanem elsősorban tartalmi funkcióban használják. Olyan esetekben tehát, amikor a befogadói magatartásban a szegénység mint tartalom lép színre, amikor például a szociográfia műfaji hagyománya nem műfajként, illetve formaként működik, hanem a regényeket – részben legalábbis – szociográfiaként olvassák. Éppen ez az, ami miatt bár a *Kilencedik*, sőt még a *Nincstelenség* megjelenésekor a recepció örvendetesen fogadta a szegénység, hajléktalanság újbóli megjelenését és realitásra törekvést a kortárs magyar prózában, a szövegek komorsága miatt egy bizonyos idő után megjelent a „nyomorpornó” megnevezés.

⁴⁶ MARGÓCSY István, „Borbély Szilárd: *Nincstelenség: Már elment a Mesijás?*”, 2000 25, 10. sz. (2013): 3–16, 3.

A formaisággal, a képviseléssel és a már fentebb említett forradalmisággal kapcsolatban elmondhatjuk, hogy a magyar nyelvű szövegek – a történeti- és irodalomtörténeti előzmények tükrében is kereshető indokok alapján – etizálnak, de kevésbé politizálnak, illetve az irodalmi művekben is kevés nyoma van a hagyományos értelemben vett képviselési szerepnek. Látványos párhuzamot nyújt Chris Westgate *Staging the Slum, Slumming the Stage*⁴⁷ című monográfiája, amely a befogadástörténetet vizsgálva elkülöníti a nyomor színpadi ábrázolásában a turizmusnarratívát, illetve a szociológiai narratívát.⁴⁸ A két narratíva különböző attitűdöket jelöl. A turizmusnarratíva a nyomornegyedek egzotikusságát hangsúlyozza, a megdöbbenést célozza, jóval határozottabban érvényesül a szenzáció és tudósítás kettőse, mint a képviselési jelleg. A 20. század fordulóját követően azonban a szociológiai narratíva vált uralkodóvá Amerikában, elsősorban a progresszív időszak szociális intézkedéseinek, ebből következően a nyomornegyedekről alkotott kép változásának köszönhetően. A szociológiai narratíva már nem a nyomornegyedek idegenségét és izgalmát hangsúlyozza, hanem rávilágít a nyomor gazdasági és oktatási okaira és problémáira, a nyomornegyedek kialakulásának körülményeire, így a művészi megjelenítésnek az etikain kívül politikai funkcióra is alkalmas.

Westgate tipológiai megkülönböztetése a mai magyar irodalmi folyamatok szempontjából is tanulságos lehet. A magyar nyelvű regényekben is jóval hangsúlyosabb az etikai beállítódás, mint a politikai. Margócsy István a következőket írja erről:

S mindez úgy történt, a magyar irodalom eddigi történetében szinte példátlan módon, hogy az irodalom és a műveket létrehozó írók – akár örülünk ennek, akár nem – az utóbbi évtizedekben rögzült szerepeket nem cserélték fel a hosszú időn keresztül hagyományozódott politizáló, képviselési írói szereppel: akkor sem politikusként vagy ideologikus igehirdetőként mutatják a súlyos társadalmi problémákat, ha szokatlanul éles képet festenek egyes társadalmi rétegek kilátástalannak látott helyzetéről – az hiányzik belőlük, amit a magyar irodalom oly sok régebbi (hasonló) gesztusában szinte természetesnek vettünk: a megoldásnak bármily lehetősége, a radikális változtatás bármily utópiája.⁴⁹

⁴⁷ J. Chris WESTGATE, *Staging the Slum, Slumming the Stage: Class, Poverty, Ethnicity, and Sexuality in American Theatre, 1890–1916*, Palgrave Studies in Theatre and Performance History (New York: Palgrave Macmillan, 2014).

⁴⁸ Összefoglalását lásd a monográfia első fejezetében: *uo.*, 23–80.

⁴⁹ MARGÓCSY István, „A szegénység a magyar irodalomban: Tárgytörténeti vázlat”, 2000/27, 11. sz. (2015): 51–59, 51.

Az irodalom és politika, vagy akár társadalomkritika és irodalom kapcsolatáról többen is regisztrálták azt a jelenséget, hogy nemcsak a szépirodalomban, de a tudományos diskurzusban is bizonyos mértékig észlelhető volt egy úgynevezett antipolitikai felfogás, amely igyekezett elkerülni a művek lehetséges politikai és társadalomkritikai aspektusának a hangsúlyozását és az ilyen irányú értelmezést. Ennek egyik következménye, hogy távolságtartással esett szó a hasonló témát megjelenítő művekről, vagy valamelyest elkülönítették az ún. szövegirodalmat és valóságirodalmat, illetve igyekeztek az egyes művek szövegszervező eljárásait, narratológiai kérdéseit vizsgálni. Ehhez mérten fontos körülményként kell említeni azt az irodalomtörténeti jelenséget, amely a ún. politizáló elméleteket érinti. Bár a *gender studies*, a *cultural criticism*, az etikai kritika körében több fontos kötet és tanulmány jelent meg, azonban még a kétezres években is érzékelhető volt bizonyos fokú távolságtartás a politizáló elméletektől.

*

„Ami végbement, fordulat, de nem mindent elsöprő.”⁵⁰ Ahogyan összefoglalásunkból is látható, a realizmus és új realizmus kérdésköre nem pusztán a világ- és magyar irodalmi regényhagyomány miatt nehezen értelmezhető, hanem a kortárs közegben a realizmus mint ábrázolási forma is nagyon problematikus terület. Megnehezíti az új realizmus legalább vázlatos feltérképezését, hogy bár számos hasonlóságot mutat az orosz, de az amerikai irodalom jelenségeivel is, az eltérő kulturális kontextus, szépirodalmi, politikai és a tudományos életet érintő folyamatok miatt nem beszélhetünk teljes egyezségről. A magyar posztmodern, illetve az ezt követő időszak (poszt-posztmodern?, hipermodern?) alakulástörténetétől és értelmezésétől természetesen nem különíthető el, de e szemponton kívül figyelembe kell venni a kortárs politikai, filozófiai, szociális, elméleti folyamatokat is. E kísérletekre vállalkoznak lapszámunk tanulmányai.

⁵⁰ TAKÁTS, „Az inga...”, 336.

MARY K. HOLLAND

Realizmusok a posztmodernizmus idején és után

A kritikusok és a teoretikusok a posztmodernnt gyakorta úgy jellemezték, mint a modernizmus antirealizmusának a megerősödését, de amint elkezdtek érdemben számot vetni vele mint kulturális és irodalmi jelenséggel, a realizmus új erőre kapott. Hogy a terminus újbóli felbukkanását a posztmodern irodalom kontextusában visszatérésként vagy valami újként értékelték, azon múlt, hogy ki, miért és mikor foglalkozott vele. Számításaim szerint mindezen idáig több mint húsz különböző ajánlat született az irodalmi realizmusok fogalmára:¹

- piszkos realizmus (Bill Buford, 1983)
- neorealizmus (Kristiaan Versluys, 1992)
- posztmodern realizmus
 - (Albert Borgmann, 1992)
 - (Deborah Bowen, 2010)
 - (Holland, 2012)
- brit posztmodern realizmus (Amy Elias, 1994)
- őrült realizmus (Richard Powers, 1988, és őt követve Melvin Jules Bukiet, 1996)
- traumatikus realizmus (Hal Foster, 1996)
- tragikus realizmus (Jonathan Franzen, 1996)
- figuratív realizmus (Hayden White, 1999)
- hisztérikus realizmus (James Wood, 2000)

¹ A kifejezések publikálásának dátumát és szerzőit próbáltam a lehető legpontosabban megadni. Saját magamat nem számítva, a 2013-as kifejezések a következő antológiából származnak: *Realism in Contemporary Culture: Theories, Politics, and Medial Configurations*, eds. Dorothea BIRKE and Stella BUTTER (Berlin: de Gruyter, 2013), melyben a realizmus különböző felfogásait elemző tanulmányokat gyűjtöttek össze, melyek az elmúlt harminc évben keletkeztek különböző média platformokon. Ha megvizsgáljuk a szociális, kulturális és politikai aspektusokat, melyek hatással vannak a realizmusra és az rájuk, ez az antológia remekül kiegészíti az saját formalista, a fikcióra irányuló irodalomtörténeti kutatásaimat.

- metarealizmus (Philip Tew, 2003)
- spekulatív realizmus (Ramón Saldivar, 2007)
- cselekvő realizmus (Karan Barad, 2007)
- nyugtalanító realizmus (Katarzyna Beilin, 2008)
- kapitalista realizmus (Mark Fisher, 2009)
- poszt-posztmodern realizmus (Madhu Dubey, 2011)
- posztstrukturalista realizmus (Holland, 2013)
- metonimikus realizmus (Pam Morris, 2013)
- ökokritikai realizmus (Reinhard Hennig, 2013)
- relációs realizmus (Zuzanna Jakubowski, 2013)
- metafikciós realizmus (Holland, 2014).

Ez a lista nehéz – ha nem éppen bosszantó – kérdéseket tesz föl a kortárs irodalom kritikusainak arra vonatkozóan, hogy milyen implikációk járulnak ehhez a terminushoz, amikor megpróbáljuk megérteni a realizmus és posztmodern utáni irodalmat. Mivel én is jócskán felelős vagyok azért, hogy ilyen zavaros a helyzet, hiszen előadásaimban és publikációimban három realizmus-fogalmat is bevezettem, ez a könyv részben arra irányuló igyekezet, hogy elkezdjem a dolgokat a helyükre pakolni ebben az irodalmi rendetlenségben, melynek létrejöttéhez én is több ízben hozzájárultam. De nemcsak a vezeklés motivált, hanem a vágy is, hogy még alaposabban és diakronikusan is kidolgozzam mindazt, amivel már korábban is próbálkoztam a kortárs realizmusra irányuló kutatásaim során, de ez csak részlegesen sikerült, és csakis a szinkron jelenségekre figyeltem. Most azonban meg akartam érteni azt a kapcsolatot is, mely a realizmus korábbi elmélete és irodalmi megvalósulása, valamint a kortárs technikai és formai innovációi között van.

A kifejezések mindegyike kötődik a realizmushoz, de bizonyos szempontból a posztmodernizmus vagy közeli rokona, a *cultural studies* is befolyást gyakorol rájuk, s maguk a definíciókísérletek is azt sugallják, hogy itt jól felismerhető kapcsolatokról van szó. Azt jelzik, hogy a posztmodern periódusban és az utána következő időkben mindig is élénken foglalkoztak a realizmussal (lásd Auerbachot követve White „figuratív” realizmusát); hogy elutasítják a premodern realizmust (lásd „traumatikus” és „hisztérikus” realizmus); hogy érdeklődés támadt az iránt, hogyan változik a realizmus, amikor posztmodern és/vagy posztstrukturalista kontextusban olvassuk vagy használjuk (lásd „őrült”, „kapitalista”, „posztmodern”, „posztstrukturalista”, „poszt-posztmodern” realizmus); hogy elismerik az új vagy újabban feltűnő irodalmi technikák produktív szerepét, ide értve a metafikciót is (lásd

„metarealizmus” és „metafikciós realizmus”); hogy figyelnek a posztmodern műfajok realizmusra gyakorolt hatására (lásd „spekulatív realizmus”); hogy gyökeresen új keretek között gondolják el a világot, a reprezentációt és a kettő közötti viszonyt (lásd „relációs”² és „cselekvő” realizmus).

A legkorábbi új realizmusok, a „piszkos”, a „neo-” és Borgmann „posztmodern” realizmusa mára szinte retrónak számítanak, és azt írják le, hogy a posztmodern időszakában mit értünk a hagyományos, premodern realizmus visszatérésén. Ezekre a realizmusok-típusokra, álláspontjukkal összhangban, már hatást gyakorolt a posztmodern időszak (melyben ők maguk is létrejöttek), noha inkább tartalmilag, mint formailag. Ezek a realizmusok – legalábbis a korai időszakban – sem esztétikailag, sem tartalmilag nem kételkednek a premodern realizmusban, és élesen szembenállnak mindazzal, amit a maguk idejében „antirealistának” neveztek.³ Buford a piszkos realizmust „nem tudatos kísérletezőnek nevezi,⁴ és ugyanez az állítás tér vissza Robert Rebein munkájában is a piszkos realizmusról, míg Josh Toth a neorealizmus születését a „metafikció kudarcára” adott válaszként értelme-

² Zuzanna Jakubowski „relációs realizmusa” („Exhibiting Lost Love: The Relational Realism of Things in Orhan Pamuk’s *The Museum of Innocence* and Leanne Shapton’s *Important Artifacts*”, in *Realism in Contemporary Culture: Theories, Politics, and Medial Configurations*, eds. Dorothea BIRKE and Stella BUTTER, 124–145 [Berlin: de Gruyter, 2013]) összemossa az új realizmus általam is két külön fejezetben tárgyalt aspektusait: az egyik a realizmus visszatérése a „valósághoz”, vagyis egy új orientáció; a nyelvtől és a reprezentációtól vissza a valós, fizikai világhoz. (Érdekes módon, amikor először írtam erről a *Succeeding Postmodernism* című könyvemben, én is számos olyan módszerre és gondolkodóra hivatkoztam, akikre ő is az ugyanarról az évről szóló fejezetében – ideértve Barthes „valóságéffektusát”, Latour „tárgyelméletét” és Fostertől „a valóság visszatérését”). Ennek a könyvnek a második fejezetében továbbgondolom ezt Steve Tomasula fikcióelméletét segítségül hívva, vagyis azt, ahogyan a kortárs regény új orientációkat nyújt a reprezentált valóság és a valós világ tekintetében, mely utóbbinak egyébként az irodalmi szöveg is a része; a harmadik fejezetben a materiális realizmusról beszélek, számos posztmodern és „poszt-posztmodern” szövegre hivatkozva, melynek a létezését már a Jakubowski-esszé is előre vetítette, amikor Leanne Shapton *Important Artifact and Personal Property from the Collection Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion and Jewelry* (New York: Sarah Crichton Books, 2009) című könyvét elemezte.

³ Hasonlóan érvel Reinhard Hennig *Ecocritical Realism* című cikkében (BIRKE and BUTTER, *Realism in Contemporary Culture...*, 109–123) – ő sokkal inkább az ökokritika gyakorlatait vizsgálja, és kevésbé az új irodalmi realizmus definiálása a célja –, aki azt boncolgatja, hogy az ökokritikusok miért feltételezik, hogy a természetről való írásnak „realistának” kell lennie (inkább, mint kísérletinek), hogy ki tudja fejezni azt, hogy sokkal szorosabb kapcsolatban van a való világgal, mint azokkal az elméletekkel vagy a kultúrával, melyek erről a világról való tapasztalatainknak formát adnak.

⁴ Bill BUFFORD, „Dirty Realism: New Writing in America”, *Granta* 8 (1983): 4–5.

zi.⁵ Borgmann a realizmustól a „közösségi ünnepek által tagolt rendet kölcsönzi, hogy „megoldást találjon” a „posztmodern kritika ellentmondásaira” a „posztmodern realizmusban”,⁶ és noha William Thornton és Songkok Han Thornton egy évvel később elutasítják Borgmann megoldását, az ő posztmodern realizmus-konceptiójuk is a premodern realizmussal kapcsolatba hozható konvenciókon és etikai elveken nyugszik. Ezek mellett a korai fogalmi meghatározás-kísérletek mellett másfajta próbálkozások is születtek a filozófiától a fotográfiáig, a fikcióig és a drámáig több területre kiterjedve.⁷ Az én „posztmodern realizmus”-konceptióm egy 2012-es tanulmányban olvasható A. M. Homes-ról, és jelentősen támaszkodik ezekre a korai definíciókra, valamint magában foglal egy metafikatív kommentárt is a realizmusról magáról, a kortárs realizmusok egy olyan aspektusáról, melyet az első, *Metafikatív realizmus* című fejezetben fejtek ki bővebben.

A „realizmus” további értelmezései merítenek ugyan a régi realizmus-konceptióból, de inkább az érdeklí őket, hogyan működik tágabb értelemben a realizmus mint a valóság reprezentációja, Auerbachot, Morrist és Jamesont követve. Hayden White *Figuratív realizmus: Tanulmányok a mimézisről* című könyve (1999) egyenesen Auerbachtól kölcsönzi legfontosabb fogalmát, aki arra használja ezt, hogy megkülönböztesse az Ótestamentum mimetikus rendszerét (melyben minden esemény összefügg egymással, és jelentésüket is egymástól nyerik), és „a különböző komponensek valamenynyien egy univerzális történelem fogalmához és annak értelmezéseihez tartoznak” (17), ami hiányzik az *Iliászból* és az *Odüsszeiából*. White-nak van egyrészt egy átfogó elmélete általában véve a realista írásról, és egy specifi-

⁵ Josh TOTH, *The Passing of Postmodernism* (Albany: State University of New York University Press, 2010), 20. Részletesebben lásd *Succeeding Postmodernism* című könyvemben: 172–173.

⁶ Albert BROGMANN, *Crossing the Postmodern Divide* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 115.

⁷ A posztmodern realizmusról részletesebben lásd *A Lamb in Wolf's Clothing* című esszémet: 229–233. A posztmodern realizmusról a fotográfiában: Deborah BOWEN, „Photography and the Postmodern Realism of Anita Brookner”, *Mosaic: A Journal the Interdisciplinary Study of Literature* 28, no. 2 (1995): 123–148; a filozófiában: Ruth RONEN, „Philosophical Realism and Postmodern Antirealism”, *Style* 29, no. 2 (1995): 184–201; a regényben: Mary ROBERTSON, „Postmodern Realism: Discourse as Antihero in Donald Barthelme's Brain Damage”, in *Critical Essays on Donald Barthelme*, ed. Richard PATTERSON, 124–139 (Boston: G. K. Hall & Co., 1992) és Christophe DEN TANDT, „Pragmatic Commitments: Postmodern Realism in Don LeLillo, Maxine Hong Kingston and James Ellroy”, in *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory and Culture*, ed. Klaus STIERSTROFER, 121–142 (Berlin: Walter de Gruyter, 2003); a drámában: David Kennedy SAUER, „Oleanna and The Children's Hour: Misreading Sexuality on the Post/Modern Realistic Stage”, *Modern Drama* 43, no. 3 (2000): 421–441.

kusabb arról, hogy milyen változásokon kell a realista írásnak keresztülmennie ahhoz, hogy alkalmazkodjon a valóságban végbement változásokhoz. Tágabb értelemben emellett érvel, hogy minden szépirodalom realizmus, nemcsak az, ami nyilvánvalóan annak tűnik, hanem a figuratív írásmód is: „a figuratív nyelvről is elmondható, hogy éppoly hűen referál a valóságra és ráadásul sokkal hatékonyabban, mint bármely, feltehetően szó szerinti idióma vagy egy diskurzus írásmódja”.⁸ Ezt az érvet annak az úttörő elméletnek az irodalmi ekvivalenseként tekinthetjük, melynek tárgya a történelem, és 1972-ben fejtette ki *The Structure of Historical Narrative* című könyvében, amelyben számos érvet vonultat fel emellett, hogy a történelem inherens módon éppoly strukturált, mint az elbeszélések, és olyan technikákkal összefüggésben működik, melyekkel kapcsolatban inkább az irodalomra gondolunk, mintsem a történelemre.

De ha minden realizmus figuratív is, mégsem ugyanolyan módon: Barthesot követve White emellett érvel, hogy a modern írásmód felszámolja a szubjektum / objektum, aktív / passzív és szó szerinti / figuratív ellentétpárokat, melyeket a (premodern) realista írásmód fenntartott. Ezt az írásmód-változást a világban végbemenő kauzális változásokkal magyarázza:

a holokauszt reprezentációjáról folyó diszkussziók során minduntalan anomáliákkal, enigmákkal és zsákutcákkal találkozunk. Ez az eredménye annak, ha egy diskurzus túl sokat bíz egy olyan realizmusra, mely egyébként inadekvátnak bizonyul olyan, természetüknél fogva modern események reprezentációjára, mint a holokauszt.⁹

White lényegében a realizmust a valóság reprezentációjának egy módjaként definiálja, mely változásra kényszerül, amikor maga a valóság is megváltozik: „a realista reprezentációról alkotott fogalmunkat felül kell vizsgálnunk, hogy egyáltalán számolni tudjunk azokkal a tapasztalatokkal, melyek egye-

⁸ Hayden WHITE, *Figural Realism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999), vii.

⁹ Uo., 39. Az a belátás, hogy a konvencionális realizmus képtelen olyan tapasztalatok reprezentációjára, melyek kihívást intéznek a realizmus megszokott felfogása felé, most még egyértelműbb, mint Jonathan Foer *Everything is Illuminated* (2002) című könyvében, mely borzalmas események reprezentációjára vállalkozott. Amikor Alex beszámol nagyapja történetéről, hogyan gyötörték és semmisítették meg Kolki népét, a közvetlen realizmus, mely végig megfigyelhető a regény ezen fejezetében, kísérletezésre ad lehetőséget, különösen a szavak közötti tér hiánya – mintha a realista írásmód egyszerűen nem tudná kifejezni a fájdalmat, vagy a nagyapa érzelmei lennének olyan sürgetők, hogy alig tudja őket lejegyezni.

dülállók századunkban és amelyekkel kapcsolatban a reprezentáció korábbi módjai inadekvátnak bizonyulnak.”¹⁰

Pam Morris „metonimikus realizmusa” ugyancsak új értelmezését nyújtja annak, hogyan változtatta meg a modern (vagy „kísérleti”) írásmód a realizmus működését. Morris – inkább Hume-ot, mint Descartes-ot követve – térképezi fel a „felvilágosodás-ellenes diskurzust”, mely az identitást inkább viszonylatokba állítva, „beágyazódva”¹¹ érti, mintsem magányos lényként, s ennek eredménye egy új realista episztemológia, mely új esztétikát igényel. Morris Woolf *Mrs. Dalloway*-át hozza fel példának, amikor amellet érvel, hogy a viszonylatokba állított szelf és világ reprezentációját nyújtó realizmus metonimikus, vagyis az individuális tárgyak és események nagyobb társadalmi struktúrákra mutatnak rá, ily módon gyakorolva kritikát felettük. Nem teljesen eltávolodva a realizmus ilyen felfogásától, a jelen könyv hasonló keretek között értelmezi a realizmust, vagyis mi is úgy látjuk, hogy ahogyan a szelf és a világ változik, úgy adaptálódnak hozzá a realizmus struktúrái és módszerei. S próbálunk részletes és átfogó magyarázatot adni az újonnan bevezetett formális eljárásokra; miért és hogyan használjuk őket (leginkább a negyedik és ötödik fejezetben, mely a kvantum-realizmussal foglalkozik).

Az új realizmusokról való beszéd során némely kritikusok mély gyászt éreznek a régi realizmus halála miatt. James Wood gyalázatos „recenziója” Zadie Smith 2000-ben megjelent *Febér fogak* című regényéről kiváló példa erre a taktikára. Ez egy igazi támadás nemcsak Smith, hanem Salman Rushdie, Thomas Pynchon, Don DeLillo és Wallace ellen is – annak a posztmodern irodalomnak nyújtja rövid összefoglalását, amely óvatosan átlépi a gender, a rassz és nemzet határát. Wood a „hisztérikus realizmus” fogalmát találta ki arra, hogy leírja ezt az újonnan „megerősödött” műfajt, amelyen belül a regények a burjánzó történetmesélést „grammatikaként” konstruálják meg, a realizmusra hivatkoznak, noha „láthatóan kerülnek a realizmust”, „inhumán” történeteket mesélnek, nem túl meggyőző karaktereket használnak, és mindkettőt túlzásba viszik. Azt állítja, hogy ez a „fölség” a töréspontig feszíti a realizmust, hogy az – talán freudi módon – elrejtse a középpontjában tátongó ürességet. Wood érdekes módon azt várja olvasóitól, hogy tökéletesen egyetértsenek vele, dacára a fenti szerzőkre irányuló bőséges kritikának (talán a legkevesebbet Pynchon kapott, de még DeLillónak is jutott belőlük), ráadásul

¹⁰ Uo., 41–42.

¹¹ Pam MORRIS, „Making the Case for Metonymic Realism”, in BIRKE and BUTTER, *Realism in Contemporary Culture...*, 13–32, 16.

Wood kritikája is úgy értelmezi ezeket a regényeket, ahogyan éppen szerinte nem lehetne. Mintha hangsúlyozni akarná azt a gyanúját, hogy az ilyen regények megkongatják a lélekharangot a Nagy Regény felett, Wood azzal fejezi be a cikket, hogy a *Febér fogak* olvasóját úgy képzei el, mint aki „talán vágyakozva gondol arra, hogy Mr. Micawberrel és David Copperfielddel együtt pityeregjen egy padlásszobában.”¹²

Mark Fisher egy egészen másfajta lélekharangot kongatott meg, amikor 2009-ben a „kapitalista realizmust” Jameson „késő kapitalizmusának” utódjaként gondolta el. Fisher a kapitalista realizmust hasonlóképpen érti, mint White a „figuratív realizmust”: „a realizmus nem partikuláris típusaként; ez több mint a realizmus maga”,¹³ vagyis a „realizmus” újradefiniálásaként, mely szerint szükségképpen velejárója a kapitalizmus. Míg Fisher a késő kapitalizmust specifikusan posztmodern jelenségként érti, a kapitalista realizmus kifejezés az 1980-as évek óta tartó, egyre jobban érzékelhető kimerülést írja le és a hit teljes elvesztését – nemcsak a csökkenését – azt illetően, hogy valaha is bármilyen gazdasági vagy kulturális formáció le tudja győzni a kapitalizmust, és hogy a művészet forradalmi ereje képes lesz felülkerekedni ezen a sivár valóságon. E szerint az értelmezés szerint a kapitalizmus *nem más, mint* realizmus, és minden kísérlet a valóság reprezentációjára kapitalista. Nem az a dolgunk többé, hogy leírjuk a reprezentáció módjait, hanem az, hogy az ideológia jeleit olvassuk. A realizmus Fisher „kapitalista realizmusa” szerint *nem más, mint* ideológia; mely már magában foglalja az ellenállás minden lehetséges gesztusát, melyek a foucault-i elmélet szerint maguk is az ideológia részei, és ily módon elvesztik a jelentésüket. Ez az új realizmus nem egyet nem értés a konvencionális realizmussal, vagy annak egy leágazása, hanem a felrobbantása. Ez a realizmus újonnan bevezetett fogalma – nevezetesen egy posztstrukturális, antihumanista, szociális konstruktivista realizmusé –, mely mellett a realizmus premodern felfogása kétségbeesett utóvédharcokat folytat csupán.

A listán szereplő új realizmusról szóló koncepciók azonban többnyire produktívabbak és több segítséget nyújtanak a kortárs irodalom értelmezése során, mint a múltban ragadt verzióik. A posztmodern vagy az utáni fikció különös típusainak a jellemzésére törekednek, mely időszakban megfigyelhető valami közös a tradicionális realizmus alapvető céljaival, de a technikai, mű-

¹² James WOOD, „Human, All Too Inhuman”, *The New Republic*, July 24, 2000, [np].

¹³ Mark FISHER, *Capitalist Realism* (Winchester–Washington D. C.: Zero Books, 2009), 4.

faji vagy formai innovációk megkülönböztetik őket.¹⁴ Madhu Dubey kísérleti szóalkotása a *Post-postmodern realism?* című cikkében ernyőfogalomként szolgálhat néhány, mások által bevezetett speciális fogalom számára. 2011-es cikkében Dubey azt állítja, hogy a „poszt-posztmodern” fikcióban visszatérést látunk a társadalmi realizmushoz, ahogyan ezt Thomas Wolfe hívta egy 1989-es cikkében, amit Robert McLaughlin is megerősített.¹⁵

Dubey gondolatmenete Wendy Steiner 1999-es, a posztmodern fikciót elemző tanulmányára támaszkodik, mely arra törekedett, hogy betemesse azt a hatalmas szakadékot, mely az innovatív, formai posztmodern fikció (a fehér férfi íróval összefüggésbe hozott írásmód) és a (nőkkel és színesbőrűekkel azonosított) politikai és szociális kérdéseket felvető írásmód között tátong. Steiner azt írja, hogy ez a kétfajta írásmód összekeveredett a posztmodernben, egyfajta „újra definiált realizmussá” válva, mely szerint a formai innováció önmagában nem végpontot jelent, hanem „a valóság aktuális állapotára”¹⁶ referál. Dubey szerint a poszt-posztmodern realizmus a fikció olyan típusait jelöli, melyek formális „antirealista” újításokat alkalmaznak a premodern realizmusra jellemző társadalmi kritika szolgálatában. Ez pontosan az ellentéte annak, ahogyan korábban használták a „posztmodern realizmus” fogalmát, mely alatt inkább a formai innovációkba vetett bizalmat, mintsem a realizmus konvencióihoz való visszatérést értettek: „feltéve, hogy a posztmodern felívelését elősegítő anyagi feltételek még mindig érvényesek, [...] a probléma, amivel a posztmodern szembesítette a társadalmi regényt [...] nem oldható meg formai alapokon, a narratív realizmus újraélesztésével.”¹⁷ És talán ez lehet a reményünk arra, hogy az irodalomnak lesz még jelentősége a világban.

¹⁴ Kivétel ez alól Bowen „posztmodern realizmus” fogalma (*Stories of the Middle Space* [Montreal: McGill-Queens’s University Press, 2010]). Míg Bowen a „posztmodern realizmust” a formai innovációkkal jellemzi (mágikus realizmus és metafikció), addig a tradicionális realizmus törekvései mellett foglal állást (etika és „a jó”), melyek gyökerét a keresztény etikában látja, vagyis az elnevezés voltaképpen nem alkalmas arra, amit ki szeretne fejezni.

¹⁵ Robert M. McLAUGHLIN, „Stalking the Billion-footed Best: A Literary Manifesto of the New Social Novel”, *Harper’s Magazine* 279, no. 1674 (1989): 45–56; Robert M. McLAUGHLIN, „Post-Postmodern Dicontent: Contemporary Fiction and Social World”, *Symploke* 12, no. 1–2 (2004): 53–68. McLaughlin magyarul megjelent tanulmánya: Robert M. McLAUGHLIN, „A forradalom után: Az USA posztmodern prózája a huszonegyedik században”, ford. SÁRI B. László, *Helikon* 64 (2018): 268–282. (A szerk.).

¹⁶ Wendy STEINER, „Postmodern Fictions, 1960–1990”, in *The Cambridge History of American Literature*, ed. Sacvan BERCOVITSH, vol. 7 (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 7:499, 526–527.

¹⁷ Uo., 369.

A „poszt-posztmodern” idején keletkezett új realizmusok némelyikének egyébiránt nagyobb jelentősége van a posztmodernizmus, mint az irodalom szempontjából. Hal Foster „traumatikus realizmusa” a vizuális művészet értelmezésére tesz javaslatot 1996-os *The Return of the Real* című munkájában a lacani Valós fogalmából kiindulva, különösen a traumatikus Valósból (vagy a Valósból, mely mindig traumatikus), mely sohasem reprezentálható, a művészet csupán a távollétére tud rámutatni. Cathy Caruth de Man hatása alatt álló trauma- és nyelvelmélete hasonló logikát alkalmaz a narratív művészet esetében is: ő is úgy gondolja, hogy a nyelv nem képes beszélni a traumáról.¹⁸ Amy Elias „brit posztmodern realizmus” fogalma szerintem Foster traumatikus realizmusával van rokonságban, amennyiben itt is arról van szó, hogy a realitásnak induló szöveg posztmodernné válik, amikor a traumáról kellene írni, hiszen a szöveg szembesül a nyelvnek a traumatikus tapasztalat kifejezésére való képtelenségével. Mindezek a fogalmak inkább a posztmodern időszakra jellemzők, mint a „poszt-posztmodernre”; a *Succeeding Postmodernism* című munkámban azt írom, hogy a traumatikus Valós, mely csak törésként reprezentálható, menekülésként a valódi szenvedés elől, vagy a test sérülései és betegségei révén, az amerikai posztmodern irodalomra jellemző, és nem arra, ami rá következik. (167–168)¹⁹

Hasonló jellemző Melvin Jules Bukiet „őrült realizmusára”, noha találó viszontválasznak tűnik Wood „hisztérikus realizmusára”. A terminust Richard Powers alkalmazta először 1988-ban *The Prisoner’s Dilemma* című könyvében, s ebből kiindulva Bukiet a „őrült realizmust” olyan irodalomként definiálja, melynek kusza a sztorija, stílárisan értelmetlen,²⁰ a karakterek paranoidok, akik nyelvi és tapasztalati mintázatokból nyernek jelentést és visszaigazolást (Bukiet, nem meglepő módon, fő képviselőiként Powerst, Pynchont és Franzen nevezi meg). A posztmodern utáni irodalom újra akarja gondolni a szelf a nyelv és a világ problémáit, valamint a köztük levő kapcsolatot, hogy le tudja gyűrni a szolipszizmus fenyegetését, és ebben bi-

¹⁸ Lásd: Cathy CARUTH, *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995) és Cathy CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996).

¹⁹ Még abban az évben, amikor Foster felfedezte a „traumatikus realizmust”, Jonathan Franzen forgalomba hozott egy másik, látszólag hasonló fogalmat, a „tragikus realizmusét” a *Why Brother?* című esszéjében (in Jonathan FRANZEN, *How To Be Alone*, 55–97 [New York: Picador, 2002]). De, ahogyan Dubey nem meglepő módon rámutat, Franzen fogalma „lényegében az irodalom értékének liberális humanista koncepciója”, és ehhez képest nem nyújt újat („Post-postmodern Realism?”, *Twentieth-Century Literature* 57, no. 3–4 [2011]: 369).

²⁰ Melvin Jules BUKIET, „Crackpot Realism: fiction for the Forthcoming Millennium”, *Review of Contemporary Fiction* 16, no. 1 (1996): 13–22, 14.

zony nem jelentenek nagy segítséget ezek a „lunatikus” karakterek, akik az általános abszurdításban találják meg életük értelmét.

(Mary K. HOLLAND. „Realisms in and after Postmodernism”. In Mary K. HOLLAND, *The Moral Worlds of Contemporary Realism*, 31–37. New York–London–Oxford–New Delhi–Sidney: Bloomsbury Academic, 2020.)

Fordította: *Deczki Sarolta*

Már megint a realizmusról van szó

A „realizmus” elméleti fogalom, ami mindenekelőtt azt jelenti, hogy bár lehet gyakorlati értelme vagy alkalmazása egyrésztől, és alapulhat a természetes beállítódáson vagy a mindennapi nyelven másrésztől, maga azonban elméleti konstrukció eredménye. A valóságot közvetlenül vagy közvetetten megtapasztaljuk vagy megéljük, azonban nem a valóság megélése „realista”, hanem annak valamilyen megjelenítése (prezentációja vagy reprezentációja). Ezt a megjelenítést létre kell hozni, meg kell alkotni, éppúgy, mint bármilyen másik megalkotott tárgyat (ha lefényképezek egy tárgyat, akkor a fényképezőgép mechanikus vagy digitális technikája hozza létre a megjelenítést, hogyan leírást készítek róla egy regényben, akkor a leíró irodalmi nyelv). A megjelenítés létrehozásának mikéntje lehet realista vagy nem realista. Egy realista megjelenítési mód realista eszközökkel realista megjelenítést hoz létre. Mód és eszközök nélkül nincs realizmus. Ugyanakkor az, hogy mit értünk realista megjelenítési mód és eszközök alatt, nem valamiféle mindenki számára világos evidencia, hanem nagyon is meghatározzák azok az elméleti keretek, amelyekben egyáltalán tárgyalják a realizmus problémája. Minden esetben, amikor a realizmus mint *probléma* felvetődik, már valamilyen elmélet keretei között vetődik fel, az olvasó számára a realizmus nem probléma, a kritikai olvasó számára az. Ebből következően értelmetlen feltenni a „mi a realizmus?” kérdését a fogalom kontextusának figyelmen kívül hagyásával.

Nincs a realizmusnak olyan fogalma, amely független lenne attól az elméleti struktúrától (eszközöktől és módszerektől), amelyben megalkotják. A realizmus empirista fogalma lényegileg különbözik annak idealista fogalmaitól. Amikor egy empirista és egy idealista realizmusról beszél, nem ugyanarról beszélnek – különböznek eszközeik (fogalmaik) és módszereik. Nemcsak akkor, amikor a valósággal találkoznak, és értelmezik a valóságot a maguk empirista vagy idealista módján, hanem akkor is, amikor megalkotják a valóság és a neki megfelelő realizmus fogalmait. Semmi meglepő nincs abban, ha az

empirista egy nem-empirista realizmuselméletet antirealistának tart.¹ Az, hogy feltehető-e a „mi a realizmus?” kérdése általában, nagymértékben kérdéses. De talán feltehető az a kérdés, hogy *mik a feltételei a realizmusnak?* Milyen nyelvfelfogás, a megjelenítés milyen elmélete² teszi egyáltalán lehetővé a realizmust?

Ma a realizmus reneszánszának idejét éljük. A „posztmodern” elméletek antirealizmusa után, ha az empirista elmélet mindvégig jelenlévő ragaszkodását a megfigyelési tételekben adott valósághoz most figyelmen kívül is hagyjuk – mivel érdeklődési körünkön kívül, elméleti elköteleződéseinkkel pedig szemben áll –, a realizmus a leginkább meghatározó újdonság a humántudományokban. A posztmodern után – mondják az új realisták – vissza kell térnünk a realizmushoz, mert az megengedhetetlen relativizmushoz vezetett.³ Túlzott episztemológiai kételybe taszította filozófiát,⁴ „amely szerint – mintegy Nietzsche ismert megjegyzését komolyan véve – immár végképp »nincsenek tények, csak interpretációk«”,⁵ antropológiai hübriszhez vezetett, mert az ember által megtapasztalt világ jelentéktelen szeletét tettük egyeduralkodóvá a végtelen univerzum perspektívája helyett.⁶

A mi kiindulópontunk eltér a fentiektől, némelyek aggodalmát nem osztjuk, mások értelmezését elhibázottnak tartjuk.⁷ A „posztmodern elmélet” egyetlen előfeltételét (néhol: tételét) tesszük kérdésessé – amely nyilvánvalóan *lehetetlenné teszi* a realizmust általában véve –, miszerint a nyelv strukturális

¹ Például Marion Mathieu Benoist-ról: Marion MATHIEU, „Réalisme, esprit réaliste, antiréalisme”, *Philosophiques* 45, no. 1 (2018): 261–270, hozzáférés: 2021.05.26, <https://doi.org/10.7202/1048626ar>. Pascal Engel az újrealista filozófiákról általában: Pascal ENGEL, „Réalisme kitsch”, *Zielsei*, hozzáférés: 2021.05.26, <https://zielsei.hypotheses.org/2103>.

² Itt általános elméletet dolgozunk ki, a megjelenítés elmélete tágabb értelmű, mint a nyelvelmélet: a képi megjelenítés, de akár a szimbolikus megjelenítés (például a matematikai modell) szintén lehet realista.

³ Maurizio FERRARIS, *Manifesto of New Realism*, trans. Sarah de SANCTIS (Albany: State University of New York Press, 2014).

⁴ Jocelyn BENOIST, *Éléments de philosophie réaliste: Réflexions sur ce que l'on a*, Moments philosophiques (Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2011).

⁵ KISS Lajos András, „Filozófiai realizmus ma”, *Ex Symposion* 99 (2018): 23–37, 27.

⁶ Quentin MEILLASSOUX, *Après la finitude: essai sur la nécessité de la contingence* (Paris: Seuil, 2006).

⁷ Itt nincs lehetőségünk, de nem is áll szándékunkban bírálni az új realizmust. Kétségkívül minden új filozófiának egy szimbolikus szakítással kell demonstrálnia önnön autonómiáját. Ugyanakkor igen érdekesnek tartjuk, ahogy Sipos Balázs megpróbálja ezt a szakítást kicsit árnyalni azzal, hogy Meillassoux gondolatait Derridához, Althusserhez, sőt Paul de Manhoz köti. Lásd: SÍPOS Balázs, „Szempárok látványa: Quentin Meillassoux spekulatív materializmusáról”, *Ex Symposion* 99 (2018): 38–53.

autonómiája kétségtelenné teszi, hogy formája független attól, amit megjelenít. Megítélésünk szerint az a „posztmodern elmélet”, amely az új realizmus számos képviselője kritikájának a célpontja: nem létezik. Címkéssel ugyanis nem fukarkodik az új realizmus, és nem úgy tűnik, hogy eléggé tartana tőlük, gondolom, ezzel is egy posztmodern divatot, a címkézés elkerülésének divatját véve semmibe. Messzemenően kétséges azonban, hogy ilyen általánosításoknak van-e értelme, a nagyvonalúan egy kalap alá vett posztmodern filozófusok a legtöbbször igen különböző filozófiai téziseket képviseltek. Ugyanakkor létezhet olyan implicit vagy explicit előfeltétel, amelyet valóban oszt a posztmodern filozófia. (Kétségkívül ilyen a Meillasoux által kritizált kanti előfeltétel is, ebben azonban nyilvánvalóan osztozik a Kant utáni filozófia nagyrészeivel.) Egy ilyen előfeltétel elméleti megragadása, ha nem is teszi lehetővé a posztmodern filozófia téziseinek valamifajta általánosítását (ilyen általánosítás vezetne a posztmodern filozófia címkéjének megalkotásához), lehetővé teszi annak elgondolását, *mi az, ami elgondolható* a posztmodern horizonton, avagy a „posztmodern feltétel” (*la condition postmoderne*) hatálya alatt. A nyelvi közvetítés következőkben elemzendő tagadása olyan előfeltétel, amelyet megítélésünk szerint a posztmodern teoretikusai néha impliciten, többnyire azonban expliciten osztanak, miközben teoretikus tételeik akár homlokegyenest ellenkezőek is lehetnek.

Nem feltétlenül gondoljuk, hogy elméletünk realista: szándékunk a realizmus elméletét kidolgozni, nem pedig realista elméletet. Kiindulópontunk mégis nevezhető annak: egy reális alapra megy vissza, materiális alapja az a tapasztalat vagy intuíció, hogy ma is létezik olyan formája az irodalmi nyelvnek, amely saját feladatát a valóságnak való megfelelésben vagy a valósággal való konfrontációban látja.⁸ Hogy a „valóság” mit is jelent itt, az egyelőre lényegtelen, csupán egy elmélet előtti intuícióról beszélünk, amely a kritikai olvasó számára megkerülhetetlen. Úgy tűnhet, ez az intuíció az első pillanattól kezdve hegelianus keretben helyezi el a realizmus általunk megalkotandó fogalmát. Hegel volt az, aki a nyelv *kifejező* képességének döntő jelentőséget tulajdonított. Azt gondolta egyrésztől, hogy a tárgy és annak nyelvi megjele-

⁸ Megfelelés vagy konfrontáció: a realizmus különböző formái ezek, de osztoznak abban a törekvésben, hogy a megjelenítést a valósággal szembesítsék. Számos helyen foglalkoztam a realizmus kortárs értelmezhetőségével, elsősorban Nádas Péter prózája kapcsán. A fogalom alkalmazhatóságáról Mészöly Miklós esetében lásd: HOVANEK Zoltán, „A szolgálólány esete a valósággal”, in *Leírás: Elmélet, irodalom, kép*, szerk. HAJDU Péter, KÁLMÁN C. György, MEKIS D. János és Z. VARGA Zoltán, Reciti konferenciakötetek 5, 293–304 (Budapest: Reciti Kiadó, 2019). Hogy létezik ma érvényes realista művészet, számomra nem kérdés. Kérdés azonban, hogy miként kell ennek a létező realizmusnak a fogalmát megalkotni.

nítése között organikus fejlődés, avagy dialektika teremt kapcsolatot, másrészről hogy a nyelvi kifejezés szükségszerűen a valóság dialektikájának az „eredménye”: egyszerűen szólva, hogy a forma megfelel a tartalomnak, vagy még pontosabban, hogy meg kell felelnie annak. (Amikor nem felel meg annak, azt a hegelianizmus jellemzően az elidegenedés és az eldologiasodás fogalmaival volt csak képes elgondolni.) Ha bármiféle hozzájárulásként értékelhető tanulmányunk a realizmus mai reneszánszának gondolatához, az talán valóban a hegeli realizmusfogalom újragondolása. Ugyanakkor álláspontunk alapvetően antihegeliánus, és abból csak egyetlen mozzanatot igyekszik – igaz, azt a leghatározottabban – megtartani: hogy a nyelv a *maga* valóságához illeszkedik.

A strukturalizmus a legkorábbi formáitól kezdve mereven szembehelyezkedett a hegelianizmus ilyen nyelvelméletével. Saját meglátása szerint a dialektikus kapcsolat (kifejezés) tagadásával a nyelvet mint olyat szabadította fel. De az, hogy a kifejezés kritikája a nyelv „emancipációja” lenne, mert a diskurzust felszabadítjuk a kifejezett tartalom uralma alól, nem sokkal jobb, mintha azt mondanánk, a piacot emancipáljuk a használati érték uralma alól, amennyiben a piaci termelés független minden valós tartalomtól. Talán a legátfogóbb kidolgozása e nyelvtudományos nézet filozófiai elméletének a Jean-François Lyotard *Discours, figure*-jében⁹ található Hegel-kritika. A nyelv nem képes kifejezni a valóságot – mondja Lyotard –, mert a természete szerint független, eltérő szerkezetű és végső soron idegen attól. Ha van is problémánk a posztstrukturalizmus elméleti munkájával, az nem az, ahol a spekulatív realizmus, az objektum-orientált ontológia, a kontextuális realizmus vagy más kortárs irányzat találja fel azt. Ami a posztstrukturalista filozófia anti-realizmusában számunkra tarthatatlan, az nem annak vélt relativizmusa vagy csak egyes képviselőire igaz abszurd episztemológiai kételye, vagy antropológiai hübrisze, hanem az, hogy implicite vagy explicite tagadja a nyelvi *közvetítés*, vagyis a valóság kifejezésének lehetőségét.

Amennyiben a posztstrukturalizmus antirealizmusát ezen a példán akarjuk bírálni, akkor az első pillanattól kezdve világos, hogy nem zárhatjuk rövide a kérdést azzal, hogy az azt gondolná, a valóság eltűnik a szimuláció-

⁹ Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, Collection d'Esthétique (Paris: Editions Klincksieck, 1971). Mint minden példa, ez is sántít. Lyotard nem igazán vehető a strukturalizmus példájának, mert éppenséggel a strukturalizmus azon elgondolásának kritikájaként írja könyvét, hogy az érzékelés és a tudattalan nyelv lenne. Ugyanakkor expliciten használja fel Hegel kritikájában a strukturalizmusnak azt az elgondolását, hogy a nyelv nem az érzéki dialektikájának eredménye,

ban.¹⁰ Lyotard nemcsak elszámol a nyelv (vagy általában a megjelenítés) és a realitás közötti referenciális viszonytal, hanem éppenséggel az a *Discours, figure* legfontosabb kérdése, hogy miképpen értsük ezt a referencialitást. A nyelv semmiféle boldog önreferenciális játékaról nincsen nála szó. Ha posztmodernnek vagyunk kénytelen nevezni filozófiáját, az nem azért van, mintha a nyelvi jelölés relativitásának lenne a filozófusa. Lyotard könyve megjelenésekor éppen azzal opponálta a strukturalista elméleteket, hogy azt állította, a valóság nem nyelvi struktúráként fogható fel, a nyelv idegen a valóságtól: következésképpen a probléma az, hogy miként találkozik a diskurzus (a nyelv) az érzékiséggel (a realitással). Első pillantásra éppenséggel azt mondhatjuk, Lyotard a valóság komolyanvétele mellett tört lándzsát. Csakhogy ezt a találkozást Lyotard antirealista elméletben dolgozza ki. Az érzéki valóság és a diskurzus találkozásának a pontját, azt a nyelvi elemet a diskurzusban, amely az érzéket a maga megjeleníthetetlen módján hordozza, Lyotard *figurának* nevezi.¹¹ A figura a realitás (amit Lyotard Merleau-Ponty nyomán érzékiségnek és Freud nyomán libidónak nevez)¹² nem-fogalmi megjelenése a diskurzusban. A diskurzus *per definitionem* képtelen a maga valójában megjeleníteni az érzékiséget, mert a diskurzus diszkontinuus (a nyelvi jelek különbségeinek *langue*-ja szervezi), míg az érzékiség kontinuum (az érzékelés egymást átható, kiasztikus, testi lényegei szervezik).¹³ Ugyanakkor a figura képes megjeleníteni az érzékiséget, de nem a diakritikus (merev különbségek alkotta) nyelvi rendszer segítségével, hanem azt transzcendálva. Visszaírva Lyotard-t az általa használt kanti gondolat eredeti fogalmaira, a figura nem fogalmi, hanem nem-sematikus módon jelenít meg. Ennyiben tehát szó sincs arról, hogy Lyo-

¹⁰ BENOIST, *Éléments de philosophie réaliste...*, 19.

¹¹ LYOTARD, *Discours, figure*, 22. „És ezért kell, hogy a figura jelenlétét a diskurzusban annak a modellnek az alapján értsük meg, hogy egy kontinuum térben megalapozott gesztus-működés jelenik meg egy olyan mezőben, amely nem tűr meg mást, mint elkülönült elemek közötti transzformációkat.” (Saját fordításom.)

¹² Uo., 20–21.

¹³ Uo., 20. Vö. Maurice MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, ford. SZABÓ Zsigmond és FARKAS Henrik, Rezonőr (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2007), 148–176. Megjegyzendő, hogy Lyotard, amikor az érzékiség fogalmát Merleau-Pontyra hivatkozva dolgozza ki, elfelejteni látszik mindazt, amit Merleau-Ponty a nyelv érzékiségéről, a megélt nyelvről, a *parole*-ról mondott azért, hogy szigorúan szembeállíthassa a diskurzust (a nyelvet) az érzékiséggel (a realitással). Lásd elsősorban: Maurice MERLEAU-PONTY, „A nyelv fenomenológiájáról”, in Maurice MERLEAU-PONTY, *A filozófia discérete*, ford. SAJÓ Sándor, Mérleg, 81–109 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2005). Szemben a strukturalistákkal Merleau-Ponty nem azt állította, hogy a valóság (az érzékiség) nyelvi, hanem azt, hogy nyelv (legalábbis a saussure-i *parole*) érzéki. Lyotard mindkét nézettel szembehelyezkedik.

tard a valóságot szimulációnak tartaná, és feloldaná a reprezentáció bűvészmutatványjaiban. Ugyanakkor nagyon is igaz, hogy a realitás közvetítés (kanti fogalommal: fogalmi szintézis) nélkül tűnik fel.

Felfoghatjuk mindezt a reprezentáció általában vett elutasításaként, Lyotard filozófiája azonban nem antireprezentacionalista, hanem szigorú értelemben reprezentációkritikus, a „kritika” kanti értelmében. A reprezentáció határaival szembesít, és egyben kimutatja a reprezentálhatatlan feltűnésének vagy éppen séggel látszatának szükségszerűségét. Amikor antirealizmusról beszélünk, akkor tehát nem arról van szó, hogy a valóság egy posztstrukturalista elmélet szerint eltűnik, köddé válik. Baudrillard kivételével nehezen találnánk ilyen elméletet. A strukturalizmus és a posztstrukturalizmus abban az általános elvben teszi lehetetlenné a realizmust, hogy a valóság a megjelenítésben nem közvetíthető, nem pedig abban, hogy tagadná a valóság létét. A reprezentáció fogalmi szintézist jelent (Kant), a reprezentálhatatlanság tehát nem azt jelenti, hogy a valóság ne létezne vagy elérhetetlen lenne (a valóság nem a kanti *Ding an sich*), hanem egyrészt azt, hogy a kanti nem sematikus ítélőerő értelmében a realitás nem szintetizálható fogalomba (itt: a nyelv diakritikus struktúrájába). Másrészt pedig arra mutat rá, hogy a fogalom nélküli szintézis valami nála hatalmasabba irányul, és ezt a maga reprezentálhatatlanságában mutatja fel (a kanti fenséges).¹⁴ Az, amit Lyotard *discours*-nak nevez, azaz a nyelvi rendszer annak diakritikus formájában, és éppúgy azok a fogalmak, amelyeket azzal szembeállít (*figure* az esztétikában és *différend* a késői politikafilozófiában) minden vonatkozásukban közvetítés nélküliek).¹⁵ A *discours*, a beszédmód nem dialektikusan, azt közvetítve vonatkozik az érzéki valóságra, hanem a maga (diszkontinuus) nyelvi rendszerében elfedi azt, de a figura sem dialektikus módon fedi fel az érzéki mélységet, amelyet a nyelv elrejt. Éppígy a *différend*, a viszály sem dialektikus konfliktus beszédmódok között. Lyotard antirealizmusa éppen ebben az elemben ragadható meg: a realitás csak mint fenséges, nem-sematizált, nem fenomenalizált, a közvetítést végtelenül meghaladó jeleníthető meg, noha feltűnése szükségszerű és megjelenítése a legfontosabb feladat. Így aztán a valóság a fekete tehén lesz az éjszakában, hogy Hegel ironikus képével éljünk (amelyet Lyotard maga is iróniával idéz): ott van, de elmondhatatlan, csak egy figurában láttatható.

¹⁴ Lásd: Jean-Francois LYOTARD, *Leçons sur l'Analytique du sublime: Kant, Critique de la faculté de juger* (Paris: Galilée, 1991). A fenséges kanti elmélete és a figura összefüggésének rövid összefoglalásához lásd: Jean-Francois LYOTARD, „The Sublime and the Avantgarde”, in *The Lyotard Reader*, ed. Andrew BENJAMIN, 196–211 (Oxford–Cambridge: Blackwell, 1989).

¹⁵ A közvetítés a hegelí filozófiában a dialektika nevet viseli. Azt, hogy létezik nem dialektikus közvetítés, máshol már felvettem. Itt megpróbálom kidolgozni ennek elméletét.

Lyotard nyelvelméletében konstans a *Discours, figure*-tól a *Le Différend*-ig és a *L'Inhumain*-ig az a karteziánus evidencia, amellyel „a” nyelvre tekint. „Az egyetlen, ami kétségtelen, a mondat, mert közvetlenül feltételezzük (kétekedni abban, hogy mondatot alkotunk, mindenesetre annyi, mint mondatot alkotni, a hallgatás mondatot tesz ki).”¹⁶ Beszélek, tehát „a” mondat van. A mondat persze többes számban áll, és diskurzust tesz ki, a diskurzusok is többes számban állnak, mert heterogén diskurzusműfajok léteznek, de mindez a többes szám semmit nem változtat „a” nyelv evidens adottságán. Létezik a nyelv, és éppúgy, mint Descartes-nál mint *dolog*, mint *res*, létezik, állandó minden változásban, egyetlen minden többes számban. Hol ilyen, hol olyan diszkurzív szabályrendszerekben konstituálódik, de „a” nyelvnek vannak diszkurzusai. Éppúgy, ahogy a viasz hol „kemény, hideg, kézhez simuló, s ha ujjunkkal megkocogtatjuk, hangot ad”, hol „folyóssá válik és úgy felmelegszik, hogy alig érinthető, s ha megkocogtatod már hangot sem ad ki.”¹⁷ A nyelv létezik, és mint szubsztancia létezik. Lyotard filozófiája nem ennek a szubsztanciának a filozófiája, hanem annak az eseménynek a filozófiája, ami a szubsztancián kívül esik (a *figura* mint a nem-nyelvi megjelenése a nyelvben, a *viszály* mint a heterogén diskurzusok találkozása), de csak akkor érthetjük meg, mit ért Lyotard „eseményen”, ha megértjük, hogy Lyotard filozófiája szubsztancializálja a nyelvet.

Lyotard filozófiája nem számol – mert nem számolhat – a nyelv szigorú metafizikai értelemben vett egységének nemlétével. Nem abban az értelemben, hogy ne létezne a mondatok egységes rendszere, hanem abban az értelemben, hogy a mondatok nem egyetlen szubsztanciális nyelv készletébe, *langue*-jába tartoznak. Mert a nyelv alapvetően nem szubsztancia, hanem viszony.¹⁸ Minden esetben megvan persze a lehetőség a nyelv szubsztancializálására, és ezt nemcsak a nyelvtudomány (és a nyelvfilozófia) teszi meg, de a mindennapi kommunikáció is. „A” nyelvről beszélünk, mintha a nyelvi értelemadás csupán másodlagos lenne. Ugyanakkor a nyelv alapvetően, használatában nem valami, ami mindig ugyanaz

¹⁶ Jean-Francois LYOTARD, *A viszály*, ford. DÉKÁNY András, Rezonőr (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2019), 5.

¹⁷ René DESCARTES, *Elmélkedések az első filozófiáról*, ford. BOROS Gábor (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1994), 39.

¹⁸ A nyelv ilyen felfogása a fenomenológiában került kidolgozásra a 20. század filozófiájában. A fenomenológia a nyelvre mint intencionális aktusra tekint, amely lehet „nyelvi gesztus” (Merleau-Ponty), „metafora” (Ricœur), „retorika” (Paul de Man), és így tovább, de minden esetben valami nem szubsztanciális értelemadás. Magunk adósai vagyunk, és mindig is adósai maradunk a nyelvfenomenológia ezen hagyományának, de itt tovább lépünk a fenomenológiai nézőponttól.

maradna, akcidentális változatai között: a nyelv szabályai sokkal inkább a nyelvhasználat (értelemadás) lehetséges módjainak szolgálnak keretül, nem pedig egyetlen játék törvényei. Teljesen igaz, hogy a nyelv szabályok nélkül érthetetlen lenne. De ebből nem következik, hogy a nyelvet szabályosan csak egyféleképpen lehetne használni, hogy a nyelvi szabályok konstituálnák a nyelv által létrehozott értelmet.¹⁹ Ugyanazon nyelvi szabályok megléte mellett az értelemadás különbözhet. Ha a „leírást” egy diskurzusműfajnak tekintenénk, akkor is lényegi maradna a különbség Balzac és Flaubert leírásainak értelme között. Ugyanazokkal a nyelvi szabályokkal különböző értelmű játékokat lehet játszani. Lyotard azonban úgy tesz, mintha a diskurzusműfajok szabályrendszerei elegendő magyarázatul szolgálnának a nyelv intencionalitásának magyarázatához is.

Innen származik, hogy a nyelv eseményét Lyotard mint kivételt, mint csodát kezeli. Csoda az, ami ellentmond a természet törvényének, mégis létezik. A reprezentálhatatlan figuratív megjelenése csoda, mert túl van a reprezentáció eszközein, a nyelv törvényein. Amit mi szembeállítunk az esemény csodálatos megjelenésével a nyelvben, az a teoretikus lehetőség, hogy a nyelv maga esemény. Nem arról van szó, hogy az esemény kívül esne a nyelv szubsztanciáján, hanem arról, hogy nincs szubsztancia. Nyelvek vannak, szubsztancia nélkül: nyelvi események, amelyek különböző módokon viszonyulhatnak a nyelv szabályrendszeréhez (ha azt a merev különbségek olyan rendszereként gondoljuk el, mint ahogy Lyotard elgondolja); követhetik azt, eltérhetnek attól, megtartva annyi szabályszerűséget, amennyi a megértéshez szükséges), és újra is írhatják, transzformálhatják azt. Az első esetben az esemény nullfokáról van szó, egy szabályos eseményről, a másodikban az értelmetlen (*non-sens*) eseményről, a *Finnegans Wake* vagy a *Jabberwocky* tartják magukat a diskurzus szabályaihoz, de értelemadásuk extrém módon tér el attól, a harmadikban új értelem születéséről.

Az első következménye annak, hogy a nyelvet nem szubsztanciaként fogjuk fel, az, hogy el tudjuk gondolni az *irodalmi nyelv* létét. Az irodalmi nyelv

¹⁹ Nem jelentésről és nem jelöletről van szó, amikor értelemről beszélünk. A jelentés és a jelölet alá van vetve a nyelvi rendszer (a szubsztancializált nyelv) fogalmiságának. Az értelem fenomenológiai fogalom, és a létezőnek egy viszony (intencionális aktusok szintézise) általi kontextualizáltságára utal. Ricœur ezt a fenomenológiai tradíciót megpróbálta a nyelvészeti fogalomhasználattal is harmonizálni, de ez nem minden probléma nélküli kísérlet: „E megkülönböztetéshez alapot találunk Benveniste elemzésében, amikor egyrészt a beszédmegnyilvánulás egységeiről másrészt a beszédmegnyilvánulás intencionáltjáról beszél, ami teljesen más dolog, mint egy izolált jel jelölete. A jelölet, ahogyan azt Ferdinand de Saussure jól mondta, a jelölő másik oldala, egyszerű különbség a nyelv rendszerében; az intencionált viszont »az, amit a megszólaló mondani akar.«” Paul RICŐUR, *Az élő metafora*, ford. FÖLDES Györgyi (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 108. (Ezt a részt újrafordítottam.)

nem egy diskurzusműfaj, amelyet más diskurzusműfajoktól az a szabályrendszer különböztetne meg, amely konstituálja, hanem egy esemény. Olyan értelmet hoz létre, amely eltér kommunikációtól: redukálja és meghasonlottá teszi az interszjektív kommunikáció nyelvhasználatát.²⁰ Redukció és meghasonlottság: a közvetítés formái, mert a közvetítés elméletileg lehetségessé válik, amint a nyelvet nem szubsztanciaként, hanem viszonyként gondoljuk el. A realizmus problémáját mi csupán ezen az alapon próbáljuk elgondolni. Nem dolgozunk ki realista filozófiát vagy elméletet: az érdekel minket, mit jelent a realizmus, és mit jelent elsősorban az irodalmi nyelvben. A realizmus olyan esemény, amely a valóság kifejezése egy megjelenítésben, méghozzá oly módon, hogy a valóságot a megjelenítéssel (és így a közvetítéssel) szemben állónak, attól elkülönülőnek tekintjük, *bármit is értsünk egyébként valóság alatt*. A realizmus a közvetítés egy formája, nem pedig közvetítés nélküli mimézis.

A „közvetítéssel szemben állás” valami egészen más dolog, mint a közvetítetlenség. A közvetítetlenség egy nem-illeszkedést jelent be, egy lényegi idegenséget és a közvetítés rendszeréhez képesti transzcendenciát. Ahol a valóság idegen a (nyelvi) közvetítéstől, más lényegű, mint a közvetítés. A lyotard-i *figura* idegen a diskurzustól, nem illeszkedik ahhoz, végtelenül meghaladja azt. Nem is annyira a realizmussal áll szemben egy ilyen nyelvfelfogás, hanem azzal, amit stílusnak nevezhetünk. Ha a nyelv csak közvetítetlen módon vonatkozhat a tárgyra, akkor semmiféle elégséges alapja nincs annak, hogy ilyen vagy olyan stílust használjunk, akkor a stílus merő manírrá válik. Nem feltétlenül kell, hogy a *figura* stílustalan legyen, de stílusa esetleges. Ugyanakkor éppen az a modern irodalom egyik nagy belátása, hogy a stílus nem esetleges, hogy az irodalmi mű nem valami külsődleges retorikai szabályrendszer alapján áll, hanem maga hozza létre saját stílusát. Az irodalmi formalizmus nagy példái, mint Joyce vagy Woolf se közvetlennek tekintik a nyelvet, nem üres formalisták, akik azt gondolnák, bármiféle stílust alkalmazhatnak bármikor, kényük-kedvük szerint, hanem azt gondolják, hogy az a forma, amit alkalmaznak, formát ad a tárgyának. A Stuart Gilbert által publikált sémák, amelyeket Joyce az *Ulysses*hez készített, minden bizonnyal az ilyen formaadás modernista csúcspontjai. A stílus a formalista regény számára transzcendentális séma. A szintézis alapja, amely a maga autonóm módján formálja meg az irodalmi közlést. „Cím: Bolygó sziklák – hely: az utcák – szerv: vér – szimbólum: polgárok – képesség: mechanika – technika: labirintus.”²¹ Az

²⁰ Lásd: BAGI Zsolt, *Az irodalmi nyelv fenomenológiája*, Opus Irodalomelméleti tanulmányok 8 (Budapest: Balassi Kiadó, 2006).

²¹ Stuart GILBERT, *James Joyce's Ulysses: A Study* (New York: Vintage Books, 1955), 31.

Ulysses 10. fejezetének sémája a szintézis különböző formáit mutatja meg: ezek hozzák létre a fejezet egységét és annak értelmét is. A regényforma közvetít nyelv és az általa konstituált valóság között. Persze elmúlt a nagymodernizmus ideje, nincsenek már *ulyssesek* – mondhatják –, és nincs kizárva, hogy így van. De kérdésünk általános: mi a nyelvi közvetítés? Valamint: mi a realista nyelvi közvetítés? A realizmus éppúgy egy stílusa az irodalmi nyelvnek, ahogyan a formalizmus.

Látszólag könnyű lenne ezen a ponton idézni Hegel szövegeit. Már *A szellem fenomenológiája* eligazít a tekintetben, mit is kell nyelvi közvetítésnek gondolnunk, a *Logika* pedig véglegesen megformálja a kifejezés elméletét. Ugyanakkor mi nem ignorálni akarjuk Lyotard (és a posztstrukturalizmus) Hegel-kritikáját, hanem tovább szeretnénk gondolni Hegel elméletét, nem kis részben ezen kritika segítségével.

A szellem fenomenológiája első fejezete az érzéki közvetlenség és a közvetítés – közte a nyelvi közvetítés – problémájával foglalkozik.²² Az itt és most érzékelt látszólag a legközvetlenebb valami, hiszen nem kell hozzá semmi más, mint a rámutatás. Mutatóujjammal *ezt* mutatom, *most*. A legegyszerűbb és egyben a leggazdagabb tudás, hiszen mindenre külön-külön rámutathatok, gazdagsága végtelen. Ez az érzéki közvetlenség. Ugyanakkor nagyon gyorsan kiderül, hogy ez az egyszerű rámutatás számtalan közvetítés révén lesz csak igaz. Ezek közül a nyelvi közvetítés csak az egyik, de kitüntetett forma. Az érzéki közvetlenség helyébe a nyelvi közvetítés annak igazságát állítja: azt, hogy nem közvetlen, hanem magában rejt kifejtetlen közvetítéseket. Már csak azzal is, hogy kimondjuk a közvetlen érzékiséget, átlépünk valami „igazabb” terepre, mert eloszlatjuk az érzékiség közvetlenségének hamis látszatát. Az itt és most érzéki közvetlensége magában, a nyelvtől függetlenül sem képes maradandóvá válni: az is átváltozik és fejlődik, megcáfolja saját magát. A nyelv azonban egyetlen csapással lerántja a leplet a féligazságról, bemutatja, hogy a közvetlenség mögött az általánosság lapul: „Mint általánost *mondjuk ki* az érzékit: azt mondjuk *ez*, azaz az általános *ez*, vagy: *van*, azaz a *lét általában*. Emellett persze nem *reprezentáljuk* magunknak (*stellen uns ... vor*) az általános *ezt* vagy az általában vett létet, de *kimondjuk* (*sprechen ... aus*) az általánost.”²³ Miközben a nyelvvel a közvetlenséget, az érzékiség itt és most állapotát *célozzuk meg* (*meinen*), eközben valami egészen mást mondunk ki: az általánost.

²² Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A szellem fenomenológiája*, ford. SZEMERE Samu, Filozófiai írók tára: Új folyam 19 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961), 57–64.

²³ Uo., 59. A fordítás módosításával. Általánosnak ezen a helyen Hegel azt nevezi, ami egy negáció által közömbössé válik aziránt, hogyan van meghatározva. *Nem* az, amire rámutatok, hanem a rámutatás általában.

Tudniillik képtelenség a nyelvet úgy használni, mintha egy mutatóujj volna, a nyelv általános, nem tud rámutatni a szingularisra, legfeljebb az általánosan keresztül. Anélkül mondjuk ezt ki, hogy közben az általános a megszólalásunk tárgya lenne, hogy reprezentálnánk azt. Pusztán azzal, hogy megszólalunk, hogy a nyelvet használjuk, már általánosként ragadjuk meg az állítólagos szingularitásokat. A nyelv ezért egyszerre ad formát, és igazodik a kimondotthoz. *Eredményt* mond ki, a dialektikusan létrejött igazságot (anélkül, hogy megjelenítené annak eredmény voltát).

Az, hogy a nyelv itt egy eredményt mond ki, a *Fenomenológia* egyik legfontosabb elköteleződésével van összhangban, amely szerint a szubsztancia (a filozófia tárgya) egyben szubjektum is, maga akarja kifejezni saját magát a filozófiai nyelvben. A filozófia tárgya nem valami halott objektum, hanem végső elemzésben a szellem, amely mi magunk vagyunk, az egyénre redukálhatatlan interszjektív és történelmi összetettségünkben. A Szellem kifejeződik alakzataiban, köztük a filozófiai nyelvben is. A filozófia vagy ráhagyatkozik erre, vagy valamiféle ehhez képest külső nézőpontból reflektál. Szemben azzal, hogy a nyelv szükségszerűen és minden esetben kimondja azt is, hogy a kimondottat közvetíti, nem jeleníti meg szükségszerűen azt *mint* eredményt. „Ha *mi* reflektálunk e különbségre [és nem a dolog maga fejeződik ki – B. Zs.], azt látjuk, hogy se az egyik, se a másik nem csupán *közvetlen* az érzéki bizonyosságban...”, ugyanakkor „a közvetlenségnek és a közvetítésnek ezt a különbségét nemcsak mi tesszük, hanem megtaláljuk magában az érzéki bizonyosságban is”.²⁴ Ez utóbbit kell „kimondanunk”, ha eredményként akarjuk bemutatni, hogy az érzékiség egyszerre közvetlen és közvetített. Ahogy láttuk a „kimondás” (*aussprechen*) nem azt jelenti, hogy az eredményről beszélünk, hanem azt, hogy a filozófiai mondandónk igazodik a tárgyához.

A *Logika* tovább megy ennél, amikor az ítélet közvetítési formájának fogyatékoságára hívja fel a figyelmet, *A lét és a semmi egysége* című fejezet második megjegyzésében.

A tétel [ti. az az ítélet, hogy »a lét és a semmi {van} egy és ugyanaz« – B. Zs.] tehát *tartalmazza* az eredményt, *magánvalósága szerint* maga ez az eredmény. Figyelmeztetni kell azonban arra a hiányosságra, hogy az eredmény maga a tételben nincs *kifejezve*; a külső reflexió ismeri azt fel benne. Erre nézve mindjárt kezdetben azt az általános megjegyzést kell

²⁴ Uo., 58. A fordítás módosításával.

tenni, hogy a tétel, ítélet formájában, nem alkalmas spekulatív igazságok kifejezésére...²⁵

Ez, és fenti szöveghely a *Fenomenológiából* egyaránt a megjelenítés hiányáról beszél. De ez a hasonlóság csak látszólagos. Nem ugyanarról beszél a két helyen Hegel, amikor egyfelől a reprezentációt (*Vorstellung*), másfelől a kifejezést (*Ausdruck*) hiányolja a nyelvi közvetítésből. Az, hogy a nyelv nem reprezentálja az eredményt, amelyet kimond, csupán azt jelenti, hogy igazabb, mint a nyelv nélküli pusztá rámutatás, mert a rámutatás mellett még – nem tételezve, nem reprezentálva – azt is állítja, hogy a kimondott egy általános struktúrába is illeszkedik. Az azonban, hogy egy ítélet nem képes *kifejezni* a filozófia legeredendőbb spekulatív tartalmát, az egy kifejezési forma, avagy egy filozófiai *stílus* elégtelenségét állítja. Spekulatív igazságokat csak a dialektikus forma (nem pedig az ítélet) képes kifejezni, mert

az ítélet *azonos* vonatkoztatás alany és állítmány között, benne elvonatkoztatunk attól, hogy az alanynak még több meghatározottsága van, mint az állítmányéi, valamint attól, hogy állítmány tágabb körű az alanynál. Ha azonban a tartalom spekulatív, akkor az alany és az állítmány nem azonos mozzanata is lényeges mozzanat, de ez nem fejeződik ki az ítéletben. [...] A hiányt a spekulatív igazság kifejezése céljából elsősorban úgy egészítjük ki, hogy hozzáfűzzük az ellenkező tételt, amelyet fentebb ugyancsak kimondtunk: *A lét és a semmi nem egy és ugyanaz.*²⁶

A *kifejezés* a hegeli „stíluselmélet” kulcsfogalma, alapvetően két mozzanatot foglal magában: olyan nyelvi megjelenítés, amely 1. eredményként jön létre, és 2. formájában jeleníti meg tartalmát. Minden kimondás kimondja azt is, hogy a kimondott közvetlensége látszólagos. De nem minden kimondás marad hű a kimondotthoz, nem mindegyik jeleníti meg azt is, amit a kimondott a „maga akar kimondani”, azaz nem minden kimondás „eredmény”. Ha mintegy kívülről (számunkra valóan, *für uns*) reflektálunk arra, akkor a kimondás nem eredményként jön létre, nem a dolognak magának (a realitásnak) az önkifejlése révén születik meg (ahol a filozófus csak egy jegyző), hanem a reflektálóé, a „miénk”. Hűnek lenni a dologhoz magához: ezt a hermeneutikai elvet

²⁵ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A logika tudománya*, ford. SZEMERE Samu, 2 köt. Filozófiai írók tára: Új folyam 13–14 (Budapest: Akadémiai, 1979), 1:66. A fordítás módosításával.

²⁶ Uo. A fordítás módosításával.

nevezi itt Hegel eredménynek. Ezen kívül a kifejezésnek nem csupán az eredményt mint eredményt kell bemutatnia, hanem annak létrejöttét is, azt a folyamatot, amelynek az az eredménye. A stílus akkor adekvát, ha nem csupán kimondja, amit mondani akar, hanem olyan formát választ a kimondásnak, amely azt is képes bemutatni, hogy a mondandója hogyan jött létre.²⁷ Az ítélet formája (*S est P*) nem alkalmas erre, mert mind a szubjektumot, mind a predikátumot csak önmagában és nem viszonyaiban állítja elénk. A dialektikus meghatározottságokat egy másik filozófiai stílussal lehet kifejezni, amikor egyszerre állítjuk az ítéletet és tagadjuk is azt. Világos, hogy ebben az esetben a stílus nem valami olyasmi, ami hozzáadódik a nyelv szubsztanciájához, ami ahhoz képest másodlagos vagy akcidentális. Valójában éppen a stílus által létrehozott értelemhez képest lényegtelen és alapvetően alkalmatlan az igazság kimondására az a nyelvi rendszer (*langue*), amelyen azt létrehozták

Ha most mindezt szembesítjük mindazzal, amit Lyotard Hegel ellenében írt, akkor azt kell észrevennünk, hogy Lyotard szerint a figura eredmény, csak éppen nem a nyelv eredménye. Nem a nyelv közvetíti valóságát, hanem az érzékiség önmagában közvetítés. Az, hogy az érzéki közvetlenség hamisnak mutatkozik, és rászorul a közvetítésre, Hegel számára azt a következtetést engedte meg, hogy a nyelv – kifejtetlen módon – jelen van már az érzékiségben is, közvetíti azt. Lyotard megpróbálja megmutatni, hogy „a hegeli megfontolással ellentétes konklúzióra is juthatunk: tudniillik, hogy a nyelv nem vette eléggé komolyan az érzékelhetőt.”²⁸ Nem vette elég komolyan, mert azt gondolta, hogy az ő segítsége, a nyelv segítsége nélkül az érzékelhető a közvetlenségben reked. De Lyotard szerint Merleau-Ponty és Freud kimutatta, hogy ez nincs így, az érzékiség maga is közvetítés. Ez könnyen lehet, hogy így van, az érzékiség nem közvetlenség, hanem érzékileg közvetített a „mélység-

²⁷ Amikor Lukács György ezt az adekvációt (a valóság és a kimondás között) realizmusnak nevezte, akkor alapvetően hegelianus módon azt is állította, hogy a realizmus az egyetlen adekvát stílus. Lásd: LUKÁCS György, „A realizmusról van szó”, in LUKÁCS György, *A realizmus problémái*, ford. GÁSPÁR Endre, 285–317 (Budapest: Athaeneum Kiadó, [é. n.]). Ha a valóságot a társadalmi totalitásnak nevezzük, és ha azt gondoljuk, hogy a társadalmi totalitás téves felfogása lehet csupán az, amelyik azt absztrakciójában, a totalitásra nem visszavezetve, attól függetlenül ragadja meg, akkor az ilyen absztrakt valóságnak megfelelő absztrakt ábrázolás csak formailag adekvát, valójában egy absztraktum absztrakt ábrázolása, nem pedig egy organikus kifejlődés eredménye. Ezért az „avantgarde irodalom” nem eredmény, hanem csak a „für uns” tűnik eredménynek, külső nézőpont reflexiója a dologra magára, avagy „szubjektivizmus”. Ez az értelmezés remekül mutatja azt a zsákutcát, amelybe az eredményként adott közvetítés hegeli gondolata vezet minket, ha hagyjuk.

²⁸ LYOTARD, *Discours, figure*, 41.

ben” (Merleau-Ponty) és a „libidóban” (Freud).²⁹ Ugyanakkor Lyotard azt is tagadja, hogy a nyelv valamilyen módon a maga eszközeivel, a maga rendszerében, a maga törvényei szerint, mintegy az érzékiség testi struktúráival párhuzamosan *illeszkedjen* az érzékiséghez. Szimptomatikus ebből a szempontból a *figura* szó egyes száma filozófiájában. A látható egy figurában jelenik meg, és a nyelvi szóképek (figurák) ennek a látható figurának a feltűnései a nyelvben. Nincsen szó azonban a figurák különböző kifejezési formáiról, mint Walter Benjaminnál,³⁰ vagy a szóképek intencionális struktúráinak különbségéről, mint Paul de Mannál,³¹ amelyek a maguk sajátos módján illeszkednének (fejeznék ki) tárgyat. A valóság nem illeszkedése abszolút, nincsenek formái vagy variációi.

A realista szerint azonban a nyelvnek illeszkednie *kell* a realitáshoz, meg kell felelnie annak, vagy legalábbis ki kell dolgoznia a maga közegeiben, a maga lehetőségei és törvényei szerint (a maga autonómiájában) a realitásnak *megfelelő* nyelvet. Idézzünk itt egy realistát, nem azért, hogy elgondolását jóváhagyjuk, vagy akár, hogy cáfoljuk, hanem azért, hogy tanúságát adja törekvéseinek:

Sommázva, két vágyunk lehet: tetten érni a valóságot, és eltérni tőle. De nem közömbös, hogyan értelmezzük a kulcsszavakat. Fontos volna egy naivan egyszerű megállapítást tenni. Realizmuson próbáljunk olyasmit érteni, ami a lehetőségekhez képest *hasonlítani* igyekszik a látható-megélhető valósághoz. Nem-realizmuson pedig olyasmit, ami – így vagy úgy – a valóság *hasonlat-rendszere* akar lenni; vagy ez sem, csupán egy önmagában is érvényes, autonóm fikció. A realizmus változatainak határt szab az információkra támaszkodó, variáló képzelet. A nem-realizmus változatai elvileg végtelenek; amennyiben a képzelet független és végtelen.³²

²⁹ Lásd fentebb.

³⁰ Az *Ausdrucksform* kifejezés a *Német szomorújáték* oldalain egyértelműen ebben a hegelianus keretben jelenik meg: a szimbólum és az allegória különböző kifejezési formák.

³¹ Lásd: Paul de MAN, „The Intentional Structure of the Romantic Image”, in Paul de MAN, *The Rhetoric of Romanticism*, 1–17 (New York: Columbia University Press, 1984).

³² MÉSZÖLY Miklós, „Warhol kamerája”, in MÉSZÖLY Miklós, *A pille magánya*, 282–294 (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2006), 283. Szolláth Dávid részletesen elemzi ezt az esszét mint a *Film* előmunkálatát, és egy megjegyzésben még arra is kitér, hogy Mészöly szövege mennyiben tekinthető épp a kortárs realizmus kritikájának. Lásd: SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020), 393–396. A kortárs (lukácsi) realizmus mészölyi kritikáját lásd elsősorban: uo., 131–136. Ugyanakkor nem veszi eléggé komolyan azt a tényt, hogy ez az esszé alapvetően a realizmusról szól. Mészöly nem egyszerűen kritizálja a kortárs realizmus fogal-

Világos, hogy már a definíció is realista: a formalista nem akar „eltérni a valóságtól”, és az is kétséges, hogy annak „hasonlat-rendszere” akarna-e lenni. Mészöly természetesen egy előregedett vitához szól itt hozzá, hogy egy másik, e tárgykörben írt esszéjének a címét idézzük 1977-ből,³³ ami aztán elvesztette jelentőségét mind az ő, mind a magyar irodalom számára, de hát éppen e régi vita reneszánszát éljük. Amit hozzászól, az viszont nagy részben a régi realizmus bírálata:

Eddig – anélkül, hogy lemondtunk volna a hasonlítás igényéről – valójában egy célkitűzésekhez formált valóságot jártunk körül, realizmusként. Olyan egyszerűsítő elhagyásokkal, ráfogásokkal éltünk, melyek jól megfeleltek a mű szerkezeti harmóniájának, támogatták a megtervezett célszerűségeket; bár a valóságban nyomuk sincs. Vagy ha igen, nem célszerűségként jelentkeznek, hanem az életszerű esetlegesség és többértelműség következményei, állandó harcban az elhatározásainkkal. Kimeríthetőnek tüntettük fel az okokat, érveket, kielégítőnek a logika gyors ajánlatait, mint történés-magyarázatot. Mindez naivitásnak sem reális ma. Ami mégis megtéveszt, hogy az ilyen művek rendje, struktúrája nagyjában megfelel – egyre kevésbé ugyan – annak az egyszerűsítésnek, ami szerint általában élnünk kell, hogy célt érjünk, ügyeket intézzünk, a szomszédunkat megöljük stb. A megszokott elviselhetőség érdekében élünk így; a művészet azonban nem önvédelem. Mi sokkal inkább a vértelen vivisectio felé tájékozódunk. A múltban még a hasonló törekvések is eleve fiktív játékszabályt igyekeztek hitelesíteni: úgy szubjektivizálták a valóságot, mintha valójában objektivizálnák. Csonka struktúrát tüntettek fel kimerítően objektív struktúrának – mivel így praktikus. Ami végül is rendjén van, amíg nem tudunk többet. Nem mintha ennek a *többnek* a sejtelve nem lett volna mindig is élő; csak az egyértelmű információkhoz kötődő realizmus-elképzelés nem tudta beépíteni magába. Ez a dimenzió a mindenkori nem-realizmusok felfedező területe maradt; s nem véletlen, hogy ma még a realizmus is ebből a hagyományból tud jobban táplálkozni. Ki lép be *úgy* egy kapun, mint egy Balzac-hős? A kortárs még érezhette benne a valóság teljessé-

mat, hanem létrehoz egy újat. Realistaként kritizál. Az, hogy Mészöly realista író, csak akkor jelent botrányt, ha elhiszük Lukácsnak, vagy még ennél is inkább az MSZMP Központi Bizottsága mellett működő Kulturális Elméleti Munkaközösségnek, hogy csak egy realizmus létezik. Eszünk ágában sincs elhinni ezt.

³³ MÉSZÖLY Miklós, „Realizmus – nem-realizmus: Régi jegyzetek egy előregedett vitához”, in MÉSZÖLY, *A pille magánya*, 187–194.

gét is – én már az irodalom szuverenitását inkább. Realizmusunk kénytelen abszurdabb, numinózusabb, kiszámíthatatlanabb – s ami a legfontosabb: elkötelezetlenül nyitott lenni. Nem „játszhat” többé; különben „basic” realizmussá lesz. Csak skizofrén módon lehet hiteles: ha mindent elkövet a hasonlítás finomítására és tágítására; s nem igyekszik fiktív díszletekkel eltussolni, hogy ez csak módosító beavatkozás árán sikerülhet.³⁴

A régi realizmus takargatott. Úgy próbált realizmusra törni, hogy közben ezt a törekvést fiktív mázba mártotta. A mai realizmus nem tussolja el fiktív részletekkel azt a tényt, hogy minden realizmus szükségképpen megcsinált, a megjelenítés egy módja, nem pedig a mód hiánya. Nehéz nem észrevenni itt a rokonságot, amely Mészöly realizmusát Hegel „kifejezés” fogalmához fűzi. Nem elég, ha a megjelenítés reprezentálja a valóságot, azt is *ki* kell *mondania*, hogy az ő (a reprezentáció) munkája, közvetítése révén jelenhet csak meg ez a valóság, és ábrázolnia kell a saját munkáját is. Sőt, Mészölynél ez van, amikor reprezentálva is megjelenik: „Tárgyilagosan nézve: önkéntelenül is alkalmatadtunk az Öregasszonynak – és mégiscsak mi! –, hogy az elkövesedett mozdulatok múltjából kiemeljen egyet, amire valószínűleg maga se számított” – fogalmaz a narrátor a *Filmben*.

Ugyanakkor Mészöly realizmusfogalma nem azonos Hegel kifejezés-fogalmával, sőt egyenesen ellentétes azzal, egyszerűen azért, mert a megjelenítés nem a dialektikus közvetítés *eredménye*. Egyrészt a regénybeli filmrendező nem egyszerűen kimondja, amit a dolog mondani akar, hanem „mégiscsak ő” hozza létre a véletlen szituációt. Másrészt ez a közvetítés nem a totalitás, hanem a részletek egyenrangúságának talaján áll.

Hogy mi köze ennek Warhol kamerájához? Próbáljuk magunkat a helyébe képzelni. Nincs szempontunk. Nem ismerjük a hangsúlyt. Nem vagyunk megvesztegethetők. Egyenlőségjelet teszünk minden részlet közé. Egyetlen elfogultságunk, hogy a kiválasztott valóságdarabból mit veszünk középpontnak, mit utasítunk a kép szélére. Ez rangsorolás már, tér- és arányszuggesztió; de mivel a »totalis kamera«, a középponttalan, átfogó pillantás abszurd elképzelés, nyugodtan mellőzhetjük.

Aztán: „Warhol kamerája lényegében két kulcsot ajánl a valóság mélyebb megragadásához. A semlegesített idődimenzió közhelyszerű már; az elemek

³⁴ MÉSZÖLY, „Warhol kamerája”, 284.

egyenrangúsága kevésbé. (Radikális következetességgel a dodekafonizmus nézett szembe vele.)³⁵

Mészöly nem közvetlenül kapcsolódik Warhol kísérleti filmjéhez,³⁶ de általánosítva a tanulságait, nagyon is követője annak. A részletek egyenrangúságának a tétele (és egyébként a semlegesített idődimenzió is, de ez nem minden magyarázat nélkül evidens) a kiindulópontja úgy Mészöly műveinek, mint Nádas Péterének, aki ebben a tekintetben a leghűségesebb tanítvány (miközben más szempontokból eretnek). Nem azt jelenti ez, hogy ne lenne ezekben a realista művekben struktúra, hanem azt, hogy bármiféle struktúra is van, az az elemek előzetes hierarchiája hiányának talaján áll. A közvetítés az egyenlő elemek között számos formát ölthet. Az ismétlés, a variáció, az asszociáció, a kollázs, a „Reihe” a szeriális dodekafon zenében egyaránt alkothat ilyen struktúrát. Mészöly szerint a realizmus nem azt jelenti, hogy megfosztjuk magunkat az eszközöktől, és azt se, hogy az eszközöket a kifejezés egyetlen formájára redukáljuk, hanem azt, hogy nem takargatjuk őket, és hogy azok valamilyen értelemben „hasonlítanak” a valóságra. Azaz a realista nyelv autonóm, nem a realitás totális (hierarchikus) szervezettsége révén jön létre, nem a dialektikus *Aufhebung* igazságát mondja ki, hanem a maga igazságát, ami azonban a valósághoz kell, hogy illeszkedjen.

A közvetítés más formája ez, mint amiről Hegel beszél. Az elemek egyenlősége révén történő közvetítés. Ugyanakkor realista közvetítés, mert azt gondolja, a valóságot kell „tetten érnie”. A próza formájának, stílusának illeszkednie kell a valósághoz. „Az igazi formabontás sohasem öncélú, mindig a *megfelelő* formát kereső...”.³⁷ Nem takarhatja el azt, és nem takarhatja el saját tevékenységét sem: be kell mutatnia, milyen műveleteket végez el annak érdekében, hogy a valóság megjelenhessen. Megfelelés, hasonlítás, tettenérés: Mészöly szavai egy új realista gyakorlat leírására. A valóság és a realista nyelv között a kapcsolat nem annyira Hegel, mint inkább Leibniz vagy Spinoza kifejezés fogalmával írható le: a realista nyelv nem másolja a valóságot, hanem autonóm módon megalkotja annak „fordítását”. A kifejezés utánalkotást jelent ebben az értelemben, a megjelenítés le kell, hogy fordítsa a valóságot a maga nyelvére, a maga stílusára. Nem formát kell adnia a valóságnak, mint a formalista megjelenítés gondolja, mert a realista számára a valóság elsődleges, ahhoz képest minden megjelenítés már csak fordítás, már csak másodlagos.

³⁵ MÉSZÖLY, „Warhol kamerája”, 287, 289.

³⁶ Ezt Szolláth Dávid bemutatja, lásd: *Mészöly Miklós*, 393–396.

³⁷ MÉSZÖLY Miklós, „A mesterségről”, in MÉSZÖLY, *A pille magánya*, 143–153, 143. Ez az esszé ugyanakkor keletkezett, mint a *Warhol kamerája*. Hovanec Zoltán is idézi ezt a helyet: HOVANEC, „A szolgáltató esete...”, 393.

A valóság az új realista számára valami *több*, mondja Mészöly. Több, mint ami megjeleníthető. De nem idegen a megjelenítéstől, nem transzcendens ahhoz képest e szó kvázi teológiai értelmében, hanem csupán kimeríthetetlen. És ez a kimeríthetetlenség egy *inzultus* bármiféle megjelenítés számára. Összeütközik a megjelenítéssel és számonkéri rajta a megjelenítés „megszokott elviselhetőségét”. A kifejezés olyan fogalma ez, amely a realitás ellenállását hivatott bemutatni mindennapi nyelvünk eufemizáló, megszelídítő, valamint végső soron az irodalmi formalizmus megformáló tevékenységével szemben.

BÁRÁNY TIBOR

Realitáson innen és túl

Mi mindent feltételezünk az irodalmi művekről,
amikor „realistaként” osztályozzuk őket?*

1. KRITIKAI REALIZMUS – „REALIZMUS” A KRITIKÁBAN

A „realizmus” a kortárs magyar irodalomkritika egyik kulcskategóriája.¹ Manapság egy professzionális irodalomértelmező, ha szeretne megfelelni a hallgatólagosan elfogadott szakmai protokollnak és a feltételezett kritikaolvasói elvárásoknak, egy-egy új kötetről írván előbb-utóbb rutinszerűen felteszi a kérdést: elhelyezhető-e a tárgyalt mű a realizmus valamelyik hagyományán belül, illetve vannak-e a szövegnek „realista vonásai”. Feltéve, hogy korábban már nem zárta ki ezt a lehetőséget valamilyen más művészeti kategória használatával: például „posztmodern szövegkollázs”, „spekulatív irodalom” stb. (Persze ez sem elégséges feltétel: egy posztmodern poétikával dolgozó szöveg is tartalmazhat „realista betéteket”, egy sci-fi is ábrázolhatja a világát „realisztikusan”. Továbbá se szeri, se száma a hibrid kategóriáknak, gondoljunk csak a magyar kritikai nyilvánosságban oly népszerű „mágikus realizmusra”).

Nem meglepő, hogy a valóság-hűség kérdése „hivatalból” foglalkoztatja a kritikusokat. Végtére is a magyar kultúrában nagy hagyománya van azoknak az – igencsak változatos – elképzeléseknek, amelyek szerint a művészet végső soron a valóság megismerését célozza. Ha jól olvassuk őket, az elbeszélő művek hozzásegítenek bennünket a társadalmi környezet, a történelmi folyamatok, a morális dilemmák vagy az emberi természet működésének jobb megértéséhez – és éppen ebben áll a sajátos esztétikai értékük. A hozzáértő recen-

* A tanulmány a Felsőoktatási Intézményi Kiválósági Program „Önvezető autók, automatizáció, normativitás: Logikai és etikai kutatások” című kutatási programjának keretén belül készült.

¹ Tanulmányomban a metanyelvi használatot mindvégig idézőjelekkel jelzem. Amikor tehát egy kifejezés idézőjelek között szerepel, általában nem a megfogalmazás bizonytalanságára vagy „furcsaságára” szeretném felhívni a figyelmet (miként ebben a tagmondatban), hanem arra utalok, hogy a kérdéses mondat részben bizonyos kategóriák használatáról szól. Köszönöm a *Helikon*-szám szerkesztőjének, hogy erre a lehetséges félreértésre felhívta a figyelmemet.

zensnek tehát a dolgok rendje szerint mérlegelni kell, hogy a regény vagy az elbeszélés eleget tesz-e ennek az elvárásnak: meg kell vizsgálnia, hogy a mű mennyire „valószerűen” ábrázolja a figurákat, eseményeket és konfliktusokat, illetve hogy a feltáruuló fiktív világ mennyiben emlékeztet a mi saját világunkra. Ez viszont sok kortárs kritikus gyakorlatában *egybeesik* a realizmus kérdésével: ha a hasonlóság vagy a „híhetőség” mértéke megfelel bizonyos szten-derdeknek, a művet „realistának” nevezik.²

Szembe kell néznünk azonban egy furcsa problémával. Az iménti mondatból hiányzott néhány fontos megszorítás: „*bizonyos szempontból* mennyire va-

² Ennek nem *kellene* feltétlenül így lennie. Ismerünk olyan felfogásokat, amelyek szerint a kritikusnak egyszerűen nincs dolga a műalkotások reprezentációs tulajdonságaival és feltételezett kognitív értékével – a műbírálatnak egészen más a célja és értelme. (Mondjuk az, hogy számba vegye az alkotás formai-szerkezeti tulajdonságait. Vagy hogy termékeny párbeszédbe lépjen a művel, a *nyelvek közti dialógus* révén kiteljesítve az alkotásban rejlő művészi potenciált. Vagy valami más.) De nem kell ilyen messzire mennünk: minden további nélkül elképzelhető olyan kritikai gyakorlat, amelyben fontos szerepet játszik a reprezentációs tulajdonságok és a kognitív érték vizsgálata, mégsem válik kulcskérdéssé, hogy mely művek „realisták” és melyek nem azok.

Nyilvánvaló, hogy ha a kritikus bármi értelmeset akar mondani a mű kognitív értékéről, valamilyen módon elemeznie kell a műalkotásban megjelenő világ és a mi világunk viszonyát. Hiszen a művek kognitív értékét definíció szerint az határozza meg, hogy a művészi fikció mennyiben képes bővíteni a világról szóló ismereteinket. (A műalkotások természetesen nem csak propozicionális tudást közvetíthetnek, hanem *know how* jellegű, azaz praktikus tudást vagy fenomenális tudást is – értsd: *ilyen és ilyen* bizonyos tapasztalatokat átélni. Ám ezeknek is komoly közük van a mi világunkhoz: egy ponton mindenképpen felvetődik a kérdés, hogy az esztétikai tapasztalat révén megszerzett praktikus vagy fenomenális tudás hogyan alkalmazható a saját életünkben.) Ha tehát a kognitív érték megállapítását az esztétikai értékelés lényegi részének tekintjük, elkerülhetetlen, hogy a szöveg interpretációja során a kritikus valamilyen formában rákérdezzen: milyen kapcsolatban állnak egymással a fikció tényei és a valóságos tények. Ám ebből nem következik, hogy a hasonlósági skála egyik végpontjához közel eső – vagy az ismereteinket leginkább bővítő – műveket *kiemelt esetekként* kellene kezelnünk, és önálló címkével kellene ellátnunk. Önmagában az a tény, hogy az értelmező közösség tagjai elkötelezték magukat a mellett, hogy az irodalom egyik (vagy akár a legfőbb) funkciója a valóság megismerése, nem alapozza meg a „realizmus” kategóriájának használatát.

A „realista” művek kiemeléséhez további *normatív elvekre* is szükség van. Mondjuk arra az előírásra, hogy az irodalmi alkotásoknak a „*hibetőség*” és a *hasonlóság maximalizálása* révén kell feltárniuk a valóság szerkezetét, tekintet nélkül a művészi megismerés egyéb lehetőségeire és az esztétikai érték eltérő forrásaira – vagy arra az elvárásra, hogy a művészi szövegeknek *demonstrálniuk kell ennek a vállalkozásnak a lehetetlenségét*. (Utóbbi esetben a „realizmus” valamiféle „naiv” és „korszerűtlen” irodalmi gyakorlatot jelöl, azaz a kategória használata negatív értékítéletet von maga után.) A kortárs magyar kritikai nyilvánosságban ezek a normatív elképzelések ilyen vagy olyan formában régóta jelen vannak, gondoljunk csak a közkézen forgó irodalomtörténeti narratívákra, amelyekben a realizmus *eléréndő* vagy *meghaladandó* ideálként jelenik meg. A kérdésre fentebb még visszatérek.

lóságúen ábrázolja” és „*bizonyos tekintetben* mennyire emlékeztet”. Hiszen az irodalmi művek mint műfaji, történetmeselési, nyelvi, stilisztikai, retorikai (stb.) konvenciókat követő, *szerkesztett* szövegek szükségképpen csak részlegesen lehetnek „valószerűek”, a művek világa pedig csak korlátozottan hasonlíthat a mi világunkra. Az irodalmi megformálás nyomait nem lehet „eltüntetni” a szövegből: a szereplők még a leginkább realiztikus elbeszélésekben is dramaturgiai kényszereknek megfelelően cselekszenek, a narráció aktusa valamilyen mértékben mindig „mesterkelt” (a személytelen elbeszélés éppúgy nem feleltethető meg valamilyen hétköznapi beszédaktus-sorozatnak, ahogyan a hús-vér beszélők „valós idejű” történetmeselésének imitációja is elkerülhetetlenül magán hordozza az implicit szerző szerkesztési tevékenységének nyomait), és így tovább. Minden azon múlik, hogy az olvasó (illetve a kritikus) mely eltéréseket hajlandó és képes az irodalmi masinéria részének tekinteni, és melyekről gondolja azt, hogy az ábrázolt fiktív világ sajátosságai közé tartoznak.

Manuel García-Carpintero elemzése szerint a befogadó az olvasás során kétféle képzeleti aktust hajt végre. A *konstitutív képzeleti aktusok* [*constitutive-imaginings*] révén elképzeli azokat a tényállásokat, amelyek a fiktív világot konstituálják (ennek a tevékenységnek a normái konstituálják a fikció sajátos beszédaktusát), az *alárendelt képzeleti aktusok* [*ancillary-imaginings*] révén pedig azokat, amelyek a történetmeselés körülményeivel és a fiktív beszédaktus sikerességi feltételeivel kapcsolatosak.³ A kétféle „elképzelés” megkülönböztetése azonban – bár ezzel García-Carpintero nem értene egyet – végső soron az olvasó döntésén és a szöveg konvencionális utasításain múlik. Ha bármilyen okunk van rá, hogy az irodalmi művet valószerű, „realisztikus” szöveggént olvassuk (mondjuk ezt ajánlja a kötet fülszövege, vagy ez a magától értetődő választás a mű saját kulturális kontextusában), akkor az elbeszélés „zavaró” mozzanatait majdnem minden esetben leválaszthatjuk a fiktív világ ábrázolásáról, és átsorolhatjuk a történetmeselés jellegzetességeit meghatározó részletek közé, vagy legalábbis elég nagy a mozgásterünk.⁴

³ Manuel GARCÍA-CARPINTERO, „Normative Fiction-Making and the World of the Fiction”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 77, no. 3 (2019): 267–269.

⁴ Természetesen nem *bármekkora*. Egy mágiával és csodás lényekkel teli klasszikus *fantasyt* nem jutna eszünkbe realista regényként olvasni (mondjuk úgy, hogy a fantasztikus részleteket színes metaforáknak tekintjük), mert ehhez olyan feltevésekkel kellene élnünk a narrátor fikciós tevékenységével kapcsolatban, amelyeket a szöveg semmilyen módon nem igazol vissza. És hát értelme sem lenne sok: nem világos, milyen interpretációs hasznot hajtana egy ilyen extrém értelmezési lehetőség kiaknázása.

Ez viszont azt jelenti, hogy a valóságosság értelmében vett „realizmus” normájának *elvileg* számtalan irodalmi módon eleget lehet tenni. Mindaddig, amíg ésszerű feltennünk, hogy a mű valóságghű ábrázolásra törekszik, azaz az implicit elbeszélőnek vagy az implikált szerzőnek (mint a történetmondásért felelősséget vállaló ágensnek) az a határozott szándéka, hogy a fiktív világ megfelelő mértékben hasonlítson a mi világunkra, kitarthatunk a feltevésünk mellett – hiszen *szinte* bármilyen prózapoétikai és elbeszéléstechnikai eszköz alkalmazását összhangba tudjuk hozni ezzel az interpretációs döntésünkkel. Persze nem érdemes minden áron ragaszkodni a „realista” értelmezési keret-
hez. A fenti feltevés csakis akkor ésszerű, ha van magyarázóereje, például jól illeszkedik a kritikus normatív elkötelezettségeihez és az általa elfogadott irodalomtörténeti narratívához, vagy lehetőséget nyújt a mű tartalmas és átfogó interpretációjára, és így tovább. Továbbá amennyiben nem nagyon valószínűtlen: a szöveg többé-kevésbé hasonlít azokra az alkotásokra, amelyeket „realistának” szoktunk tartani – tehát olyan formai és narrációs tulajdonságok jellemzik, amelyek a kritikai gyakorlatban összekapcsolódtak a realizmussal. (Hacsak az értelmezőnek nem éppen az a célja, hogy szembehelyezkedjék a hallgatólágos kritikai konszenzussal. Benyomásom szerint a magyar irodalomkritikai diskurzusban manapság ez nem túl gyakori jelenség.) Mindennek következtében a művek „realizmusáról” szóló kritikai viták rendre a körül forognak, hogy a választott prózapoétikai eszközök valóban összhangban állnak-e a „valóságghű” ábrázolás projektjével, és a szövegek tényleg képesek-e felkelteni az olvasóban a „realizmusigényt” – különös tekintettel arra, amikor olyan narrációs technikákat és retorikai eszközöket használnak, amelyeket hagyományosan a *nem* realista művek ismertetőjegyei közé szoktuk sorolni.

Röviden: úgy gondolom, hogy amikor a kritikusok *pusztán* a „valóságghű ábrázolásmód” értelmében használják a „realizmus” kifejezést, a kategória nem elsősorban a művek formai vagy elbeszéléstechnikai sajátosságaira vonatkozik (miként mondjuk a „tudatfolyam-regény” vagy a „heterodiegetikus narrátor”), hanem a befogadói tudatban a szöveg konvencionális utasításai alapján feltáruló világ és a valóság sajátos viszonyára.

A kritikusok azonban egy *másik* értelemben is szoktak „realizmusról” beszélni. Ilyenkor a terminust hozzávetőleg a „posztmodern szövegirodalom” ellentétpárjaként használják, és valamiféle „világszerű ábrázolásmódot” értenek rajta. Ebben az esetben a kategória használatát elsősorban bizonyos formai és elbeszéléstechnikai sajátosságok *hiánya* hívja elő. (Lentebb részletesen elmagyarázom.)

A legtöbbször természetesen a kétféle fogalomhasználat keveredik. Ilyenkor az a döntő, hogy a kritika szövegében a „realizmus” melyik értelmezése válik dominánssá. Az a kritikus, aki a „valóság-hűséget” kiemelkedően fontos esztétikai értéknek tartja, akár azt is kijelentheti: a „valószerű” ábrázolás igénye *kiköveteli* a „világszerűség” feladását, azaz a realista műveknek a valóság hiteles irodalmi megragadása érdekében el kell távolodniuk az „aggálytalan” történetmesélés gyakorlatától. Aki viszont ragaszkodik hozzá, hogy az „elbeszélés nehézségeinek” tudatosítása lényegileg idegen a realizmustól, minden körülmények között ki fog tartani a mellett, hogy a „világszerű” ábrázolás szükséges feltétele a „valószerűségnek”.⁵

A következőkben bemutatok néhány példát az imént jellemzett kategória-használati szokásokra. Az idézett szövegrészeket (szinte) találomra válogattam ki olyan kritikákból, amelyek a közelmúltban jelentek meg az *Élet és Irodalom* hasábjain. (A dőlt betűs kiemelések minden esetben tőlem származnak.)⁶

Miként említettem, a „realizmus” kifejezés alkalmazásának nem feltétlenül akadálya, ha a kritikus úgy ítéli: az elemzett szöveget hangsúlyos elbeszélői jelenlét, bonyolult nézőpontváltásos szerkesztés, vagy épp szentenciózus-ság jellemzi, illetve a mű tudatosan arra törekszik, hogy erős hangulati hatást váltson ki az olvasóból (humor, atmoszférateremtés).

Az elbeszélő is ugyanolyan éles szemű, mint eddig, érzékeny megfigyelő, rafinált technikákkal lát rá alakjaira, profi módon váltogatja a nézőpontokat, a beszédhelyzeteket. Ugyanazt a *realista*, sőt dokumentarista, szociografikusan is hiteles, gyakran naturalisztikus közelítésmódot ismerhetjük fel most is, amellyel eddig találkozhattunk. A *sötét vízió*, a reménytelen sorshelyzet a megszokott módon egyszerre valóban kétségbeejtő, egyúttal fergeteges *humoros* is, sőt röhejes. [Károlyi Csaba Keresztury Tibor *Hűlt helyem* című regényéről.]

⁵ Vegyük észre: az utóbbi esetben *szükséges feltételről* van szó, nem pedig *azonosságról*. Az a kritikus, aki úgy gondolja, hogy csak „világszerű” ábrázolás esetén beszélhetünk „valószerűségről” (azaz „realizmusról”), abból indul ki, hogy bizonyos elbeszéléstechnikai és prózapoeitika eszközök előfordulása egyértelműen *kizárja*, hogy a művet „realistaként” osztályozzuk. Azt viszont természetesen nem gondolja, hogy ha egy mű „világszerű”, akkor egyszersmind „valószerű” is lenne.

⁶ Félreértés ne essék: néhány kiválasztott idézet természetesen nem *bizonyítja*, hogy igazam van. Elképzelhető, hogy a kortárs magyar (professzionális) irodalomkritika teljes szövegtörzskének elemzése más eredményeket hozna. Amíg ezek az eredmények nem születnek meg, megállapításaimat tekintsük *sejtéseknek*.

⁷ KÁROLYI Csaba, „»Embernek látszó paraméterek«”, *Élet és Irodalom* 65, 23. sz. (2021): 18.

A regényt erős képiség, *szentenciózus és szép mondatok*, gyors és lassú jelenetek váltakozása, *realizmus*, sűrű *atmoszféra* jellemzi. [Deczki Sarolta Babiczky Tibor *Magas tenger* című regényéről.]⁸

A „valóság-hű ábrázolás” értelmében vett realizmussal tehát összefér, ha a mű elszakad a személytelen narráció konvencióitól. Azaz nem úgy mutatja be a fiktív világ elemeit, „ahogyan azok vannak”, hanem karakteres elbeszélői perspektívát nyit a fikció világára, ráadásul olyan narratív és poétikai eljárásokat alkalmaz, amelyek minduntalan nyilvánvalóvá teszik a szöveg irodalmi megformáltságát. Ezzel szemben más kritikusok szerint a realizmus összeegyeztethetetlen – vagy legalábbis tipikusan nem szokott együtt járni – az olyasféle irodalmi fogásokkal, mint az elbeszélői pozíció elbizonytalanítása, az értelmezői rutinok érvényességének akárcsak részleges felfüggesztése és általában véve mindenféle formai kísérletezés:

Nos, ha összegezni akarjuk, legtöbbször *realista*, áramvonalas, egyvonalú és egy nézőpontú, nyugati nagyvárosi optikát használó történeteket [írnak a kötet szerzői], itt-ott némi humorral, kisebb-nagyobb csattanóval. *Fantasztikus elemek* (ütközés pillanatában kizökkent idő, emlékezetből mesterségesen kitörölt járvány) még csak-csak előfordulnak, *írónia* és *formai kísérletezés* azonban már jóval kevésbé. [Zelei Dávid a *Dekameron projekt* című irodalmi antológiáról.]⁹

Igaz, a hibriditás („hagyományos” realista típusfigurák feltűnése egy nem realista poétikával dolgozó műben) a kritikusok szerint időnként esztétikai sikerhez vezethet:

Ugyanakkor elképesztően jó figurák vannak, viszonylag kevés eszközzel megrajzolva. Nagyon tetszett a haldokló Festő, az idős, demens Tanítónő és az ő lányának a kettőse vagy a Svédországban szerencsét próbáló, Csaba nevű volt osztálytárs. *Realista típusok* ezek, jól vannak egyénítve, jót tesznek az olvasásnak. Miközben nagyon újító és nagyon kísérletező kedvű műről van szó, a *konvencionális esztétikai normáknak* is

⁸ DECZKI Sarolta, „Ex libris”, *Élet és Irodalom* 65, 20. sz. (2021): 19.

⁹ ZELEI Dávid, „Bevezetés a koronovellisztikába”, *Élet és Irodalom* 65, 22. sz. (2021): 18.

jól megfelel. [Szolláth Dávid Tompa Andrea *Haza* című regényéről az *ÉS-kvartettben*.]¹⁰

Máskor viszont az irodalmi kódok keverése kudarcra vezet: hiába áll a szürrealista vagy avantgárd szabadvers-formátum valamiféle valóságábrázolói cél szolgálatában (itt egy kómába esett szereplő tudatműködésének imitációjáról van szó), a realizmusigény jegyében olvasó befogadók a kritikus véleménye szerint nem tudnak mit kezdeni a kérdéses szövegrészekkel:

Ezeket [a regényoldalak alján futó félmondatos szövegrészeket] úgy olvastam először, hogy afféle címkeszerűségek, melyek az adott oldalt hangulatilag jellemzik. Ugyanakkor a szerző interjújában azt mondta, hogy ezt inkább egy ötödik, szerinte *legrealisztikusabb szólamnak* gondolta. De ez is túl *artistikus*, l'art pour l'art. Csinált dolog, ami szétfeszíti a regényt. [...] [A] *realizmusigényt* maga a szöveg keltette föl bennem. És a mű intenciói alapján tűnik Dorka prózaverszövege [a kómában fekvő szereplő tudatműködését imitáló regényszólam] elrugaskodottnak. Teljesen más poétika, ontológia, ismeretelmélet szerint működik ez a szólam, ezt éreztem motiválatlannak, indokolatlannak. [...] Ha a többi szöveg kiköveteli az olvasótól a realizmusigényt, akkor ne vessünk be egy olyan szövegrészt, amely egy az egyben törli ennek az olvasatnak a lehetőségét. [Deczki Sarolta Kiss Tibor Noé *Beláthatatlan táj* című regényéről az *ÉS-kvartettben*.]¹¹

Megint más kritikusok viszont úgy gondolják, hogy a „komolyan vett” pszichológiai realizmus szinte megköveteli a posztmodern (és a neoavantgárd?) szövegtechnikák alkalmazását:

A történetmondás kritikája, a *pszichológiai realizmus* igénye sokszor komoly következménnyel jár a narrátori pozíció számára is: tudásuk forrása, perspektívájuk, előítéleteik, hazugságaik tudatosítása szervesen kapcsolódik az elbonyolódáshoz, a *posztmodern elbeszélői perspektívák* kiépüléséhez. A *Cox*, a *Baudolino* és *A firenzei varázslónő* elbeszélői régi vágású narrátorok, pozíciójuk problémáit mégsem kerülik ki, csak a *szövegbe*

¹⁰ „ÉS-kvartett Tompa Andrea *Haza* című regényéről”, *Élet és Irodalom* 64, 45. sz. (2020): 20–21, 20.

¹¹ „ÉS-kvartett Kiss Tibor Noé *Beláthatatlan táj* című regényéről”, *Élet és Irodalom* 65, 9. sz. (2021): 20–21, 21.

delegálják. [...] A komolyan vett realizmus mélyén munkáló *formalebon-tás, sémaellenesség, a valóság látszólag szerkesztetlen megjelenítése* nem az egyetlen [de az egyik lehetséges] opció arra, hogy kortárs tétjei legyenek a szövegalkotásnak. [Vonnák Diána Christoph Ransmayr *Cox vagy az idő múlása* című regényéről.]¹²

Jól látható: a valóság megragadásának értelmében vett realizmus kritériumi nem egyeznek meg a narrációs értelemben vett („világszerű”) realizmusával. Ez utóbbi kategória hozzávetőleg azokat a műveket fedi, amelyek szemlátomást „kritikátlanul” hisznek a történetek elmondhatóságában, és ennek megfelelő elbeszéléstechnikai eszközöket választanak. Azaz: áttekinthető narrációs viszonyok és stabil, egységes elbeszélői perspektíva, követhető cselekmény, valódi személyiségként vagy sajátos típusfiguraként megformált karakterek, világszerűség, a jelentésszóródás kiaknázásának hiánya jellemzik, és így tovább. Miként megfigyelhettük, vannak kritikusok, akik úgy gondolják, hogy „világszerűség” nélkül nem nagyon beszélhetünk „valószerűségről”, mások viszont hallgatólagosan elfogadják, hogy a „valószerűség” összeférhet a korlátozott „világszerűséggel” – vagy éppen azt állítják, hogy a „valószerűség” feltétele a „világszerűség” legalább részleges feladása.

Hogyan modellezhetjük a kortárs (professzionális) irodalomkritika kategória-használati gyakorlatát – már ami a „realizmus” osztályozó kifejezés alkalmazását illeti? Korábbi tanulmányomban¹³ azt állítottam, hogy a „realizmus” fogalmát úgy használjuk az irodalmi művek értelmezéséről és értékeléséről szóló nyilvános diskurzusokban, ahogyan Kendall Walton elemzése¹⁴ szerint általában véve a művészeti kategóriákat (műfajneveket, stílusmegnevezéseket stb.) szoktuk. A művészeti osztályozó kifejezések extenzióját (terjedelmét) a legtöbb esetben nem szigorú, egyenként szükséges és együttesen elegendő feltételek határozzák meg, hanem változatos érvényességi körű kritériumok laza hálózata. Ezek a kritériumok részben a műalkotások *belső*, formai és reprezentációs tulajdonságaira vonatkoznak, részben pedig a kérdéses kategória aktuális használatának *külső* intézményes tényeire: a szerző feltételezett osztályozási szándékára és a kortárs kategória-használati gyakorlatra, amelyet

¹² VONNÁK DIÁNA, „Aztán elbonyolódott: A kortárs irodalom és a mese”, *Élet és Irodalom* 63, 48. sz. (2019): 13.

¹³ BÁRÁNY TIBOR, „Sztenderd, kontrasztenderd, variálható: A »realizmus« alakváltozatai három *Körkép*-antológiában”, megjelenés alatt [2021].

¹⁴ KENDALL WALTON, „Categories of Art”, in Kendall WALTON, *Marvelous Images: On Values and the Arts*, 195–219 (Oxford: University Press, 2008). Eredeti megjelenés: *Philosophical Review* 79 (1970): 334–367.

az alkotások értelmezésének és értékelésének gyakorlatában részt vevő személyek művészeti, politikai, morális stb. meggyőződései határoznak meg.¹⁵ A külső, intézményes tények *visszabatnak* a művek formai és reprezentációs tulajdonságainak észlelésére: amikor „realistaként” osztályozunk egy elbeszélő szöveget, a kategória alkalmazásával egyszerre mind azt is meghatározzuk, hogy a műalkotás mely tulajdonságait kell fontosnak, kiugrónak [*salient*] tekintenünk – valamint hogy ezek közül melyek tartoznak a realizmus tekintetében *sztenderd*, *kontrasztenderd* és *szabadon variálható* jellegzetességek közé. Néhány kontrasztenderd formai és reprezentációs tulajdonság jelenléte önmagában még nem zárja ki, hogy a művet mondjuk „realistának” nevezzük, ha az alkotás más kiugró jellegzetességei révén megfelel a kategória-használatot megalapozó intuitív meggyőződéseinknek. Hiszen pontosan így változnak az irodalmi konvenciórendszerek – továbbá ezt jelenti az, hogy a leíró és értékelő művészeti fogalmak használatát laza kritériumok vezérlik.

Korábban amellet érveltem, hogy (legalább) kétféle általános meggyőződés áll „a realizmus visszatéréséről” szóló kortárs irodalomkritikai diskurzus – és így a „realizmus” mint osztályozó kategória mai használatának – hátterében.¹⁶ Egyfelől az a normatív elképzelés, amelynek értelmében a legújabb magyar prózairodalom egyik legfőbb feladata a maga sajátos művészi eszközeivel feltárni a rendszerváltás utáni (vagy azt közvetlenül megelőző) társadalmi valóság szerkezetét. Ami egyszerre (legalább) kétféle dolgot jelenthet: különböző *társadalmi csoportok* ismerős-ismeretlen életvilágának leképezését (különös tekintettel a hatalmi dinamikák működésére az eltérő szociokulturális kontextusokban), illetve társadalmilag-történetileg szituált *sajátos individuuumok* világérzékelésének és tapasztalatainak „hiteles”, „valóság-hű” megragadását.¹⁷

Mint az az eddigiek alapján világossá válhatott, a „valószerű ábrázolásként” értett realizmushoz nagyon általános sztenderd tulajdonságok tartoznak hozzá. Korábbi elemzésem szerint¹⁸ a „társadalmi” realizmus esetén hozzávetőleg a következő formai és reprezentációs tulajdonságokról van szó: (a) a mű cse-

¹⁵ Lásd: Stacie FRIEND, „Fiction as a Genre”, *Proceedings of the Aristotelian Society* 112 (2012): 179–209.

¹⁶ BÁRÁNY, „Sztenderd...”.

¹⁷ A „leképezés” és a „valóság-hű megragadás” természetesen nem azt jelenti, hogy a professzionális (vagy akár a laikus) kritikai diskurzus résztvevői szerint a realistaként osztályozott művek *közvetlenül* a valóságot ábrázolják. Hanem arról van szó, hogy a realista fikció konvencionális utasításai szerint a fiktív világot a mi világunk mintájára kell *elképeznünk* – és ennek révén érdemi következtetéseket vonhatunk le a mi valóságunk tényeivel kapcsolatban. Ezzel kapcsolatban lásd tanulmányom 2. fejezetét.

¹⁸ BÁRÁNY, „Sztenderd...”.

lekménye mai (vagy 20. századi) magyar társadalmi közegben játszódik; (b) a szöveg a szereplőket (de legalább a főhőst) hangsúlyosan a társadalmi viszonyaik hálózatában ábrázolja; (c) a szociális környezet bemutatása tematikusan vagy perspektívájában relatíve újszerű (kirekesztett/elnyomott csoportok lét-helyzete, kulturálisan ismerős társadalmi viszonyok újrakonceptualizálása stb.). Minél inkább megjelennek ezek a sajátosságok a szövegekben, a kritikusok annál inkább hajlamosak „realistaként” osztályozni az alkotásokat – függetlenül attól, hogy pontosan milyen narrációs és elbeszéléstechnikai eljárások fordulnak elő a művekben (már amennyiben ezek nem hatnak látványosan a „világszerűség” ellenében vagy nem kiemelkedően kontraszttenderdek).

Az utóbbi esetben („realista szubjektumábrázolás”) pedig a következő sztenderd tulajdonságokkal számolhatunk: (a) a mű cselekménye társadalomtörténetileg jól azonosítható közegben játszódik; (b) a szöveg hangsúlyos kísérletet tesz a szereplők (de legalább a főhős) belső világának egyénítő ábrázolására; (c) a szereplők belső világának bemutatása tematikusan vagy perspektívájában relatíve újszerű (korábban irodalmi eszközökkel fel nem tárt traumatikus és másféle hétköznapi tapasztalatok ábrázolása, az idegenségélmény és a Másikhoz való viszony újrakonceptualizálása stb.).

Mint látható, a kritériumok részben átfedik egymást – pontosabban szólva: nem elég precízek ahhoz, hogy a segítségükkel éles különbséget tegyünk „társadalmi realizmus” és „pszichológiai realizmus” között. (Talán ezért is nem igazán honosodott meg ez a két terminus a kortárs magyar irodalomkritikában.) Hiszen a kétféle irodalmi vállalkozás rokon természetű: a „pszichológiai realizmus” lényegéhez tartozik, hogy a művek a *társadalmilag és történetileg szituált* szubjektum tapasztalatának megragadására törekszenek, nem pedig valamiféle „örök emberi tulajdonságok” után kutatnak az elbeszélőművészet sajátos eszközeivel. És fordítva: a „társadalmi realizmus” eredeti célkitűzését komolyan veszélyezteti, ha a művek teljes mértékben eltekintenek az individuumok sajátosságától – a klisés ábrázolás ugyanis megfosztja a figurákat az egyediségüktől, ezzel mind a művészi megformálás, mind az olvasói reakciók szintjén felszámolva a valódi empátia lehetőségét. Mégsem ugyanak az éremnek a két oldaláról van szó: a sajátos szociokulturális csoportok tagjaiként elgondolt egyének társadalmi viszonyainak ábrázolása részben *másféle* elbeszéléstechnikai eszközök használatát engedi meg és teszi szükségessé, mint e viszonyok egyéni érzelmi-tudati reflexióinak ábrázolása. A narratív koherencia felbontása, a nyelvi asszociációk működését kiaknázó szövegépítkezés, az elbeszélés fikciós szintjeinek „egymásra nyitása” jó szolgálatot tehet, ha a mű az egyéni tapasztalat töredezettségének vagy az identitás „meg-

alkothatatlanságának” irodalmi megformálására törekszik – márpedig ezek a „társadalmi realizmus” kritériumai szerint sokkal inkább kontrasztenderd poétikai sajátosságoknak számítanak. (Ezzel kapcsolatban lásd a fenti idézet Vonnák Diána esszejéből: a narráció „elbonyolódása”, a „világszerűség” feladása egyenesen következik a pszichológiai realizmus programjából.)

A másik általános elgondolás, amely a „realizmus” mint osztályozó kategória használatának hátterében áll, egy nagyszabású irodalomtörténeti narratívára támaszkodik. E szerint a nyelven kívüli valóság művészeti megragadásának programja időről időre „lelepleződik”. Naivitás úgy tenni, mintha a kerek és jól formált történetek bármit elárulhatnának az ember és a világ tényleges viszonyáról vagy a létezés „alapszerkezetéről”, mintha értelmesen beszélhennék önmagával azonos szubjektumról, amely képes az irodalmi alkotásokban önmagát megfogalmazni, mintha a művek szerzője vagy a szöveget szerző elbeszélői tudat saját kénye-kedve szerint „uralhatná” a nyelv működését. (A kortárs magyar irodalomban a közkeletű elképzelések szerint legutóbb az úgynevezett „prózaforradalom” idején rendült meg „az elbeszélhetőségbe vetett hit”. Ám ez immár csupán a történet megelőző fejezete, az elmúlt két évtizedben újból a „realista tendenciák” megerősödésének lehetünk szemtanúi.) Ebben a felfogásban a „realizmus” azoknak az irodalmi törekvéseknek az összefoglaló neve, amelyek továbbra sem vesznek tudomást „az elbeszélés nehézségeiről”, hanem a valóság hiteles, részletgazdag (tehát például nem absztrakt-allegorikus) narratív megragadását célozzák – azaz valamiféle „világszerűségre” törekuszenek.

Ezért nem meglepő, hogy a kortárs kritika gyakorlatában az így értett „realizmus” elsősorban *kontrasztenderd* tulajdonságok tartoznak hozzá. Hozzávetőleg a következők: (a) az elbeszélés valamilyen módon nyilvánvalóvá teszi, érezteti vagy hangsúlyozza a saját fiktivitását (a valóság és fikció szövegbeli viszonyának elbizonytalanításától a narrációs paradoxonokig és az explicit metanarratív kommentárokig); (b) a szöveg a szubjektumot vagy az ént pusztán nyelvi konstrukcióként viszi színre; (c) a műbeli jelentés stabilizálhatatlan, a kialakuló értelem folytonosan felülíródik az interpretáció folyamatában (vagy a szöveg tudatosan épít a disszemináció jelenségére).¹⁹ Minél inkább jelen vannak ezek a tulajdonságok egy szövegben, annál inkább hajlamosak a kritikusok kijelenteni, hogy egyértelműen nem realista alkotásról van szó. (Természetesen az is kontrasztenderd tulajdonságnak számít, ha a mű misztikus vagy természetfeletti cselekményelemeket tartalmaz – ám ez elsősorban

¹⁹ Uo.

inkább a fent említett másik elgondolás fényében tekinthető kontraszttenderd tulajdonságnak.)

A kép bonyolult, ideje összefoglalni. Amikor egy kritikus „realistaként” osztályoz egy művet, kategóriahasználata vagy a „valószerű ábrázolás” koncepciójára támaszkodik (amit az irodalom valóságfeltáró szerepére vonatkozó normatív elképzelés alapoz meg), vagy a „világszerű megformálásmód” koncepciójára (ami mögött az „elbeszélhetőségbe vetett kételyek megerősödésének és elhalványulásának” nagy történeti narratívája áll) – vagy általában egyszerűen mindkettőre. A „valószerű ábrázolás” értelmében vett realizmushoz csupán néhány nagyon általános sztenderd tulajdonság tartozik hozzá, és még kevesebb kontraszttenderd tulajdonságot említhetünk – az ilyen művek legtöbb elbeszéléstechnikai és poétikai sajátossága szabadon variálható. A „világszerű megformálásmódként” értett „realizmus” használatát elsősorban kontraszttenderd tulajdonságok vezérlik: amennyiben a művekben megjelennek az „elbeszélhetőséggel kapcsolatos kételyekre” utaló elbeszéléstechnikai és formai sajátosságok, ezek a szövegek nem nagyon tartozhatnak a (sztenderd) realista alkotások közé.

Ha a kritikus *egyszerre* mindkét kategóriahasználati gyakorlathoz alkalmazkodni szeretne (hiszen a szakmai protokoll értelmében nem lehet *nem* tudomást venni az irodalom valóságfeltáró szerepére vonatkozó kortárs elvárásokról és a „posztmodern”, „neoavantgárd” stb. művészet nyelv- és szubjektumszemléleti örökségéről szóló történeti narratívákról, értelmezésekről), akkor valahogyan meg kell oldania azt a problémát, hogy a kétféle laza kritériumhálózat nem egykönnyen egyesíthető. A gyakorlatban általában úgy oldódik meg a probléma, hogy a kritikus *vagy* elfogadja, hogy azok a művek is lehetnek „valószerűek”, amelyek a „világszerűséget” gyengítő elbeszéléstechnikai eszközöket alkalmaznak (különös tekintettel a „valószerű individuumbábrázolásra” törekvő szövegekre), esetleg deklarálja, hogy a realista alkotásoknak éppen ezt kell tenniük a „hiteles” művészi megformálás érdekében; *vagy* úgy tekinti, hogy a „világszerűség” gyengítése a legtöbb esetben összeférhetetlen a „valószerűséget” célzó realizmus irodalmi projektjével (lásd fentebb: „teljesen más poétika, ontológia, ismeretelmélet”), azaz szigorúbbra veszi a „realizmus” kifejezés alkalmazási kritériumait. Mindez a fenti terminológiánkban megfogalmazva: az előbbi esetben a kritikus a „világszerűség” kontraszttenderd tulajdonságait beilleszti a „valószerűség” értelmében vett „realizmus” *szabadon variálható* vagy *sztenderd* tulajdonságai közé, az utóbbi esetben pedig a szóban forgó tulajdonságokat felveszi a „realizmus” *kontraszttenderd* tulajdonságai közé. Ettől a döntéstől függ, hogy a kritikus mennyire

hajlandó elfogadni és esztétikailag sikeresnek ítélni a „hibrid” poétikájú szövegeket. Hiszen az előbbi esetben az történik, hogy a kritikus a „kísérletező” és a „hagyományos realista” szövegrészek együttállását (a realizmus szempontjából) szabadon variálható tulajdonságok megjelenéseként észleli, az utóbbi esetben viszont sztenderd és kontrasztstenderd tulajdonságok összeütközését tapasztalja.

Mint láttuk, a „realizmus” meglehetősen *durva felbontású* fogalom – akár csak a legtöbb művészeti kategória. Talán az egzakt definícióval bevezetett, formai tulajdonságokat jelölő, technikai jellegű osztályozó kifejezések nem ilyenek; kérdés, hogy ezek egyáltalán művészi kategóriák-e az általam használt értelemben. Mindebből persze nem következik, hogy a kritikai diskurzussal bármi probléma volna: a művek nyilvános értékelésének és értelmezésének gyakorlata, amelyet mindközönségesen műkritikának szoktunk hívni, alighanem szükségképpen ilyesféle durva felbontású fogalmakat használ. A művek értelmezését és értékelését irányító normatív elköteleződéseink, intuitív meggyőződéseink és szakmai ismereteink nem az osztályozó kifejezések jelentésébe épülnek bele, hanem a *használatukba* – az volna a meglepő, ha nem így lenne.

Ha szeretnénk megérteni, hogy ténylegesen mit vár el egy „realista” műtől egy kritikus, illetve hogyan értelmezzük az irodalmi szövegeket, amikor a „realizmusigény” jegyében olvassuk őket, akkor természetesen nem elég a kategória-használati szokásainkat megvizsgálni. Tovább kell lépnünk: finomfelbontású fogalmak segítségével le kell írni, hogyan zajlik a *realista fikció* interpretációja. Tanulmányom második felében erre teszek kísérletet. A kortárs analitikus művészetfilozófia fikcióelméleti vitáinak rövid elemzése után azt fogom állítani, hogy az úgynevezett „realitásfeltevés” fogalmára támaszkodva relatíve pontosan körülírhatjuk, mi történik, amikor az olvasó a „valószerű ábrázolás” elvárásával közelít egy elbeszélő szöveghez.

2. REALITÁSELV, IMAGINÁCIÓ ÉS A FIKCIÓ IGAZSÁGAI

A kortárs analitikus művészetfilozófiában a realizmus problémája nem játszik központi szerepet. E hagyomány szerzői úgy gondolják, hogy a „valószerű” ábrázolás kérdései nem vetnek fel sajátos *filozófiai* problémákat – azaz olyan problémákat, amelyeket konceptuális elemzés, a hétköznapi intuíciónk viszonyának vizsgálata vagy más filozófiai eszköz segítségével kellene megoldanunk. Másféle problémákat természetesen felvethetnek, ám ezek kezelése

nem a filozófus kompetenciájába tartozik (hanem mondjuk az irodalomtörténéskébe), számára egyszerűen nem érdekes kérdés, hogy a művek világa *na-gyon* vagy csak *egy kicsit* hasonlít a mi világunkra. Jóllehet a sajátos művészi perspektívából ábrázolt világok valóban különböző mértékben emlékeztetnek a hétköznapi tapasztalatainkból ismerős világra, ez a fokozati különbség nem hoz magával filozófiai szempontból izgalmas minőségi különbséget.²⁰

Röviden: a művészetfilozófusok feltevése szerint az elbeszélő művek *alapértelmezésben* mindig fiktív világokat jelenítenek meg, azaz az ábrázolás valamilyen mértékben mindig „világszerű” – még akkor is, amikor maguk a művek éppen ezt a világszerűséget problematizálják (mondjuk narrációs paradoxonok alkalmazásával vagy más módon).²¹ Továbbá az ábrázolás *alapértelmezésben* mindig valamilyen mértékben „valószerű”, hiszen a fikció világa többé vagy kevésbé mindig hasonlít a mi világunkra – a nagyfokú „valószerűséget” pedig nincs okunk kiemelt esetként kezelni.²² A művészetfilozófusokat ennek megfelelően elsősorban olyasféle kérdések foglalkoztatják, mint hogy miképpen határozhatjuk meg a fikció, ezen belül is a művészi fikció fogalmát, hogyan kell modelleznünk a történetmesélés mint meghatározott (színlelő [*pretense*], „elhitető” [*make-believe*] vagy másféle) beszédaktusok végrehajtásának és megértésének folyamatát. Ami pedig a legfontosabb: hogyan értik meg az olvasók a fikció tartalmát – azaz hogyan vezetik le a mű fiktív világára vonatkozó *igazságokat*.

Ez utóbbi kérdés számunkra is fontos. Ha elfogadjuk a kortárs magyar irodalomkritikusok hallgatolagos előfeltevését, miszerint a „realista” műveket

²⁰ Ezzel kapcsolatban lásd a 2. számú jegyzetet.

²¹ Természetesen ebből nem következik, hogy minden filozófus úgy gondolná: ezeket a világokat össze kell vetnünk a mi valóságos világunkkal. Peter Lamarque szerint az irodalom intézményes gyakorlata hagyományosan előírja az olvasóknak, hogy a művekhez *irodalmi bozzáállással* közelítsenek – ami azt jelenti, hogy a fiktív világ törvényszerűségeit nem a mi világunkra jellemző törvények mintájára kell elképzelniük, hanem a műalkotások belső szervező elveinek kell tekinteniük, a figurákra és eseményekre pedig nem úgy kell gondolniuk, mint egy elképzelt világ lakosaira, hanem mint perspektivikus létezőkre, amelyek kizárólag az ábrázolás révén és az ábrázolt alakjukban léteznek. Lásd: Peter LAMARQUE, *The opacity of narrative* (London–New York: Rowman & Littlefield, 2014). Tegyük hozzá: a szerző álláspontja a kortárs művészetfilozófiai mezőnyben egyértelműen kisebbségi álláspont.

²² Érdekes módon a képi reprezentációk esetében igenis felmerül a realizmus kérdése: a „*transzparens*” *fotográfiai ábrázolás* lehetősége a kortárs analitikus művészetfilozófia egyik leggyakrabban tárgyalt témája. (Ez feltehetőleg a nyelvi és a képi reprezentáció természetének különbségére vezethető vissza: a leképezés [*depiction*] magyarázatában a legtöbb filozófiai elmélet szerint valamilyen módon szerepet kell kapnia a *vizuális hasonlóságnak* – a nyelvi elemek viszont teljes mértékben konvencionális jelek, azaz nem a hasonlóság révén jelölik a tárgyakat.)

az olvasóknak részben másféle módon kell értelmezniük, mint a nem „realista” alkotásokat (másra kell figyelniük olvasás közben, más tulajdonságaik révén kell értékelniük a műveket, és így tovább),²³ akkor ezt a különbséget abban is tetten érhetjük, ahogyan az olvasók a kétféle esetben a műalkotás világát a képzeletükben felépítik. Bármi legyen is az a „realizmuselvárás” és a „valóság-illúzió”, egészen biztos, hogy az imaginatív aktivitás területén jelentkezik.

Tanulmányom hátralévő részében a fikció igazságainak [*truth in fiction*], ezen belül is a fiktív igazságok olvasói „generálásának” problémájával fogok foglalkozni.²⁴ Induljunk a kályhától!

A „fiktív világ” hasznos *metafora*. Természetesen a kifejezés használatával nem akarjuk azt sugallni, hogy az elbeszélő művek teljes világokat ábrázolnának. A regények és elbeszélések közel sem ragadják meg egy adott lehetséges világ összes tényállását, a szöveg mondatai sem explicit, sem implicit módon nem fejeznek ki minden olyan proposíciót, amely a fikció világában igaz (azaz az irodalmi alkotások nem *maximális* reprezentációk). Az irodalmi narratíva olykor „üres helyeket” tartalmaz, amelyeket az olvasónak a mű konvencionális utasításait betartva nem szabad kitöltenie (tehát bizonyos fiktív tényállások igazságértéke *meghatározatlan*), valamint a kifejezett/implikált proposíciók olykor ellentmondhatnak egymásnak (azaz a proposícióhalmaz nem feltétlenül *konzisztens*).²⁵ Mégis érdemes a „fiktív világ” fogalmára támaszkodnunk, ha számot szeretnénk adni arról az intuitív meggyőződésünkről, hogy az elbeszélő művek jellemzően *történeteket* mesélnek el, amelyeket olvasás közben *el kell képzelniük* – és a történetmesélés folyamatát, valamint az elmesélt történetek megértését meghatározott konvenciók irányítják.

²³ Emlékszünk: egy művészeti kategóriát használni – azaz mondjuk „realistaként” osztályozni egy fikciót – annyit tesz, mint sajátos olvasási stratégiát választani a szöveghez. Lásd: FRIEND, „Fiction as a Genre”, 202.

²⁴ Amikor a fikció *igazságairól* beszélünk, amelyeket a befogadóknak az olvasás során el kell képzelniük (lásd: konstitutív képzeleti aktusok), akkor mind a szövegszintű, tehát a cselekmény elemeivel kapcsolatos, mind a tematikus, azaz az ábrázolt világ törvényszerűségeire vonatkozó proposíciókat is e kategória alá soroljuk. A szövegszintű (például: „Ebben a pillanatban jött be Agafja Mihajlovna a befőtten”) és a tematikus proposíciók (például: „A boldog családok mind hasonlók egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az”) megkülönböztetéséhez lásd: LAMARQUE, *The Opacity...*, 128–130.

²⁵ A „fiktív világ” fogalmát ezért nem feleltethetjük meg a modellelméleti szemantika „lehetséges világ” fogalmának. Természetesen a lehetségesvilág-szemantikát *felhasználhatjuk* a fiktív mondatok jelentésének modellezésére; lásd David LEWIS klasszikus elemzését (amely egyben a kortárs fikcióelméleti diskurzus máig idézett alapszövege): „Truth in Fiction”, in David LEWIS, *Philosophical Papers, Vol. 1.*, 261–280 (New York–Oxford: Oxford University Press, 1983). Eredeti megjelenés: *American Philosophical Quarterly* 15 (1978): 37–46.

Kiindulópontunk a következő: a művészi fikció gyakorlata arra épül, hogy a történetmesélésért felelős ágens (hogy kicsoda ő, az a választott elemzési keretüinktől függ: az elbeszélő, az implicit elbeszélő, az implikált szerző, a valóságos szerző) a történet előadása révén felhívja az olvasót, hogy képzelje el, a szövegben leírtak *valóban megtörténtek a szereplőkkel egy fiktív világban*. Az olvasónak pedig megéri eleget tenni ennek a felhívásnak, mert ezáltal tartalmaz esztétikai élményben lehet része, vagy ismereteket szerezhet önmagáról és az őt körülvevő valóságról, vagy elmélyítheti a morális tudását (és így tovább, attól függően, milyen elméletünk van a művészet sajátos értékéről). Hogy pontosan hogyan kell modelleznünk a történetmondás folyamatát, azzal kapcsolatban nincs konszenzus a kortárs művészetfilozófusok között. Vannak, akik a művészi fikciót valamiféle „elhitetésre” [*make-believe*] alapuló aktivitásként elemzik, és tisztán intézményes terminusokban adnak számot e tevékenység „játékszabályairól” (a *locus classicus* Kendall L. Walton 1990-es könyve).²⁶ Mások szerint a fikció tartalmának megértését és a képzeleti aktivitás kiváltását a beszélői szándékok felismerésének Grice által leírt mechanizmusa mozgatja (Gregory Currie, Kathleen Stock).²⁷ Akik elfogadják, hogy a művészi célú történetmondást sajátos illokúciós aktusként kell leírnunk, nem feltétlenül ismerik el, hogy a beszélő pszichológiai állapotainak felismerése központi szerepet játszana a fikció megértésben, ezzel szemben inkább a társadalmi konvenciók és a beszédaktus (konstitutív) normáinak ismeretét hangsúlyozzák (Manuel García-Carpintero).²⁸

Akárhogy elemezzük is a fiktív történetek elmondásának folyamatát, egy biztos: közel sem magától értetődő, hogy az olvasónak a mű megértése során pontosan *mit is kell elképzelnie*.²⁹ Nyilvánvalónak tűnik, hogy olvasás közben el kell képzelnünk a szöveg *explicit tartalmát*, tehát azt, amit a narrátor a szó

²⁶ Lásd: Kendall L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).

²⁷ Lásd: Gregory CURRIE, *The nature of fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990); Kathleen STOCK, *Only Imagine: Fiction, Interpretation, and Imagination* (Oxford: Oxford University Press, 2017). Grice klasszikus elemzése: Herbert Paul GRICE, „Jelentés”, ford. BÁRÁNY Tibor, in: Herbert Paul GRICE, *Tanulmányok a szavak életéből*, 194–204 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2011).

²⁸ GARCÍA-CARPINTERO, „Normative Fiction-Making...”.

²⁹ Már maga az „elképzelés” fogalma is felvet egy komoly problémát. Amikor a narrátor közlése alapján elképzeljük, hogy valami a mű fiktív világában így és így van, egyszersmind el is kell hinnünk neki, hogy ténylegesen így és így van? (Gondoljunk csak a megbízhatatlan elbeszélőkre!) Kathleen Stock szerint nem. A fikció tartalmának megértéséhez csak arra van szükség, hogy felismerjük: a beszélőnek az a (reflexív) szándéka, hogy elképzeljük az adott tényállást – ám ezek után természetesen megtehetjük, hogy ellenállunk a késztetésnek, és

szoros értelmében, a mondatok szó szerinti jelentésére támaszkodva mond nekünk, illetve mindazt, amit *implicit módon* – társalgási implikaturák, pragmatikai előfeltevések révén – *közöl* velünk.³⁰ De mindezeket csupán akkor tekinthetjük a fikció elsődleges igazságainak, ha nem megbízhatatlan elbeszélővel van dolgunk, vagy nincs okunk feltételezni, hogy a narrátor valamilyen okból nem fér hozzá „hitelesen” a fiktív világ releváns tényeihez. És persze a legtöbb esetben *van* okunk ilyesmit feltételezni: az irodalmi szövegek mindig sajátos elbeszélői perspektívából reprezentálják a fikció világát (különös tekintettel az én-elbeszélésekre), tehát elkerülhetetlenül felmerül a kérdés, hogy az ábrázolt valóság mennyiben vág egybe a fiktív világ valóságával (amihez definíció szerint nincsen független hozzáférésünk). Az elemzésünket tehát ki kell egészítenünk: meg kellene határoznunk legalább néhány általános elvet, amelyre támaszkodva az olvasók levezetik a narrátor közléseiből a fikció *elsődleges igazságait* – és ez közel sem magától értetődő feladat. (Sokak szerint éppen ez a nehézség szól az implicit vagy fiktív szerzői perspektíva bevezetése mellett.³¹ Kérdés, hogy a megoldás mennyiben általánosítható a korlátozott kompetenciájú elbeszélés összes esetére.) Ézzel a problémával most nem foglalkozom, mert számunkra a második kérdés sokkal fontosabb: hogyan képzelik el az olvasók a fikció *implikált igazságait* – tehát a fiktív világnak azokat a tényeit, amelyekről a narrátor sem explicit, sem implicit formában nem számol be, mégis hozzátartoznak a történet „háttéréhez”?³²

Számos filozófus úgy gondolja (függetlenül attól, hogy pontosan milyen elmélete van a fikcióról): hétköznapi intuíciónk szerint a fiktív mű implikált igazságainak elképzelését az úgynevezett *realitáselv* vezérli. A realitáselv szerint a fiktív világokat a mi világunk mintájára kell elképzelnünk, azaz minden proposíciót, amely a valóságban igaz, a fiktív világban is igaznak kell tekinte-

nem képzeljük el az adott proposíciót mint a fikció igazságát, mert mondjuk jó okunk van kételkedni a narrátor szavahihetőségében. Lásd: STOCK, *Only Imagine...*, 36.

³⁰ Meglepő módon a filozófusok egészen a legutóbbi időkig nem sokat foglalkoztak az implicit kommunikációs jelentésmozzanatok szerepével a fikció igazságainak levezetése során. Lásd Andreas Stokke elemzését: „Fiction and importation”, *Linguistics and Philosophy* (2021), hozzáférés: 2021.07.26, doi: 10.1007/s10988-020-09321-8.

³¹ Tudniillik így a fiktív világ elsődleges igazságait azoknak az igazságoknak feleltethetnénk meg, amelyek az implicit narrátor vagy a fiktív szerző perspektívájából tárulnak fel.

³² A magyar terminológia kicsit félrevezető. A fikció implikált [*implied*] igazságai nem azok a proposíciók, amelyeket a narrátor implikaturák [*implicatures*] vagy más implicit kommunikációs eszközök révén közvetít, hanem azok, amelyeket nem közvetít sehogyan sem, mégis a fiktív világ igazságai közé tartoznak.

nünk – hacsak nem mondanak ellent a fikció elsődleges igazságainak.³³ Könnyen belátható, hogy az elv ebben a formájában tarthatatlan: a mi világunk számos ténye szükségképpen tökéletesen irreleváns az adott regény vagy elbeszélés szempontjából. Ráadásul ha valóban minden igaz proposíciót a fikció igazságának tekintenénk, amennyiben az nem mond ellent az elbeszélő közléseinek, akkor ezzel azt feltételeznénk, hogy a fikció számos igazságáról sem a szerzőnek, sem a mű egykori és aktuális olvasóinak nincs és nem is lehet tudomása.

A problémát kiküszöbölendő átfogalmazhatjuk az elvet. A *közös meggyőződések elve* szerint a fiktív mű olvasása során minden olyan proposíciót a fiktív világ igazságának kell tekintenünk, amelyet a regény vagy az elbeszélés megszületésének idején, a mű saját kontextusában a kérdéses kulturális közösség tagjai nyilvánvalóan és közel egyöntetűen igaznak tartottak (azaz azt feltételezték mindenkiről, hogy azok azt feltételezik mindenkiről, hogy igaznak tartják a proposíciót) – hacsak nem mond ellent a fikció elsődleges igazságainak.³⁴ Természetesen ezzel sem sokat nyerünk: az implikált igazságok többsége továbbra is irreleváns lesz a fikció szempontjából, ráadásul kénytelenek leszünk a korszak előítéleteit és tévedéseit a fiktív világ igazságainak tekinteni – akkor is, ha azok egyébként meg sem jelennek a műben. Továbbá az elv mindkét változatának szembe kell néznie egy még súlyosabb problémával: számos esetben a fikció implikált igazságait egyszerűen a *műfaji konvenciók* rögzítik. Hiába nem említik az Agatha Christie-dramaturgiával dolgozó regényben, hogy általában véve a gyanúsítottak nem szoktak elmenekülni a tetthelyről, hanem inkább a gyilkosság helyszínén maradnak, hogy megcsodálják, ahogyan a nyomozó briliáns elmével megfejti a bűntényt, és hiába nem gondolja egyikünk sem, hogy a valóságban az emberek ténylegesen így viselkednének, ez az általánosítás mégis az analitikus detektívregény világának (levezetett tematikus) igazságai közé tartozik.

Ezért a filozófusok többsége Kendall Walton nyomán³⁵ azt a megoldást választja, hogy kijelenti: nem létezik egyetlen általános elv, amely az implikált fiktív igazságok elképzelését irányítaná a művek értelmezésének és értékelésének gyakorlatában. Az olvasók hol a realitáselv, hol a közös meggyőződések elve szerint járnak el, hol pedig egészen másfajta interpretációs technikákat választanak. Valamiféle általános elv keresése helyett inkább azzal érdemes

³³ Lásd például Richard Woodward áttekintő tanulmányát: „Truth in Fiction”, *Philosophy Compass* 6, no. 3 (2011): 158–167. A realitáselv már David Lewis klasszikus tanulmányában is előkerül: „Truth in Fiction”, 270.

³⁴ Ez az elv szintén megjelenik: *uo.*, 273.

³⁵ WALTON, *Mimesis...*, 4. fejezet (138–187).

foglalkoznunk, hogy hogyan tudjuk megkülönböztetni azokat az eseteket, amikor (a) *el kell képzelnünk* egy propozíciót, mivel az a mű fiktív világának implikált igazságai közé tartozik; amikor (b) *valahogyan el kell képzelnünk* egy tényállást, de csakis a mű által felkínált lehetőségek közül választhatunk („tudatos többértelműség”); amikor (c) *nem szabad elképzelnünk* egy propozíciót, mert a narrátor szándékosan „üresen” hagyta ezt a helyet a mű szerkezetében (például tilos feloldanunk azt a meghatározatlanságot, hogy ki ölte meg Laura Palmert a *Twin Peaks* világában); illetve amikor (d) *szabadon elképzelnünk* egy propozíciót, amely nem tartozik hozzá a fikció világához, de kényelmi szempontból szükségünk lehet rá (például zöldszeműként gondoljuk el a főhóst, mert nagyon nehéz színes szemek nélkül elképzelnünk egy személy arcát).³⁶

Nem minden filozófus adta fel azonban azt az elképzelést, hogy a valóságról szóló ismereteinknek mégiscsak fontos szerepe lenne a cselekmény fiktív háttérének rekonstruálásában. Stacie Friend úgy gondolja: bár a realitásvilág a fenti érvek fényében valóban téves elgondolás, azaz tényleg nem mondhatjuk, hogy az olvasók főszabályként, minden esetben a mi világunk mintájára képzelnek el a fikció világát, az úgynevezett *realitásfeltevésre* azonban mégis lényegi szerep hárul a művek értelmezésében.³⁷ Mielőtt az interpretáció megkezdődne, és szép sorban elképzelnénk a fikció elsődleges és implikált igazságait, *automatikusan úgy tekintjük*, hogy az elmesélt történethez a mi világunk biztosít háttérrel – amely feltevéstől később, ha a szöveg okot ad erre, természetesen fokozatosan elszakadunk. A realitásfeltevés nem valamiféle általános elv, amely meghatározná, hogyan képzeljük el a fikció implikált igazságait, hanem annak a gyakorlati attitűdnek a neve, amely az ilyen „levezetési elvek” működéséhez háttérrel biztosít.³⁸ És hogy mennyire stabil attitűdről van szó, azt Friend szerint mi sem bizonyítja jobban, mint hogy még a műfaji konvenciók révén erősen szabályozott szövegek interpretációja során is erre támaszkodunk, amikor ki kell töltenünk a konvenciók által „üresen hagyott” helyeket (például a fantasztikus lények viselkedését automatikusan a népi pszichológiai fogalmainkkal magyarázzuk, ha ennek nincs akadály).³⁹ Az implikált fiktív igazságok túlgenerálásától pedig nincs okunk tartani: ha a modellben – a fenti módon – különbséget teszünk kötelezően elképzelendő és szabadon

³⁶ Lásd például J. Robert G. Williams és Richard Woodward elemzését: „The Cognitive Role of Fictionality”, *Philosophy and Phenomenological Research* (2019), hozzáférés: 2021.06.26, doi: 10.1111/phpr.12660.

³⁷ Stacie FRIEND, „The Real Foundation of Fictional Worlds”, *Australasian Journal of Philosophy* 95, no. 1 (2012): 29–42.

³⁸ Uo., 34.

³⁹ Uo., 37.

elképzelhető proposíciók között, nem fogjuk irreleváns igazságokkal telezsűfolni a művek világát.⁴⁰

Stacie Friend gondolatmenete számomra nem meggyőző. Elképzelhető, hogy a realitásfeltevés valóban fontos szerepet játszik a hétköznapi narratív szövegek megértése során, ahogyan erre az általa hivatkozott pszichológiai kísérletek eredményei is utalnak – de nem vagyok benne biztos, hogy ez a leírás minden további nélkül alkalmazható a *művészi fikció* eseteire. Hiszen olvasóként mindig valamilyen művészi kategória jegyében gondoljuk el az alkotást, és a kategória használatának háttérben álló intuitív meggyőződések már a *kezdetek kezdetén* felülírhatják a realitásfeltevés érvényességét.

A „valószerű ábrázolás” értelmében vett „realizmus” használatát viszont valóban jól jellemezhetjük a realitásfeltevés segítségével. Azt állítom: amikor a kritikus – részben formai és reprezentációs kritériumokra, részben a műalkotás intézményes kontextusának ismeretére támaszkodva – „realistaként” osztályoz egy prózai művet, azaz úgy tekinti, hogy a szöveg a fiktív világ „valószerű ábrázolására” törekszik, akkor ezzel a következőket feltételezi:

- (a) minden olyan proposíciót, amely a kritikai gyakorlatot fenntartó kulturális közösség tagjainak közel egyöntetű véleménye szerint igaz, *alapértelmezésben* a mű fiktív világában is igaznak kell tartanunk – amennyiben ezek nem mondanak ellent a fikció elsődleges igazságainak, vagy elképzelésüket bármilyen más okból nem tiltja a műalkotás;
- (b) az implikált fiktív igazságok levezetésére a realitásfeltevésen túl relatíve kevés megszorítás vonatkozik (azaz a fiktív világ *részletgazdag* elképzelése konvencionális elvárás); és
- (c) a fikció elsődleges igazságai részleges feszültségben állnak az implikált igazságokkal (az olvasás folyamatában fel kell adnunk néhány következtülést, amelyet eredetileg a fiktív világ igazságának tekintünk) vagy újrendezik a fikció implikált igazságaira vonatkozó tudásunk rendszerét.⁴¹

⁴⁰ Uo., 38–39.

⁴¹ A harmadik feltétel normatív természetű: azt ragadja meg, miben áll a „valószerű ábrázolás” értelmében vett „realista” művek *kognitív értéke*.

VALERIJA PUSZTOVAJA¹

Kishitűek és átalakítók

A realizmus két aktuális nézetéről

A KÜLÖNBBSÉGEK DEKLARÁLÁSA

1.

Ha azt a parancsot adjuk a Yandexnek,² hogy keresse meg az „új realizmus” követőit, szolgálatkészen dobja ki a találatokat: francia művészeket, Gorkijt és Asztafjevét, Szencsint és Pavlovot, valamint sok, őket érő szidalmat is. De kérdezhetik, miféle irányzat ez, amikor senki, még az elméletalkotói sem tudnak róla semmit, csak túlhasználgják, s így elkoptatják a fogalmat. „Önkéntelenül adódik a következtetés: új az, amikor nem tudod, hogy milyen.”³ Az új realizmus kilép a medréből, elmosza az általános értelemben vett realizmus régi alapjait, az újítás zátonyaira tör, és egytől-egyig elárasztja az úgynevezett fiatal szerzők munkásságának szigeteit – az új realizmus határtalan, akárcsak a Semmi. Vlagyimir Bondarenko, amikor ezen irodalmi irányzat kinyilvánított „újdonságát” elemzi, megjegyzi, hogy a közelmúltban három, egymástól teljesen független írói csoport is új realistának vallotta magát, mégpedig teljesen eltérő okokból.⁴ Egyébként, ha belegondolunk ezekbe az okokba, világossá válik: a művészetbe semmiféle új realista kinyilatkoztatás nem került be. Elsőként: a hagyományos (ahogy Bondarenko fogalmaz: „alap-”) realizmus folytatása a posztmodernizmussal szemben. Másodszor: a realista hagyomány fő irányvonalának játékos eltérése az elavult posztmodern írói fogások irá-

¹ Valerija Pusztovaja a kortárs orosz irodalmi élet aktív szereplője, író és kritikus, az *Oktyabr* folyóirat kritikai rovatának vezetője. Manifesztumai (*Az új élet manifesztuma, Kishitűek és átalakítók*) az orosz új realizmus megkerülhetetlen szövegei. – A ford.

² Oroszországi multinacionális vállalat, az egyik legnagyobb internetes kereső.

³ Лариса БАРАНОВА-ГОНЧЕНКО, *О, времена! О, проза! Размышления о новейших тенденциях в публицистике*, hozzáférés: 2021.05.29, http://www.voskres.ru/literature/critics/brnva_printed.htm.

⁴ Владимир БОНДАРЕНКО, *Новый реализм*, hozzáférés: 2021.06.01, <https://zavtra.ru/blogs/2003-08-2071>.

nyába. Harmadszor pedig a legújabb nemzedék részletező fiziologizmusa, amelynek „felfedezése” megint csak nem a realizmus esztétikai és filozófiai alapjainak megújításában, hanem magában az ábrázolt nemzedéki valóság újszerűségében rejlik. E három összetevő nullává zsugorodik: az új korszak irodalma még mindig a kiindulási ponton áll, áttörésre, új esztétikai és világnézeti időszámításra várva a művészetben.

Eközben már kezd hasznot hajtani, ha valaki ösztöneit követve az új realizmusra fogad, csak még nem látszik, hogy a futam végén ki lesz a befutó.

Az új realizmus lényege nem a posztmodernizmussal összevetve tárható fel, mint eddig, hanem a hagyományos – egyáltalán nem új – realizmustól való egyértelmű elhatárolás révén. Egyezzünk meg az elején: gondolatmenetet ne tekintsek a realizmus elleni támadásnak. Ez a művészeti irányzat addig él, amíg az embereknek igényük van arra, hogy megismerjék önmagukat, naplót írnak, vallomást tesznek, szavakkal fejezzék ki magukat, valamint, hogy pletykáljanak a szomszédról, szidják a kormányt és elítélik az erkölcsöket. A realizmus – a klasszicista konvenciók által nem korlátozott, az ókori mítoszokban nem közvetített emberi reflexió. Az egyetemes, nem filológiai értelemben vett realizmus nem is annyira művészeti irányzat, mint inkább az egyik legelterjedtebb és legkényelmesebb tájékozódási módja a világ és önmagunk megismerésének. Minden reális, ami megfelel a valóságnak, fogékony rá, és komolyan párbeszédre törekszik mindazzal, ami az emberben és rajta kívül történik.

Ebben az értelemben csak a nem reális lehet igazán új a realizmusban, az, ami a szigorúan vett realista nézet szerint nem létezik, az, ami felesleges abban az értelemben, hogy az embert megfelelően tájékoztassa a világról; ugyanakkor, mivel mégis realizmusról beszélünk, az, ami nem jelképes, nem a valóságon kívül konstruált és nem a valóság alternatívája.

Ez a közvetlen érzékelésekben nem *adott*, „új” a realizmusban kizárólag az emberi személyiségnek köszönhetően jelenik meg – amint a személyiség megszűnik tárgyakban gondolkodni, akkor mind maga az ember, mind pedig a körülötte lévő világ nem eleve meghatározottként, hanem teremtőként kezd megjelenni számára. Az egyén energetikai őseleme és a világrend abszolút elveinek megértése az, ami megújít, elmélyítve a bizonyítékokat igénylő, mindennapi gondolkodást.

2.

Amikor 2001-ben a kezdő író, Szergej Sargunov népszónoki stílusbravúrral élve kijelentette: „A realizmus rózsa a művészet kertjében”,⁵ akkor elődeit követve a realista világérzékelés irodalmi visszatérését erősítette meg. A realizmus tehát nem annyira „újként” érkezett meg hozzánk, hanem újra, a posztmodernizmus ellenében. Az „új őszinteség”, a komolyság, a jogaiban helyreállított realizmus nem parodisztikus jellege együttesen utasították el a posztmodernizmus ironikus, jeltermészetű-intertextuális esztétikáját. Ez egy ellenlépés volt, pontosan ugyanolyan, mint amit az orosz posztmodernnek tettek egykor, amikor felláztak az ellen, hogy évtizedeken keresztül nagyképeűen és agresszívan erőltették a szocialista realizmust, amely a valósághoz képest másodlagosnak nyilvánította az irodalmat (annak nyelvét, képeit, művészi világát). A posztmodernizmus egy vakmerő forradalmár harciasságával rendelte el az egykoron megkoronázott valóság kivégzését, helyette pedig uralkodóvá tette a nyelvet, az elméletet és a játékosságot, és felhizlalta mindent az önteltségtől felfúvódó Három Kövér⁶ állapotába. A történelem törvényszerű ingamozgása azonban szétzúzta az elbizakodottságot, a posztmodernnt, mely forradalmi hevületében a művészet egyetlen legitim irányzatának rangjára tört, ledöntötte piederstáljáról. Az irodalom pedig visszatért egy alapvetően nem játékos, nem megkonstruált, nem „csinált” realizmushoz, melyet hisztérikus tagadásunk közepette ismét a soron következő „mi mindenünként”⁷ értelmezzük.

A görbe tükrök birodalmának illúziói között az embereknek gyorsan hiányozni kezdett a Polaroid. Elérkezett az ideje, hogy olvassunk és „komolyan írjunk”.⁸ A rehabilitált realizmus azonban meglepően hasonlóan bizonyult a legyőzött posztmodernhez.

Először is mindkettő kétségbeesésen – éppúgy egzisztenciális, mint ismeretelméleti kétségbeesésen – alapult. Épp az engesztelhetetlen ellenségeskedés, az elveszett embert a körülményeknek engedelmessé dologgá olvasztó világ értelmetlenségének érzete határozta meg, hogy az ellenfelek hogyan gondolkodnak a művészetről. Az „okos” posztmodernisták a vakságot választották, és a kultúra hamvaiból épített tornyok alternatív világába menekültek

⁵ Сергей ШАРГУНОВ, „Отрицание траура”, *Новый мир*, no. 12 (2001), hozzáférés: 2021.06.01, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/12/otriczanie-traura.html.

⁶ A Három Kövér Jurij Olesa azonos című allegorikus meseregényének a szereplői, akik az általuk irányított ország leggazdagabb, leghatalmasabb és legkegyetlenebb lakói. – A ford.

⁷ „Puskin a mi mindenünk”. Apollon Grigorjev 19. századi költő és kritikus szállóigévé vált mondata. – A ford.

⁸ Сергей ШАРГУНОВ, „Отрицание траура...”.

a számukra felfoghatatlan és irányíthatatlan valóság elől. Ezzel szemben a dörzsölt realisták elkezdtek a világra figyelni, a valóság figyelmes másolásában kifejezve tanácstalanságukat és tehetetlenségüket amiatt, hogy bármit is változtassanak a valóságon és azt bármilyen jelentéssel ruházzák fel.

Másodszor – hadd ismétljem meg – mindkét irányzat valamivel *szemben* határozta meg önmagát, pusztán azért tartva igényt az újszerűsége, mert nem hasonlítottak előd-ellenfelükre. A tagadás tagadása nem minőségi változást hozott, hanem ördögi kört eredményezett: az egyik vagy a másik irányzat irodalmának monotoníája ellen nem úgy küzdöttek, hogy megújító mozzanatot kerestek benne, hanem egyszerűen az ellentétes esztétikai normákhoz igazították. A posztmodern helyébe lépő realizmusról kiderült, hogy csupán a mozgás illúziója, a statikus keretek változása.

Végzetes hiba volt elismerni a *reáliák önértékét* a realista műben. A posztmodern játékoságával folytatott harc hevében a realista ezred élére nem az író embert, hanem az ábrázolt *tárgyat* állították: „A realizmus nem merül ki. A realizmus, amely magával a valósággal együtt vég nélkül megújul, varázslatos módon fiatalabb marad, mint a posztmodern. A típus [...] él, lenyűgöző az új körülmények fényében megfigyelni változásait.”⁹ Az új körülmények fényében elhalványult a születő esztétika fényessége. Az új realizmus lényegében azonnal nem-újnak nyilvánította magát: hazánkban Puskin óta ugyan kit lehet meglepni egy bizonyos Marja Gavrilovna¹⁰ típusával és körülményeivel?

Az új realizmus szempontjából végzetes kijelentések mindennapossá váltak. Dmitrij Bikov (nem rosszindulatúan, hanem az új irodalom kilátásaival szembeni általános tévhit következtében) az új realistákat a „hétköznapok krónikásaival” azonosítja, „akiknek a műveiben a világ unalmas pokolként jelenik meg”.¹¹ A fiatal kritikus, Makszim Artyemjev, miután néhány dicsérő szót mond a szintén fiatal dramaturgnak, Vaszilij Szigarjevnek, hirtelen megdorgálja: „Sajnos, mint Szigarjevnel mindig, idekeveredik a misztika, ami kétségkívül rontja a megalkuvást nem ismerő realizmus benyomását.”¹² Úgy látszik, elérkezett az ideje annak, hogy megpróbáljuk elmagyarázni, miben kü-

⁹ Сергей ШАРГУНОВ, „Отрицание траура...”.

¹⁰ Marja Gavrilovna Puskin *A hóvihár* című elbeszélésének a hősnője. – A ford.

¹¹ Lásd az orosz irodalmárok véleményéből készült válogatást, mely a vaskos irodalmi folyóiratok jelenlegi helyzetére vonatkozik és a Druzhsba Narodov folyóiratban jelent meg. *Продуктовый набор или осколок вытесняемой культуры? Толстые литературные журналы в современной России*, hozzáférés: 2021.06.01, <https://magazines.gorky.media/druzhba/2005/1/produktovyy-nabor-ili-oskolok-vytesnyaemoj-kulturny.html>.

¹² МАКСИМ АРТЕМЬЕВ, Давить сапогом, hozzáférés: 2021.06.01, https://www.ng.ru/tendenc/2004-11-18/6_press.html.

lönbözők az új realizmus a hétköznapi realizmustól, és a romlás forrása miatt épp a realizmusnak mint művészi módszernek a „kérlelhetetlenségében” rejlik, amelyet legyőzni pedig az új realizmus hivatott.

Hogy elkerüljük a félreértéseket, állapotodjunk meg a fogalmakról. Két olyan esztétika összehasonlítása érdekel bennünket, amelyek tökéletesen illeszkednek az általános értelemben vett realizmus kereteibe. Mindegyikük a maga módján értelmezi a realista világérzékelést. Az egyik módszere a látás, a másiké pedig a belátás. Az egyiket a látszat, a másikat a lényeg vezérli. Az első a századforduló szűkebb értelemben vett realizmusa, amelyet a továbbiakban egyszerűen csak „realizmusnak” nevezünk – ez a valóság közvetlen papírra vetésének, a túlfeszített valósághűségnek, az erőltetett hitelességnek az irodalma. A másodikat nevezzük „új” realizmusnak, részben azért, mert a kialakult szókapcsolat már megszokottá vált, de főként azért, mert az irodalom realista irányának valóban meg kell újulnia és fejlődnie kell, nem csupán a jogait kell formálisan helyreállítani. Ez utóbbi irányzat keretein belül egy harmadik fogalmat is kiemelünk – a szimbolikus realizmust, amelyben teljesen kifejeződnek a megújult realizmus jellemzői.

3.

Mint már említettük, a posztmodern után és azzal szemben megjelenő realizmus nem a művészet fejlődésének irányvonala, hanem a játékos ellenféllel folytatott vita lezárása. A realizmus mint ténymegállapítás: basta, gyerekek, vége a játszadozásnak, mi ismét komolyan érzékeljük a világot. A századforduló realizmusa a valóság merev rögzítését a realitás alkotó megragadásának fő módszereként frissítette.

Ennek a realizmusnak az a célja, hogy rányissa a szemünket az „igazságra”, és erre büszke is. Ez a realizmus, akár csak az újságírás, a valón, a fájdalom, a verejték- és vérpatakokon töpreng. Egy megalkuvást nem ismerő realista soha nem fog a boldogságról írni, mert a boldogság a mindennapi élet valódi sötét-ségének a legyőzése, isteni kivételesség, az élet fájdalmas logikájától való elszakadás. A boldogság atipikus – míg a realizmus erőssége épp a típusalkotás, a felismerhető, a tömeg minden egyes tagjára hasonlító kép létrehozása.

A realizmus öntelten mindenki számára kötelezőnek, ellenállhatatlannak állítja be a maga „igazságát”, mondván, hogy nem lehet másképp, mindannyian ilyenek vagyunk, mindenkit ismerünk, mindenkin rajta tartjuk a szemünk. A következetes modern realisták számára idegen az a gondolat, hogy az ő

„igazuk” és a láthatatlan igazság nem esik egybe, pedig ezek olyan messze vannak egymástól, mint Makó Jeruzsálemtől.

Az új realizmus (nevek és szemléltető elemzés majd később, egyelőre a manifesztum műfajában írok) a kivételessel és az általánosan el nem fogadottal foglalkozik, nem a statisztikával törődik, hanem a modern ember adatbázisának feltörésével. Az új realizmus az emberben a fájdalom, a gyengeség, a bűn „igazát” látja, de az Igazság mércéjével ábrázolja. Ennek keretein belül az ember nemcsak teremtmény, hanem teremtő is, nemcsak rabszolga, hanem ön-maga felszabadítója. Az új realizmus műveiben gyakran a hős személyiségének energiája válik cselekményformáló tényezővé.

Épp úgy, ahogy az író személyiségének energiája a mű művészi világát létrehozó tényezőnek bizonyul, egy olyan különleges térnek, amely nem korlátozódik a reprodukálható tényekre. Az új realizmus szintjének megfelelő szövegben egyértelműen a *szerző személyiségének egyediségét* kell érzékeltetni, nem pedig az általa megélt valóság különlegességét.

A realista túlságosan leplezetlenül függ a közvetlen élettapasztalattól, amely önmagában, a szubjektív világnézet támogatása nélkül válik a mű alapjává. Ezért a realista módszer vég nélkül termeli a nélkülöző, a harcoló, a szülő, az író és a földönkívüliekkel kapcsolatba kerülő alkotókat. Épp a realizmus keretein belül teljesen helyénvaló az újságírói logika: bárcsak börtönben ülnék, háborúban lennék – csak azért, hogy később meg lehessen írni, és meg lehessen jelentetni. Ez nem a verbális képességek, hanem az átélt dolgok eredetiségének versenye.

Az aktuális témákat az irodalomba bevezető realisták jelentősége forradalmi és rövid életű. Az ilyen szerzők felrobbantják az irodalmat – és azután vég nélkül turkáljanak a bombatölcsérben egy homokozólapáttal: sorsuk az önis-méltés, ami az egykor őket híressé tevő témát (mondjuk a háborút, a mai fiatal-ságot, a pénz hatalmát) kínos banalitássá változtatja.

Ha a realista írók irodalmi erényeit műveik publicisztikai összetevőjétől függetlenül vizsgáljuk, akkor úgy tűnhet, hogy hiányzik belőlük az alkotóerő. Szövegeikben kevés a művészi, több az iparosmunka és listajelleg. Szeretik feljegyezni a megélt események részleteit: a mindennapi élet darabkáit, a beszéd akadozását, a gondolatok villódzását. Elbeszélésük gyakran terjengős: nem határozottan, egyetlen mozdulattal ragadják meg az életet, hanem egy az egyben kenik fel a lapokra. Valóságosságuk sekélyes és szolgalelkű.

Az irodalom tükrözi az életet, mivel ember írja. Az irodalom átalakítja az életet, mivel egy zseni írja. Az író valóságtól való függése abban a pillanatban

ér véget, amikor a jegyzetelés mestere, Trigorin¹³ rájön, hogy ki lehet találni, ki lehet gondolni egy zongorára hasonlító felhőt.

„A leküzdés hiánya” – Ivan Akszjonov így fogalmazta meg a fiatal próza fő hiányosságát *Nem kasztráltak vagyunk, hanem katonák* című esszéjében. Ezek a szavak, amelyeket – ahogy én látom – inkább társadalmi, mintsem művészi megfontolások diktáltak, valójában utalnak a realizmusban rejlő újdonság lényegére.

Az irodalom mint a valóság helyettesítője idejétmúlt elképzelés. A valóság-hűségre és az aktualításra, a valósra és a szűken értelmezett problematikára irányuló realizmus akaratlanul is kiszolgáltatja magát a *non-fiction* divatos gyalogságának. A mai olvasók és írók közül sokak fejében a dokumentumirodalom már felváltotta a művészetet, ami persze logikus: ha a valóság-hűség és az informativitás az irodalom legfőbb értéke, akkor miért is van szükségünk Bábelre – olvassuk inkább a polgárháborúról szóló emlékiratokat.

Az ember az, akit meg kell haladni (az emberin túli ember nevében) – írta Nietzsche. A valóság az, amit át kell alakítani (a művészet nevében) – így hangzik az új realizmus feltételezett alapelve. Az élet pokla legyőzi az egyént, az élet szürkésege legyőzi a művészi tehetséget. A realizmus az ember valósághoz, szükségszerűséghez és hiúsághoz fűződő függését jelöli meg a látható világ fő törvényszerűségeként, az új realizmus ezzel szemben a megélt fájdalmat szépséggé, a munkát gondolattá, a tárgyat képpé, az embert alkotóvá, a tettet szóvá változtatja. Az új realizmus a kinyilvánított emberi szabadság a megértett, tehát megszelídített valóság felett.

A megújult realizmus végső kifejeződése a szimbolikus realizmus. Világunk tele van jelekkel: utasításokkal, hieroglifákkal, emlékeztető ábrázolásokkal, rejtjelekkel és irányjelző nyilakkal. A realisták hagyományosan a képzeletre támaszkodó művészek kezébe adják a valóság szimbolikus értelmezését (ők egyébként csak a mitológiai tudatban gyökerező abszolút szimbólumokat használják, és ezért szimbolikus képeik meglehetősen egyszerűek, könnyen értelmezhetőségre és gyors felfoghatóságra épülnek). A posztmodernisták sem törnek a világ szimbolikus tartalmának egyéni értelmezésére: kész, idegen, mesterséges jelekkel (reklámok, a világ csodái, a pop- és a magaskultúra sztárjainak neve, filozófiai terminusok, mesehősök és egyebek) játszanak.

Az új realizmus individuális írói jelentések keresése a való világ tárgyaiban és zörejeiben, intuitív sejtése annak, hogy a látszólag véletlen találkozásokon,

¹³ Trigorin Csehov *Sirály* című drámájának szereplője, író, aki minden megfigyelését kényszeresen rögzíti a mindig nála levő jegyzetfüzetébe, hogy később a műveiben felhasználja őket. – A ford.

dolgokon és sorsokon keresztül az Örökkévalóság szól hozzánk. Az új realista művészete nem annyira a tükrözés, hanem inkább a valóságértelmezés képességében rejlik. Az antik jóshoz hasonlóan képesnek kell lennie arra, hogy a madárbélben vájkálva felismerje a túlvilági igazságokat.

Ebben az értelemben minden olyan realista alkotás, amelynek alapja érzékelhetően egy titok, az új realizmushoz tartozik. Az új realizmus az, amikor a kritikus feladata a mű belső, implicit jelentésének kibontása (mindez nem tévesztendő össze a posztmodern kulturális rejtvények megfejtésével és az intertextuális utalások felfejtésével – ami, azt mondom, nem titok, hanem csupán talány az ismerősök szűk körének, akiknek ma este épp nincs semmi dolguk). A titok nélküli realista művek kiüresítik a kritikus gondolatait. Értelmezésük óhatatlanul tartalomismertetésre, közvetlen nyílt értékelésre – azaz általános bibliográfiai megjegyzésekre – korlátozódik. A realista alkotásokban nincs feszültség a „festővászon” és a természet között. A szavak, a cselekmény, a személyek csak önmagukat jelentik, nincs mögöttük semmi, a szerző által hozzáadott, átvitt értelem, „második” jelentés. Nem az a kérdés: hogyan lehet ezt érteni? Ahogy meg van írva, értsd úgy. Azt írják: smaragd – mi köze van ennek a színhez?! – kőből készült. Azt írják: elhagytam a feleségemet – de ez nem jelent semmit, tudjátok, mennyire nem szilárdak manapság a családok: csak ennyit jelent.

Nyelvi szempontból a realisták mint önálló szerzők nem léteznek. Szavaik egyformák, hallás után nehéz lenne megkülönböztetni őket egymástól a könyvborítóra nyomtatott vezetéknev nélkül. A realisták maguk is szívesen magyarázzák nyelvnélküliségüket az „utca” utánzásával, a tömegből kiemelt elbeszélő alakjával. Mintha eddig nemcsak a nyelvnélküli utca vonaglott volna görcsökben, most az irodalom is hadd rángatózzon a beszédhibáktól. Nem a „tömeg” korlátoltságára való hivatkozással indokolja a média is a meztelen testekről és mészárlásokról szóló tudósítások publikálását és sugárzását? Nem érkezett-e el az ideje annak, hogy a közönségben meglássuk az új érdeklődési irányokat, az összetettebb, tényszerű és művészi információk megértésének képességét?

Az új realista, amikor a társadalmilag vagy ideológiailag a tőle legmeszebb álló szereplőket ábrázolja, képes a saját szavaival elmesélni a világukat. Munkája nem tárgyiasító, nem korlátozódik a megnevezésre: azt vette, ezt mondta. Egy újrealista műben a tárgyak és a cselekvések gyakran nem neveződnek meg, de éppen ezért a legteljesebben önmaguk: egy irodalmi szövegben például a fejszét nem a szótári „fejsze” név teszi fejszévé, hanem valamiféle általa kiváltott szubjektív benyomás, a tárgyban hirtelen megmutatkozó

gondolat. Az új realizmus a dolgokban és az emberekben feltárja a „filozófiájukat”, alapeszméjüket, és a tipikusait különleges, még soha nem tapasztalt megvilágításban mutatja be. [...]

ÖSSZEGZŐ MEGFIGYELÉSEK

1.

Vaszilina Orlova pontosan fogalmazott: a fiatal írók „szétszakadt közösség”¹⁴ (vesd össze Sargunovval: „az új nemzedék tagjai mindnyájan külön utakon járnak”¹⁵). Jelen irodalmi korszakunk értéke a csoportok hiánya és az egyéni-személyes önmeghatározás kétségbevonhatatlan szabadsága. Ebben az értelemben az új realizmus egyáltalán nem csoport, nem a hatalmat magukhoz ragadó kiválasztottak gyülekezete. Az új realizmus korunk irányelve, a művészet aktuális eszménye, az irodalom modern helyzetéhez illő legszervezebb fejlődési módja. Út, nem pedig határ. Az új realizmus a világhoz és az emberhez való realisztikusan komoly hozzáállást ötvözi a tapasztalatok és tények alkotó elsajátítására való törekvéssel. Képek, szavak, ritmusok, eszmék és mítoszok teremtése – egy világ teremtése. Az új realizmus írója felfedezi magában Herkulest, aki képes megküzdeni a valóság szörnyetegeivel azért, hogy joga legyen meghatározni a világot.

Vannak fiatal írók, ám vannak újak, akik megújítják az irodalmat és új útra terelik azt. [...]

2.

Egyszer, emlékszem, Andrej Nyemzer szigorúan megdorgálta Szergej Sargunovot *A gyász tagadása* című manifesztuma miatt, és elítélte „a tapasztalt (és saját ítéleteikben sokkal alaposabb) szakembereket, mert támogatják az ehhez hasonló üres fecsegést, engedményeket adnak a »helyes irány« miatt, és a viszonylag fiatal írókat akaratlanul is felelőtlen »kioktatásra« és önelégült arroganciára tanítják”.¹⁶ Egyvalami azonban megakadályoz minket abban, hogy

¹⁴ Василина Орлова, „Они придут”, *Пролог*, no. 12. (2004), hozzáférés: 2021.06.02, <http://vassilina.cih.ru/p5.html>.

¹⁵ Сергей ШАРГУНОВ, *Зеленые для зеленых*, hozzáférés: 2021.06.02, https://www.ng.ru/subject/2004-12-16/1_debut.html.

¹⁶ Андрей НЕМЗЕР, *Почти без гостинцев*, hozzáférés: 2021.06.02, http://www.ruthenia.ru/nemzer/jurnaly18_12.html.

alázatosan sorba álljunk a jeles kritikus szigorú intése miatt: kik, ha nem maguk a fiatal írók érdekeltek abban, hogy alkotó generációjuk esztétikai és világnézeti elképzeléseit kialakítsák?

(Валерия Пустовая. „Пораженцы и преображенцы: О двух актуальных взглядах на реализм”. *Октябрь* 5 [2005]: 153–164.)

Fordította: *Kalafatics Zsuzsanna*

Realizmusok Latin-Amerikában

Ha a latin-amerikai irodalomról és benne a realizmusról gondolkodunk, szinte törvényszerű, hogy e két fogalom metszéspontjaként a mágikus realizmus jusson eszünkbe. Kis túlzással alig találunk olyan latin-amerikai prózaírókat a 20. század harmincas éveitől fogva, akire ne akasztották volna rá a „mágikus realista” jelzőt, és úgy tűnik, a köznyelvben ez az irányzat mára a latin-amerikai irodalom szinonimája lett. A *Világirodalmi lexikon* 1982-ben kiadott hetedik kötetében Csépp Attila a *costumbrismo* és a romantikus irodalom ellenében létrejött irodalomként definiálja,¹ előzményeként pedig „az egész dél-amerikai realizmust”, valamint olyan, a mai perspektívából nézve homlok-egyenest különböző szerzők műveit említi, mint Horacio Quiroga, Rubén Darío (akit a modernista költészet megteremtőjeként ismerünk), Leopoldo Lugones vagy épp Paul Groussac. A szócikk a mágikus realizmus első valódi képviselőjeként Jorge Luis Borgest említi, akinek „titokzatos elbeszéléseiből teljesen hiányzik az érzelmesség, a lírai hangulat”. Csépp Attila az *Az aljasság világtörténetét*, és annak megjelenési évét (1935) nevezi meg az irányzat kezdeteként,² és Borges írásművészetén (valamint vele együtt Bioy Casares, Ernesto Sabato, Eduardo Mallea, Juan José Arreola és Julio Cortázar írásain) legfő-

¹ „A 20. sz. első évtizedeinek világirodalmi eseményei [...] megérlelték a latin-amerikai írókban azt a törekvést, hogy lerázva a costumbrismóval és a megkésett romanticizmussal terhelt múlt századias, nehézkes realista stílus nyűgjét, kiemeljék kontinensük irodalmát provinciális elmaradottságából.” CSÉPP Attila, „Mágikus realizmus”, in *Világirodalmi lexikon*, főszerk. (I–XI:) KIRÁLY István, (XII–XIX:) SZERDAHELYI István, felelős szerk. (I–XI:) SZERDAHELYI István, (XIII–XIX:) JUHÁSZ Ildikó, 19 köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970–1996), 7:559. A szócikkből származó idézetek mind erről az oldalról származnak.

² Érdekes megfigyelni, hogy néhány évtized alatt Borges mennyire „kikapott” a mágikus realista írók közül (akik közé saját megítélése szerint soha nem is tartozott). Krusovszky Dénes 2008-as tanulmányában már a posztmodern fordulat katalizátorát látja benne, és a műfajok keveredését, valamint a mítoszépítést vizsgálja a kötet írásaiban. Lásd: KRUSOVSZKY Dénes, „Nagybani bűnözők”, *Kalligram* 17, 5. sz. (2008): 67–69, hozzáférés: 2021.06.26, <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2008/XVII.-evf.-2008.-majus-Borges/Borges/Nagyban-bunozok>.

képpen Franz Kafka hatását véli felfedezni. A cikk szerzője a mágikus realizmuson belül két irányt jelöl meg: Borges esetében „e reális elemek sem Amerika konkrét földrajzi, társadalmi stb. helyzetét tükrözik, hanem térben és időben elvonatkoztatott motívumok, mások viszont a titokzatos, abszurd események és helyzetek ellenére is a valóságos amerikai földet írják le, és a meglévő társadalmi problémákra keresnek megoldást”. Utóbbiak közt ott találjuk a mexikói Juan Rulfót, a kubai Alejo Carpentiert (akiről később a szócikkben az is kiderül, hogy csodálatosnak találja az amerikai valóságot, és társaival együtt a francia szürrealizmus is hatott rá), a guatemalai Nobel-díjas Miguel Ángel Asturiast (akinek a műveiben, például a magyarul is olvasható *Elnök úr* című regényében csakugyan szép számmal találunk szürrealista jegyeket), valamint az ugyancsak Nobel-díjas Gabriel García Márquezt, akinek a neve szinte egybeforrt a mágikus realizmus időközben kezelhetlenné duzzadt kategóriájával. A szócikk végén a szerző nem kevesebbet állít, mint azt, hogy a „mágikus realizmus napjainkban is alakuló, változó irányzat, ma még alig lehet pontosan meghatározni és a hozzátartozó írók körét megvonni”.

Tizenöt évvel a cikk keletkezése után Bényei Tamás *Apokrif iratok* című könyvében pontosan rávilágít a kifejezés visszásságaira, amikor ezt mondja: „A kifejezés azok közé a fogalmak közé tartozik, amelyek, bár használatuk széles körben elterjedt, meglehetősen homályosak, s épp ezért elemzési szempontként gyakorlatilag használhatatlannak tűnnek.”³ A kötetben aztán öt regényt elemez, s ezek közül mindössze egy – García Márquez *Száz év magány* című műve – latin-amerikai. Hogy mégis hogyan jutunk el idáig, mi van ezen túl, és közben miféle realizmusokat találunk Latin-Amerikában? Ennek rövid összefoglalására teszek kísérletet ebben a cikkben.

1. „AZ EGÉSZ DÉL-AMERIKAI REALIZMUS”

A 19. század irodalmi paradigmaváltása Latin-Amerikában szorosan kapcsolódik a függetlenségi mozgalmakhoz. Az Újvilág országainak függetlenedése gyakorlatilag az egész 19. századot végigkíséri: 1810-ben veszi kezdetét Mexikóban, az utolsó gyarmatok (Kuba, Puerto Rico és a Fülöp-szigetek) pedig 1898-ban szakadnak el teljesen az Ibériai-félszigettől. A függetlenségi mozgalmak nyomán a megerősödött az érdeklődés a nemzeti múlt iránt, a korszak írói erősen idealizálják a latin-amerikai tájat, őseiket és nyelvüket

³ BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, Orbis litterarum: Világirodalmi sorozat 2 (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997), 14.

egyaránt. A romantika ezért nagyon hosszú életű a kontinensen, a túlzás pedig szinte automatikusan vezet a századforduló modernista esztétikájához, ami paradox módon épp a romantikus művészettel való szembenállásból született.⁴ Ami a függetlenedés politikai és filozófiai gyökereit illeti, rendre francia mintákat találunk: a mexikói Gabino Barreda (1818–1881) párizsi útjáról hazatérve a comte-i történelmi sémákat igyekszik hazájára alkalmazni. Argentínában a pozitivista filozófia atyja Florentino Ameghino, akit ma leginkább arról ismerhetünk, hogy ő alkotta meg az autoktonista elméletet, amely szerint az emberi faj (legalábbis annak amerikai ága) Patagóniából származik, vagyis nem bevándorolt, hanem őslakos. Természetesen nem kell magyarázni, hogy kevésbé a nemzeti függetlenség kivívása után, a 19. század végén mire utal ez az állítás. A korszak kulcsszavai a *rend* és a *haladás*, ezeket Brazília zászlaján is olvashatjuk (a zászlót közel változatlan formában 1889-től használják). Egyértelmű, hogy azokban az országokban, ahol a függetlenséget követően hol diktatúra, hol *caudillismo*, hol pedig anarchia volt, a zászlón is megjelenő két kulcsszó pontosan jelezte a társadalom vágyát: olyan országban kívántak élni, ahol az új társadalmi rend nyomán a gazdaság is virágzásnak indul. Mivel azonban Latin-Amerikáról van szó, a pozitívizmus tekintetében is számos paradoxont találunk, s végül nem egy, hanem kétféle pozitívizmusról beszélhetünk: a liberálisról (*liberal*) és az autoriterről (*autoritario*). Akárhogy is, mindenképp ezek valamelyikét találjuk a 19. század utolsó évtizedeinek politikai mozgalmai mögött.

A romantika és a realizmus – Európához hasonlóan – Dél-Amerikában is nehezen választható szét: az esztétikai paradigmaváltások nem egymás után következnek, hanem sokszor egyszerre vannak jelen, és mint a legtöbb dolog a földrészen, némiképp késve érkeznek meg Európához képest. Példaként megemlíthetjük az argentin Esteban Echeverría *El matadero* (1871) című írását: bár ezt a rövid szöveget a romantikus irodalom mérföldköveként tartjuk számon, írásmódja a realizmus és a naturalizmus stílusjegyeit is magán viseli.⁵

A 19. század utolsó évtizedeiben aztán francia minták nyomán naturalista hangvételű regények és elbeszélések születnek. A spanyol nyelvű szakirodalom azonban úgy látja, hogy a naturalizmus nem lép a realizmus helyébe,

⁴ Bővebben lásd: José Miguel OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana 2.: Del romanticismo al modernismo* (Madrid: Alianza, 1997), 137.

⁵ A 19. század latin-amerikai irodalma nagyon erősen követi az európai – elsősorban félszigeti és francia – mintákat, az irodalomkritika azonban egyetért abban, hogy a politikai-társadalmi változások ekkor még nem járnak együtt esztétikai megújulással. Talán ez lehet az egyik magyarázata annak, hogy a korszak irodalmi terméséből alig olvashatunk valamit magyar nyelven.

inkább egyfajta radikálisabb realizmusként határozható meg.⁶ A realista és naturalista írók nem tartoznak külön generációba, sőt gyakran egyazon szerző életművében találhatunk romantikus, realista vagy éppen naturalista műveket.

José Miguel Oviedo a szó szigorú értelmében vett realizmust 1870-től az 1890-es évek végéig datálja, ám ekkorra (és legfőképp az 1880-as években) már megjelennek az első modernista és naturalista művek is. Elég, ha Rubén Darío *Azul* (1888) című kötetére gondolunk, amely a modernista esztétika úttörő műve, és hozzávetőleg innentől számítjuk azt is, hogy immár nem a félszigeti esztétika alakítja a latin-amerikaiit, hanem épp fordítva.

És hogy mi jellemzi a latin-amerikai realista regényt? A romantikusok egyénekre fókuszáló történetei helyébe a társadalmi jelenségek vizsgálata lép, és az írók gyakran a társadalmi problémák megoldására is javaslatot tesznek. Flaubert *Bovarynéja* nyomán a regény a társadalomkritika műfajává válik, miközben a társadalom maga is átalakul.⁷ Jean Franco megállapítja, hogy a latin-amerikai realista regény szerkezete gyakran a romantikus regényekéhez hasonlít, ám itt az „ideál” elkorcsosult változatát találjuk. A különbséget, egy gyakorlati példán keresztül, így világítja meg: „A realista regényben az ideális szerelem tragikus végkifejlete a prostituált tragikus sorsában tükröződik. A szerelmeseket elszakító erő a realista regényben nem más, mint a megrontott társadalom erőviszonyai – a társadalmi osztály vagy épp a pénz –, nem pedig a természet vagy épp a vallás”.⁸

A romantika és a realizmus közös őse a *costumbrismo*: a realista szerzők gyakran ezzel a kifejezéssel utaltak saját műveikre. Lucio Vicente López (1848–1894) a *La gran aldea* (1884) című könyvének a „Buenos Aires-i szokások” („costumbres bonaerenses”) címet adta. Paul Groussac pedig, aki Borges előtt a Buenos Aires-i könyvtár igazgatója volt, ugyanabban az évben *Fruto verdadero* című művét „argentín szokások” („costumbres argentinas”) gyűjteményének nevezte. Jean Franco végül – nem minden ideológiai elfogultság nélkül – arra jut, hogy mivel a korszak regényirodalmában szinte képtelenség egymástól elválasztani a romantikus és realista jegyeket, mindazokat a műveket realistának fogja tekinteni, amelyek a valóságot annak „degradált” állapo-

⁶ OVIEDO, *Historia de la literatura...*, 138.

⁷ A 19. század közepére a nagyvárosokban robbanásszerű demográfiai növekedést tapasztalhatunk, és a kontinensre addig jellemző, földbirtokokra épülő gazdaságot kialakulóban lévő kapitalizmus váltja fel. A viszonyítási pont hamarosan már nem Spanyolország, hanem Anglia és az Egyesült Államok lesz.

⁸ Az idézetet saját fordításomban közlöm. Jean FRANCO, *Historia de la literatura hispano-americana* (Barcelona: Ariel, 1993), 102.

tában mutatják meg. A „degradált” ebben az esetben nem morális kategóriát jelöl, hanem azokra a társadalmi jelenségekre utal, amelyeknek következtében valamiféle értékvesztés következik be. Ahogyan Miguel Cané (1851–1905) argentin esszéista mondja, „atyáink katonák, költők és művészek voltak; mi boltosok, kufárok, spekulánsok”.⁹ Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy épp Argentínában és Mexikóban – ahol a legtöbb realista regény születik – találhatóak a korszak legnagyobb latin-amerikai metropoliszai (Buenos Aires és Mexikóváros), ezek az írók pedig elsősorban a nagyvárosokban élnek. A nagyvárosi tapasztalat (és persze az, hogy ezt mind többen hasonlíthatják egy-egy európai, elsősorban párizsi utazás emlékeihez) nem kedvez a derűlátásnak. Mexikón és Argentínán kívül még egy országot kell említenünk, amely jellegzetes példával szolgál: Chilében nagyon korán megjelenik a realizmus, és valószínűleg nemzeti hagyománnyá válik. Fő képviselője Alberto Blest Gana (1830–1920), aki számos kollégájához hasonlóan romantikus íróként indult, és ugyancsak számos kollégájához hasonlóan úgy vált a chilei realizmus egyik fő alakjává, hogy életének nagyobb részét Párizsban töltötte, onnan küldte haza rendszeresen az írásait.

És ahogyan a *costumbrismo* gyakran összefonódik a realizmussal, a század végére megjelenő naturalizmus is rokon vele. Zola nyomán – aki Latin-Amerikában ekkor az egyik legnépszerűbb író – kialakul az a latin-amerikai naturalizmus, amelyet Oviedo „keserű, morbid realizmusként” ír le.¹⁰ Fő témája a társadalom legnyomorúságosabb jelenségeinek, így a játékszenvedélynek, mindenféle kockázatos tőzsdei manővereknek és azok következményeinek alapos leírása. A determinizmus, a környezet és az örökség szerepének kérdése is gyakorta előkerül, ahogyan számos mű központi témája a középosztály képmutatása és az erkölcs.

2. „SZEGÉNYES KÉPZELETRE VALL – MONDTA UNAMUNO – EGY LEXIKONT KÍVÜLRŐL MEGTANULNI”

A „hagyományos” realizmuson túl az Újvilágban sok egyéb esetben is használjuk a *realismo* szót vagy annak gyökerét, a *realt*, és ezek a kifejezések ismertségükben bizonyosan felülmúlják a másikat. Ha a kiadott köteteket és azok magyarországi recepcióját nézzük, a 19. századi realista szerzők gyakorlatilag ismeretlenek hazánkban, műveiket legfeljebb egy-egy antológiából,

⁹ Az idézetet saját fordításomban közlöm. Lásd: *uo.*, 103.

¹⁰ OVIEDO, *Historia de la literatura...*, 144.

vagy az egyetlen magyar nyelvű latin-amerikai irodalomtörténetből¹¹ ismerhetjük. Szerb Antal világirodalom-történetében nem esik szó Latin-Amerikáról: a romantikáról szóló fejezet *A kisebb romantikus irodalmak* alcím alatt tárgyal néhány félszigeti spanyol szerzőt, a realizmussal foglalkozó fejezetben pedig *Spanyol és olasz irodalom a század közepén* alcímmel ugyancsak félszigeti írókat találunk. *A mai irodalom* című fejezetben szó esik ugyan „amerikai” írókról, ám Szerb Antal kivétel nélkül angol-amerikai irodalomról beszél, s ez nagyjából hiteles képet ad arról, mennyire nem fordították a korszak irodalmát hazánkban. Scholz László irodalomtörténetében nem szentel külön fejezetet a realizmusnak – és ez az egy időben jelen lévő, nehezen elkülöníthető irányzatok ismeretében bölcs döntésnek tűnik –, helyette egy korszakot jelöl ki (*A függetlenségtől a modernizmusig*), s ezen belül műfajonként tárgyalja a műveket. Szembetűnő, hogy az általa idézett szövegek közül szinte csak a verseknek és az esszéknek van már létező magyar fordítása, minden egyéb műről csak tartalmi összefoglalót adhat, annyira ismeretlen a korszak prózairodalma hazánkban.

Ezzel szemben a „mágikus realizmus” kifejezést, ahogyan a bevezetésben már utaltam rá, kis túlzással az egész latin-amerikai irodalomra használják, de – ahogyan később látni fogjuk – számos angol-amerikai regény írásmódjára is alkalmazható. Legutóbb a 2018-as év lengyel irodalmi Nobel-díjasa, Olga Tokarczuk méltatásában olvashattuk, hogy „egyes kritikusi szerint mágikus realizmus jellemző az írásmódjára”,¹² ami esetében leginkább a „mitikus próza” szinonimája lehetne. Eközben pedig az amerikai irodalom után spanyol nyelvterületen is elterjedt az úgynevezett mocskos realizmus (*dirty realism, realismo sucio*), amely Latin-Amerikában elsősorban a szegényebb országokra (Kuba, Ecuador, Venezuela) jellemző, és a „mágikus realizmus” mitikus-fantasztikus rétegei helyett a legnyomorultabbak gyötrelmeiről ír kimerítő részletességgel. E két, világirodalmi kontextusban is gyakran használt kifejezéssel szemben hajlamosak vagyunk megfeledkezni Alejo Carpentier javaslatáról, a *csodás valóról* (*lo real maravilloso*), amelyet 1949-ben írt, *Földi királyság* című regényének előszavában fejt ki részletesen. Carpentier – aki személyében is megtestesíti a latin-amerikai irodalom hibriditását, hiszen francia apa és orosz

¹¹ SCHOLZ László, *A spanyol-amerikai irodalom rövid története* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2005).

¹² Lásd: [n. n.], *Az 2018-as irodalmi Nobel-díjat Olga Tokarczuk, a 2019-est Peter Handke nyerte*, hozzáférés: 2021.06.26, <https://litera.hu/hirek/az-idei-irodalmi-nobel-dijat.html>. A „mágikus realista” besorolást rendszeresen használja a sajtó: a szerző nevére, valamint a „mágikus realizmus”, „mágikus realista” szavak kombinációjára adott google-keresés e tanulmány írásakor közel 1600 találatot adott.

anya gyermekeként tekintjük a kubai irodalom egyik legjelentősebb szerzőjének – egy haiti útja során jut el arra a megállapításra, hogy a latin-amerikai világ leírása önmagában alternatívát jelent az addigra már kimerült, és csak eszközeit ismételtető európai szürrealizmussal szemben. Szürrealizmus-kritikájában *hazug mesének* mondja európai, elsősorban is francia kollégái narrációs és festészeti technikáit,¹³ helyette nem kevesebbet állít, mint azt, hogy a „csodás érzete mindenekelőtt hitet tételez fel”.¹⁴ Ez az elsőre talán nem túl nagyszabásúnak ható mondat mégis azért olyan jelentős, mert Carpentier ezzel kijelenti: *minden* egyforma mértékben valós, a realista irodalmat pedig csupán az különbözteti meg az általa kritizált maníros/szemfényvesztő irodalomtól, hogy a szóban forgó szerző mennyire tekinti tárgyát elsődleges valóságnak:

Csodálatosan szavahihetőnek hat Rutilio, amikor a *Persiles és Segismunda kalandjaiban* farkasemberekről ír, mert Cervantes idejében még hittek a farkaskórtól gyötört emberek létezésében. Ugyanilyen szavahihető annak az embernek az utazása, aki egy boszorkány palástján utazott Toscanától Norvégiáig. Marco Polo hitt az olyan madarak létezésében, amelyek elefántot visznek a karmaik között, Luther szemtől szemben látta az ördögöt, és hozzá is vágott egy tintatartót. [...] Mindebből az következik, hogy a hitetlenségben fogant csoda – ahogy azt a szürrealisták művelték hosszú éveken át – mindig is csak irodalmi fogás volt.¹⁵

Ha tehát a „csodás való” meghatározását a 19. századi realizmussal vetjük egybe, talán az látszik a legszembetűnőbb különbségnek, hogy kiindulópontja merőben esztétikai jellegű, és az európai szürrealizmussal való szembenállásból vezeti le az új írásmódot. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy a realistákhoz hasonlóan Európa felől nézi Latin-Amerikát, ám ahogyan a moder-

¹³ „Miután Haiti varázsa elragadott [...], úgy láttam, a most átélt csodás valóság közelebb van ahhoz az igyekezethez, ami az európai irodalom egy részét az elmúlt harminc évben jellemezte: létrehozni a csodát. [...] A szegényes csodát, melyet a vásári figurák szertartásai, torzságai sugallnak (mikor unnak már rá a francia költők a *fête foraine* gnómjaira, bohócaira, akiknek már Rimbaud is búcsút intett az *Ige alkímiájában*). A bűvészet trükkjeivel nyert csodát, amivel olyan tárgyakat hoznak össze, melyek még véletlenül sem szoktak találkozni: a régi, hazug mesét a varrógép és esernyő véletlen találkozásáról egy boncasztalon, a szürrealista kiállítások hermelinprémes kanalát, az esős taxi csigáit, az oroszlánfejet az özvegy ölében.” Alejo CARPENTIER, „A csodás való”, ford. DÉS Mihály, in Alejo CARPENTIER, *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában*, 99–120 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1979), 114.

¹⁴ Uo., 116.

¹⁵ Uo., 116–117.

nisták óta nagyjából mindenki Latin-Amerikában, Carpentier is azt gondolja, hogy az Újvilág friss levegőt és újfajta inspirációt hozhat a kifulladás európai művészetéhez képest. Ami pedig a tények részletgazdag rögzítését illeti – ebben maga Carpentier is felülmúlhatatlan volt –, érdemes megfigyelni, hogy az idézett részben 16–17. századi szerzőket említ, és ezzel felidézi a *real* szónak azt az értelmét is, amelyben a hódítás és a gyarmatosítás korában használták a krónikások. Scholz László irodalomtörténetében azt emeli ki, hogy a gyarmati krónikák esztétikájának alapja nem elsősorban a szépség, „hanem az igazság, a valóság, a hitelesség”,¹⁶ s ez a kritérium gyakran a szövegek címében is megjelenik. Bernal Díaz del Castillo *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* című műve a hódítás „igaz története”, az inka Garcilaso de la Vega *Comentarios reales* című művében a szójáték egyszerre utal arra, hogy királyokról ír a szerző (*real*=királyi), és arra, hogy más krónikásokkal szemben az ő munkája igazi, hiteles (*real*=valódi). Mivel azonban ezek a szerzők aszerint alakították az események „valódi” bemutatását, hogy személyes érdekeiknek mi kedvezett, az eredetileg nem irodalmi céllal keletkezett művek végül közelebb állnak a fikció műfajához, hisz számos kitalált elemet, túlzást vagy épp elhallgatást tartalmaznak, miközben úgy módosítják a fokalizációt, hogy az mindig a legkedvezőbb képet mutassa róluk.

Carpentier egy másik esszéjében, mely *A regényíró társadalmi szerepe* címet viseli, ugyancsak utal Bernal Díaz krónikájára, amelyet „minden idők egyetlen igaz lovagregényének” nevez.¹⁷ Azt állítja, hogy „Bernal Díazszal meghatározódik az író társadalmi szerepe az Újvilágban: [...] korát megelőzve a lehető legpontosabb képet kell adnia a világról, melyben él”.¹⁸ Ezzel a megállapításával a 19. századi realista írókéval rokonítja a krónikás törekvéseit. A szövegben Carpentier amellettt érvel, hogy az író egyik legfontosabb feladata az, hogy a korszakot, amelyben él, megértesse az olvasóival, és megtalálja azokat a retorikai-esztétikai eszközöket, amelyek alkalmasak arra, hogy korának legfőbb kérdéseit ábrázolják. Elsősorban a technikai fejlődésből adódó nehézségeket sorolja fel, azt, hogy a mai író – szemben 19. századi kollégájával – képtelen megérteni a technika friss vívmányait. Ezáltal percepciója a gyarmati krónikásokéhoz lesz hasonló, azokhoz, akik „látták” az amazonokat, és sokszor életüket kockáztatták, hogy megleljék a legendás Eldorádót; tudásuk tehát inkább hasonlít mágiára, a megmagyarázhatatlanba vetett hitre. „A Ger-

¹⁶ SCHOLZ, *A spanyol-amerikai...*, 41.

¹⁷ Alejo CARPENTIER, „A regényíró társadalmi szerepe”, ford. DÉS Mihály, in CARPENTIER, *Irodalom és politikai...*, 121–145, 136.

¹⁸ Uo.

minal Zolája már nem érti, mi történik egy atomerőműben, és annak a szuperszonikus repülőgépnak, mely egy szántóföldre zuhan, nagyon kevés köze van az *Állat az emberben* kibevezett masinájához. Az összeomlás szerzője nem sokat tudna mondani Hirosimában,¹⁹ állítja Carpentier, majd kifejti, hogy Balzac, Zola, sőt Proust vagy Joyce is „urai voltak annak a világnak, amelyben éltek”.²⁰ Ezzel szemben 1967 regényírói már jócskán el vannak maradva tőle, amennyiben a világot a technikai fejlődés szinonimájaként értjük. Ami azonban megmarad, az a nyelv. A szöveg – politikai retorikától nem mentes – konklúziója is arra hajlik, hogy a nyelvi eszközök gazdagságát nevezze meg a regény továbbélésének garanciájaként.²¹

3. EGY „EGZOTIKUS CÍMKE”

Bényei Tamás már említett *Apokrif iratok* című könyvének előszavában röviden kitér a „csodás való” fogalmának problematikus voltára. Azt mondja, Carpentier szövegében „összemosódik némiképp a fenomenológiai és az ontológiai szempont: a csodás való egyszerre a valóság feltárulása és annak megváltozása, a szubjektum deformáló észlelésének terméke”.²² A másik probléma Bényei szerint az, hogy Carpentier alapvetően ideológiai konstrukcióját sokan poétikaként értelmezték, s ennek köszönhető a „mágikus realizmus” és a „csodás való” összemosása.

Ami a „mágikus realizmust” illeti, Bényei rendkívül alaposan vizsgálja a kifejezés bevezetését a posztkoloniális és posztmodern kritikai diskurzusba. Felhívja a figyelmet arra a jelenségre, hogy a latin-amerikai kritika a „mágikus realizmust” egyértelműen a kontinens sajátjaként kezeli, és nem említi „Latin-Amerikán kívüli párhuzamokat, még a nyolcvanas években sem, amikor pedig Kanadában már rendszeresen használatos volt a kategória, és Salman Rushdie is látványos nemzetközi sikert aratott”.²³ Csakugyan, Giuseppe Bellini 1985-ös latin-amerikai irodalomtörténete is mindössze annyit mond, hogy bár sokan vádolják a latin-amerikai újregényt azzal, hogy külföldi min-

¹⁹ Uo., 130.

²⁰ Uo., 132.

²¹ Két évvel Carpentier idézett írása után, 1969-ben – Alberto Moraviát idézve – Carlos Fuentes is arra jut, hogy nem maga a regény műfaja halt meg, csupán annak (nyárs)polgári változata, a realizmus. Carlos FUENTES, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969), 17.

²² BÉNYEI, *Apokrif iratok...*, 33.

²³ Uo., 43.

tát követ, ennél mégis fontosabb a realizmus iránti törekvés: az emberi létezés legnyugtalanítóbb pillanatait, a valóság legmélyebb rétegeit szeretnék feltárni az új próza írói, mégpedig – talán kissé paradoxnak ható módon – a fantázia segítségével. Elutasítják tehát az öncélú folklórt és dokumentarizmust, helyette ugyanazt a hitet várják el, amelyről korábban Carpentier kapcsán már szó esett: „a képzelet az egyetlen járható út a hiteles valóság eléréséhez, amelyet meghamisítanak a felszínes naturalizmusok”²⁴ – mondja Andrés Amoróst idézve a szerző. A mágikus realizmus tehát Bellini szerint is a természet, a mítosz, meg persze a képzelet segítségével kutatja ezt a mély valóságot, s ezáltal lesz nyilvánvalóvá Amerika – és itt mindig Latin-Amerikára gondol – egyedülállósága (*unicidad*) és különlegessége (*originalidad*) a világban.

A 80-as évek tehát változást hoz a fogalom történetében, s ez jelentős kánonátalakulással is jár. Bényei Rushdie, Angela Carter, Jeanette Winterson, Graham Swift, Jack Hodgins és Robert Kroetsch regényeit sorolja, a mágikus realizmus pedig a kritikai konstrukciókban ekkorra az a „hely, ahol a posztkoloniális és a posztmodern összeér”.²⁵ A fogalom azonban nagyjából szerzőnként változik: Linda Hutcheon 1991-ben „formai technikának” mondja, Theo D’Haen „mozgalomnak”, Guy Lernaut pedig nem kevesebbet állít, mint azt, hogy „[a]mi posztmodern a világ többi részén, azt Latin-Amerikában mágikus realizmusnak hívták, Kanadában pedig még mindig ezen a néven fut”.²⁶ Bényei roppant szakirodalmi apparátussal fölverte egybegyűjti a mágikus realista írásmód jellemzőit (karnevalisztikus textualitás, apokrif történelem, történelmi fantázia, a kontrasztív banalitás retorikája stb.), majd megállapítja, hogy a kilencvenes évekre a posztmodern és a mágikus realizmus fogalma olyannyira összekapcsolódott, hogy a kritika rész-egész viszonyként tekint rá, és a mágikus realizmust a posztmodern realizmus alkategóriájaként határozza meg (José David Saldívar). A bevezető további részében a fogalom posztkoloniális elsajátításáról beszél többek között Kanadában, ahol Carpentier „hitét” a „bátorság” és a „képzelőerő” fogalma váltja fel: erre van szükség, hogy – az idézett példában – a British Columbia-i csodás valót befogadja az olvasó.²⁷ Akárhogy is, a tanulmány vége egybecseng azzal, amit a „mágikus realizmus”

²⁴ Az idézetet saját fordításomban közlöm. Bellini Andrés Amoróst idézi, lásd: Andrés AMORÓS, *Introducción a la novela hispanoamericana actual* (Salamanca: Anaya, 1971), 23. Giuseppe BELLINI, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana* (Madrid: Castalia, 1997), 468.

²⁵ BÉNYEI, *Apokrif iratok...*, 45.

²⁶ Geert LERNAUT, „Postmodern Fiction in Canada”, in *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, eds. Theo D’HAEN and Hans BERTENS, 127–141 (Amsterdam: Rodopi, 1988), 129. Idézi: BÉNYEI, *Apokrif iratok...*, 45.

²⁷ BÉNYEI, *Apokrif iratok...*, 48.

kifejezést kerülni igyekvő irodalmárok némi malíciával és halkán mondogatnak: García Márquez monográfusa, Gerard Martin nyomán Bényei arra jut, hogy a mágikus realizmus az irodalmi publicisztikában végül „egzotikus címke”²⁸ lett, amelynek segítségével növelni lehet az eladott példányszámot. A szerző ugyanakkor az *Apokrif iratok*ban arra vállalkozik, hogy a kötetben szereplő öt könyv²⁹ írásmódjának alapos elemzése után „a »mágikus realistának« tekintett szövegek mintegy újra kitalálják a »mágikus realizmus« kategóriáját mint önmaguk lehetetlen, katakretikus, s mégis épp ezért találó megnevezését.”³⁰ Azt hiszem, a nemzetközi kritikában is alig találunk olyan okos, meggyőző és alapos elemzést, amelyet ebben a több mint húsz esztendő kötetben olvashatunk.

4. AZ ÚJREGÉNY UTÁN

Hogy mi történik a latin-amerikai irodalomban az újregény után? Valószínűleg eleve kudarcra ítélt feladat volna összefoglalni, hogyan él tovább a realizmus ezen a földrajzilag és kulturálisan is rendkívül heterogén földrészen, ezért itt mindössze néhány irány és néhány szerző említésére vállalkozom.

A mágikus realizmus sikeríróit mára gyakran az irodalomkritika is „piaci mítosztermeléssel” vádolja, és Európából úgy tekintenek a latin-amerikai szerzőkre, mint akik regényeiket a tömegkultúra elvárásaihoz igazítják; a fiatal generáció szerzői közül sokan ugyanakkor ma is Macondóhoz mérik magukat. 1996-ban jelenik meg a *McOndo* című novellaantológia, melynek előszavában a szerzők kikiáltják a mágikus realizmus végét, és globalizált, hibrid kultúrát követelnek. A mexikói *Crack*-kiáltvány hasonló célkitűzést fogalmaz meg: szerzői úgy vélik, a mágikus realizmus sztereotípiákba hajszolja a latin-amerikai irodalmat, ők pedig szakítani kívánnak a lokalizmusokkal. Ignacio Padilla „vuelta a la singularidad” („vissza az egyediséghez”) felkiáltása jól példázza ezt a törekvést, miközben Jorge Volpi és Mario Bellatin, a kortárs mexikói irodalom mára megkerülhetetlen alakjai azt tartják, elfogadhatatlan, hogy az íróktól azonos, felismerhető írói stratégiát várjon el a közönség. Bellatin szerint az írás személyes élményekből táplálkozik, és ehhez a személyességhez az is hozzátartozik, hogy a szóban forgó író Latin-Amerikában, azon

²⁸ Uo., 51.

²⁹ Bényei könyvében az alábbi regényeket elemzi: Gabriel García Márquez: *Száz év magány*, Toni Morrison: *Salamon-ének*, Salman Rushdie: *Az éjjél gyermekei*, Angela Carter: *Esték a cirkuszban*, Graham Swift: *Lápvilág*.

³⁰ BÉNYEI, *Apokrif iratok*..., 51.

belül is Mexikóban, egy adott történelmi pillanatban él; enélkül – mondja kicsit közhelyesen Bellatin – egészen másfajta könyveket írna.³¹

Ami a realista ábrázolásmódot illeti, alapvetően két irány körvonalazódik: az egyik a nyelvhasználat tekintetében kíván pontos képet rajzolni a társadalomról, a másik leírása tárgyát igyekszik minél részletesebben megmutatni. Az elsöre jó példa a *La Onda*, amely a hetvenes évektől van jelen a mexikói irodalomban. A spontán társadalmi jelenségként induló mozgalom képviselői a fiatalok (*jipitecas*: a hippi és az azték szavak összevonásából született megnevezés) nyelvét közvetlenül emeli be az irodalomba, vagyis nyelvi eszközei egészében a kortárs társadalom mindennapjaiban gyökereznek. A realizmus másik megnyilvánulási lehetősége és iránya a Latin-Amerika szegényebb területein divatos, korábban már említett mocskos realizmus, amely Mexikóban is mind több hívet szerez magának.

Argentínában a nyolcvanas években még egyértelműen a katonai diktatúra a *par excellence* irodalmi téma, a legfiatalabb írók azonban már nem tudnak azonosulni a társadalmi problémákkal. Az irodalmi ábrázolás válsága esztétikai és politikai téren is megjelenik.³² Beatriz Sarlo azonban megemlíti egy regényt, Rodolfo Enrique Fogwill *Los Pichiciegos (Páncélos egerek, 1983)* című művét, amely a Falkland-szigeteki háború idején játszódik.³³ A kritikus arra hívja fel a figyelmet, hogy a szerző a háború kellős közepén olyan regényt ír, amely teljes távolságtartásról tesz bizonyosságot: a történet hiányzik, csupán a harcban részt vevő testek, a túléléshez szükséges tárgyak szenvtelen leírása marad. Nem akar semmit bizonyítani, mégis képes a háború igazságának (*verdad sobre la guerra*) ábrázolására. Később Aníbal Jarkowski átveszi Sarlo kifejezését, amikor ezt írja: „annyira valószínű, hogy számos olvasó realista elbeszélésként értelmezte”.³⁴

³¹ A szöveget a saját fordításomban közlöm. Idézi: Luz Rodríguez CARRANZA, „Los sonidos del silencio: Realismos de principios del siglo”, *Pasajes* 28 (2009): 23–32, 24.

³² Uo., 25.

³³ Beatriz SARLO, „Fogwill: No olvidar la guerra: Sobre cine, literatura e historia”, *Punto de vista* 17, no. 49 (1994): 11–15.

³⁴ Az idézetet a saját fordításomban közlöm, idézi: CARRANZA, „Los sonidos...”, 25. Ami a realizmus argentin recepcióját illeti, a kétezres évektől kifejezetten népszerű témának látszik az országban. María Teresa Gramuglio 2002-ben kötetet ad ki *El Imperio Realista* címmel, 2005 végén pedig Rosarióban „Realismos” címmel szerveztek irodalomtudományi konferenciát. Martín Kohan argentin esszéista, író és irodalomkritikus ugyancsak 2005-ben azt mondja, hogy az argentin irodalom számos realista kliséet használ, és bizonyos tekintetben visszatér a valósághoz (*realidad*). Martín KOHAN, „Significación actual del realismo críptico”, *Boletín* 12 (2005): 24–35.

Fogwill regényének nincs magyar fordítása, ám ha Fogwilléhez foghatóan kegyetlen, tárgyilagos leírásokat keresünk a kortárs latin-amerikai irodalomban, a többi közt Roberto Bolaño *2666* című, 2004-ben megjelent regénye juthat eszünkbe. „A gyilkosságok könyve” halott nőinek a leírása Fogwill fotografikus módszerét idézi, és arról tanúskodik, hogy a realizmus máig működőképes írásmód. Ha pedig 19. századi változatával vetjük egybe, azt találjuk, hogy eszközei ugyan sok tekintetben nagyon is hasonlóak, nemzetközi recepciója azonban – talán épp a mágikus realizmus sikertörténetének hála – lényegesen kedvezőbb.

MŰHELY

CSÉVE ANNA

Archívum és terep, írás és élet

Realizmus-problémák Móricz Zsigmond prózapoétikájában

„...az élet és az írás ugyanaz és egy.

És hogy számomra mindenesetre az élet: az írás.”¹

A realizmus „ernyőfogalma”² az irodalom- és kritikátörténetben zavaróan többértelmű jelentéseket vett fel. A Móricz-életmű recepciójában e jelentések között tájékozódva több oldalról is érezhető az értelmezések koncepcionális kötöttségéből fakadó bizonytalansága: a realizmusfogalmak sokszor vitatott érvkészlete összekapcsolódik a modernitás szintén nehezen definiálható elképzeléseivel.³ Míg ez az összefüggés jól megfér a *Nyugat*-korszak kritikai visszhangjában, addig az 1950-es évektől a realista Móricz-kép a modernség hagyományozódásának gátja lett. Majd ennek a képnek szükségszerű eltávolítása okozta azt, hogy a kilencvenes évek újraolvasási gyakorlatában a realista ábrázoláselvre támaszkodó interpretációk háttérbe szorultak az irodalmi modernség posztmodern távlatában. Ez a határpontokhoz köthető diszkontinuitás valójában nem meglepő, hiszen koronként változó jelentésű valóságfogalmak állnak a realizmus mögött, a mindenkori *common sense* és az elméleti iskolák diskurzusainak függvényében. A posztmodern pluralista valóságképében „a tényleges valóság és a valóság egyéb területei (azaz a virtualitás) közötti határvonal elmosódott, vagy deklaráltan nem is létezik”.⁴ Ezzel összefüggésben pedig a posztmodern a realizmust egy 19. századi, pozitivista eredetű, egyetlen esszenciális valóságkép rögzítésében érdekelt, kötött struktúrában látatja.

¹ MÓRICZ Zsigmond, „Pataki felolvasás”, in MÓRICZ Zsigmond, *Erkölcsei sarkantyú: Tanulmányok II.*, Móricz Zsigmond összegyűjtött művei, 744–749 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982), 748.

² HITES Sándor, „A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről”, *Irodalomtörténet* 97 (2016): 263–300, 295.

³ KAPPANYOS András, „A modernség változatai: Koncepciótanulmány az új magyar irodalomtörténeti kézikönyvhöz”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 123 (2019): 33–87.

⁴ ROPOLYI László, „Virtualitás és valóság”, *Többlét* 2, 1. sz. (2010): 5–49, 9.

Az elmúlt évtizedekben a Móricz-próza újraolvasása számos eredményre vezetett. A szövegek elemzésében az átértelmezés szempontjai zárójelbe tették a móriczi valóságábrázolás vulgáris, mimetikus formájú megközelítéseit, és egyben tovább távolították a nyelv ábrázoló, eszközszerű működésének fel-fel-fogását is. Az újraolvasás a realista stílusként „elkönyvelt történeti önideológiák”⁵ ráarakódásaitól mentes, új prózapoétikai összképet alakított ki. Amennyiben csak a narrátorra, karakterekre, szerkezetre vonatkozó szakirodalom jelzőit emeljük ki, akkor is igen dinamikus nyelvi modell tárul fel. Szabad, széthulló, szubjektív, víziószerű, szintetizált, kevert, bizonytalan, metaforikus, jelentésszorosozó, behelyettesíthető formavilág bontakozik ki a többnyire szűkös cselekmény és tablószerűvé alakuló idő keretében. Ez az újraolvasás kínálta igen leegyszerűsített mintavétel több regény, novella jellemzőiből áll össze, ezen belül, mint e próza brandje, a szabad függő beszéd mozdítja ki a klasszikus realista próza alakzatainak egyensúlyát, amelyet a jelentésmegkötés ellen ható intertextuális elemek szintén tovább lazítanak.⁶

Az irodalomtudomány prózafelfogása által javasolt újraértelmezési stratégiákban megjelennek a Móricz-próza radikális újszerűségének széttartó és ketősségekben megfogalmazódó figyelemfelhívó jelenségei is. Például az enigmatikus és nehezen teoretizálható „életesség” fogalmának kétirányúsága, „szöveg és tény különös, egyszerre kétkomponensű és egylényegű volta”.⁷ Az egyszólamúságban vagy együtthangzásban, illetve szét- és összetartásban megmutatózó „többnyelvűség”,⁸ valamint ennek a dinamikus nyelvnek mediálisan nyi-

⁵ MARGÓCSY István, *Petőfi Sándor: Kísérlet*, Klasszikusaink (Budapest: Korona Kiadó, 1999), 145.

⁶ TVERDOTA György, „Fordítás magyarról törökre magyarul: Bethlen Gábor isztambuli útja”, in *Az újraolvasott Móricz: Előadások és tanulmányok*, szerk. ONDER Csaba, 146–155 (Nyíregyháza: NYF BTMFK Irodalom Tanszék, 2005); CSÉVE Anna, *Az írás gyeplője: Móricz Zsigmond szövegalkító gyakorlata* (Budapest: Fekete Sas Kiadó, 2005); SZILÁGYI Zsófia, *A továbbélő Móricz* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2008); BENYOVSKY Krisztián, „Madarak és nimfák: Metaforikus történetképzés az *Úri muriban*”, in BENYOVSKY Krisztián, *Fosztogatás: Móricz-elemzések*, 66–88 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010); BARANYAI Norbert, „...valóság-ból táplálkozik s mégis költészet”: *Móricz Zsigmond prózájának újraolvasási lehetőségei*, Csokonai könyvtár 47 (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010); SZILÁGYI Zsófia, *Móricz Zsigmond* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013); *Móricz a jelenben*, szerk. BENGI László és SZILÁGYI Zsófia, MIT-konferenciák 2 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2015).

⁷ RÁKAI Orsolya, „Geneológia és reflexió: Móricz Zsigmond »irodalomtörténete(i)«, *Alföld* 56, 1. sz. (2005): 93–100, 100.

⁸ DOBOS István, „Egyszólamúság vagy együtthangzás?: Útban a regény többnyelvűsége felé: Móricz Zsigmond, *Az isten háta mögött*”, in BENGI és SZILÁGYI, *Móricz a jelenben*, 47–60, 60.

tott természetének a befogadásban (fordítás, olvasás),⁹ a közvetítésben megmutatkozó ellentmondásai, illetve ezek poétikai potenciálja is szembetűnőek. Az interpretációk által felfedezett kettős értelmezési lehetőségek (például a próza topografikus jelrendszereinek realista és egyben metaforikus kódolása¹⁰ vagy a realista és mitikus, illetve autobiografikus és fiktív jellemzőkkel leírható két párhuzamos elbeszélésmód¹¹) felvetik a kérdést, hogy a poétikai összetettségre és a realista ábrázolásvlre irányuló olvasatok egymást kizáróak vagy megengedő módon kiegészítők lehetnek-e, mint ahogy ezt Móricz és kortárs kritikussai még szoros összefüggésben látták: „Realistának könyveltek el, én magam is erősségemnek érzem azt, hogy életlátásom olyan, mint a magyar nép színe-javáé. A való életet valószerű vonásokkal adom vissza.”¹²

A többszólamúsággal ellentétben állnak Móricz nyilvánosságnak szánt konfesszionális és deklaratív szerzői kijelentései. Ezek – ha idézik is az elemzésekben –, nem tartoznak az újraolvasás tárgyához, és alulretorizáltságuk miatt mintegy ellenidézetekként, ellenérdekelt tárgyként, „önismereti tévesztéseként” értékelik őket.¹³ Pedig több szempontból is fontos lenne Móricz önértelmező megnyilatkozásainak, kritikai és irodalomtörténeti eszmefuttatásainak „egyfajta móriczi önmitizáláson”¹⁴ is alapuló, látszólag irodalom és esztétikán kívüli fogalmainak¹⁵ tisztázása, már csak azért is, mert ezek az állí-

⁹ TVERDOTA György, „Fordítás magyarról törökre...”, in ONDER, *Az újraolvasott Móricz...*, 146–155, 148; EISEMANN György, „A szereplő mint olvasó Móricz Zsigmond regényében”, in *uo.*, 60–67, 60.

¹⁰ BEDNANICS Gábor, „Tér, idő, történelem: (Kon)figurációk a móriczi regényben”, in BENGI és SZILÁGYI, *Móricz a jelenben*, 81–88, 83.

¹¹ GINTLI Tibor, „Bovary út vagy Bovaryné”, in ONDER, *Az újraolvasott Móricz...*, 68–79, 71; BARANYAI, „...valóságból táplálkozik s mégis költészet”..., 156.

¹² Idézi: VARGHA Kálmán, *Móricz Zsigmond alkotásai és vallomásai tükrében*, Arcok és vallomások (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967), 190.

¹³ „Naplói és publicisztikai tanúsága szerint Móricznak meglehetősen egyszerű – és még ebben a formában is igen elnagyolt – képzetei lehetnek a szubjektum szövegszerű önmegnyilvánításának lélektani háttereiről. Egy közelebről nem artikulált pszichikai zónában kereste vagy vélelmezte az »emberinek« mint »sajátjának« a forrását, ahonnan a mű az ő »őszinte és igaz érzései[t]« hivatott továbbítani. [...] Móricz (a maga gyakori önismeretei tévesztéseinek egyikeként) az élet fedezetével ellátott saját eredetiség termékének, nem pedig »könyvből tanultnak« véli művei vallomás- és építkezésmódját, holott azok – az »alakotól« az anekdotikusságig – a legnagyobbbrészt Jókai vagy Mikszáth kirajzolta mintákat követnek.” KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Tónus – szólam – effektus: A nyelv művészeti kérdés csapdái a Móricz-kutatásban”, in BENGI és SZILÁGYI, *Móricz a jelenben*, 25–45, 33–34.

¹⁴ SZILÁGYI, „*Móricz Zsigmond...*”, 29.

¹⁵ Vö. „Az új irodalom [...] »életességre« épül Móricz szerint [...] Móricz érezhetően küszködik, hogy a különbséget szavakba foglalja (ám ez a későbbi realizmus-szakirodalom tanúsága szerint mégsem sikerült neki egyértelműen).” RÁKAI, „Geneológia és reflexió...”, 99.

tások szolgáltak a kritikai realista Móricz-kép és ehhez kapcsolódva a realizmus ideológiai reprezentációjának kiindulópontjául. Az irodalom feladatáról szóló, középpontba állított deklaratív szerzői kijelentést – mely szerint az irodalom kerüljön közelebb az élet valóságához – nem követte annak kivizsgálása, hogy miben is állnak e valóságábrázolás stílusjegyei.¹⁶ Kérdéses, hogy a konfeszionális próza miért köti következetesen (és utólag) az író sikert hozó pályafordulatát és autonómiájának megteremtését a realizmushoz.

Először is elfogadom azt a támadást vagy dicséretet, hogy realista író vagyok.

Ugyanis nem tudom, mi a realista író, mi az idealista író. Az író, ha író nem lehet más, csak az élet feltárója, közlője és újjáteremtője. [...] Ha visszagondolok saját írásaim őskorára – sajnos, valóban régen volt, amikor írni kezdtem. Budapesten az első novellám 1901-ben jelent meg a *Lidérc Naptárban* – abban az időben még tiszta idealista író voltam. [...] Egy idealizmussal telített fiatal író nem is képzelheti el a bűnt másképp: ez a töményített bűn, a pénzhamisítás. Zord éjszaka. Az elemek csatája a kísérő zene a vétek körül... Azóta sokszor írtam meg bűnös dolgokat, amit urak vagy parasztok követek el, de sohasem jutott eszembe, hogy viharos éjjeleken kövessék el a gázságot, mert azóta már realista vagyok [...] [A] realista ideálja az, ha az élet egyszerűségében és közvetlenségében tudja megéreztetni az ideált. Ehhez az egyszerűséghez és közvetlenséghez azonban igen nehéz eljutni. [...] Én magam a nehéz válságoknak köszönhetek mindent, amit aztán tudnom sikerült. Mire eljutottam a legelső novellához, amelyben a kritika engem talált meg [...].¹⁷

Ha a móriczi valóság- és realizmusfogalom közös reprezentációs logikáját keressük, ahhoz a kérdéshez kell visszafordulnunk, hogy művészetének nyelvi-poétikai átértékelései milyen hagyományok elutasításának, illetve keresésének kontrasztjában fogalmazódhattak meg. Móricz plurális prózavilágának dialogikus mozzanatai és ezzel szemben az öntanúsító szövegek egyszerűsítő állításai olyan végeredményként élénk kerülő olvasatok, amelyek történeti

¹⁶ VARGHA Kálmán, *Móricz Zsigmond és az irodalom*, Irodalomtörténeti Könyvtár 8 (Budapest: Akadémia Kiadó, 1962), 144.

¹⁷ MÓRICZ Zsigmond, „Vallomás az írásról”, in MÓRICZ Zsigmond, *Tanulmányok I.*, Móricz Zsigmond összegyűjtött művei, 771–773 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978).

viszonyokba helyezett alkotói kiindulópontjai,¹⁸ kontextusa, és nem egyirányú levezethetősége van.

Tanulmányom a Móricz-próza realizmussal kapcsolatos jelenségéről a téma nagyságát tekintve, csak vázlatos és hiányos lehet, mégis a szövegekhez fordulva problémákat szándékozik felvetni és előmunkálatokat elvégezni a további kutatásokhoz, jelen esetben azokhoz, melyek ennek a bahtyini polifonikus modellnek¹⁹ az eredetét és működését vizsgálják.

FOLKLÓR MINT „EGYSZERŰSÉG” ÉS UNIVERZÁLIS MINTA

Móricz első népdalgyűjtő útja a mindmáig legkevésbé feltárt pályakezdés központi eseménye, az önteremtő és alkotásteremtő folyamatok elindulásának legmarkánsabban definiálható kezdőpontja. Arról azonban kevés tudható, hogy miben nevezhető meg az a nagy volumenű, „minden” regényében, novellájában jelen lévő hatóerő, amely sokszor idézett öntanúsító nyilatkozatai szerint ezekhez az utakhoz kötődik.²⁰

Első útjaival egy időben, még 1903–1904-ben közzétett tárcacikkei (*Hogy terem a népdal?*,²¹ *A magyar versről*,²² *A népdal termőföldjén*²³) és kéziratos írásai (*Egy falu nótái*,²⁴ *Virágos a nóta fája*²⁵) közelről és sokat árulnak el a 19. századi szóbeliségben élő folklór inspirációjáról, melyben a népdal – mint egyszerű

¹⁸ Vö. „A modernségben a műalkotásnak általában tulajdonított autonómia nem kiindulópont, hanem végeredmény.” BAGI Zsolt, *Az esztétikai batalom elmélete: Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban* (Budapest: Napvilág Kiadó, 2017), 95.

¹⁹ SZIRÁK Péter, „Az ösztön »nyelve« és a nyelv cselekedtető ereje: Szempontok Móricz Zsigmond néhány művének újraolvasásához, in *A kifosztott Móricz?: Tanulmányok*, szerk. FENYŐ D. György, Könyvtár és katedra 1, 226–240 (Budapest: Krónika Nova Kiadó, 2001), 235; EISEMANN György, „A Móricz újraolvasás esélyei”, in FENYŐ D., *A kifosztott Móricz...*, 241–249, 246.

²⁰ Vö. „Ott ismertem meg a falu életét, s tömérdek benyomás, élmény és mély s forró indulat lobbant fel bennem, ami később műveimben mint ott van.” MÓRICZ Zsigmond, „Népköltési gyűjtő”, in MÓRICZ, *Tanulmányok I.*, 755–757, 757.

²¹ MÓRICZ Zsigmond, „Hogy terem a népdal?”, in MÓRICZ, *Erkölcsei sarkantyú...*, 8–12.

²² MÓRICZ Zsigmond, „A magyar versről”, in MÓRICZ, *Erkölcsei sarkantyú...*, 13–17.

²³ MÓRICZ Zsigmond, „A népdal termőföldjén: Részletek egy népköltési gyűjtő útirajzából”, in MÓRICZ Zsigmond, *Ifjúsági írások*, Móricz Zsigmond összegyűjtött művei, 210–211 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1958).

²⁴ MÓRICZ Zsigmond, „Egy falu nótái”, in MÓRICZ Zsigmond, *Szatmári gyűjtés*, 2 köt. Magyar Népköltési gyűjtemény: Új folyam 17–18, 1:335 (Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, MTA Néprajzi Kutatóintézet, 1991).

²⁵ MÓRICZ Zsigmond, „Virágos a nóta fája”, in MÓRICZ, *Szatmári gyűjtés*, 1:336–337.

forma – mintaszerűsége feltárulhat. Bár Móricz foglalkozik a népdal ritmikájával és verselésével is, az írások fókuszában a paraszt és a falu, az egyén és a közösség osztatlan egységében működő élő folklór működése áll, amelyben mindig feltűnik egy-egy egyéni változat. A dalok variálódásáról, szabad szövegszerveződéséről ír, ahogyan az új forma tört dalokból,²⁶ széttört versszakokból, vendégszövegekből összeáll. „Magasabb műveletnek” tartja, ha a darabokat a személyiség élethelyzetére igazítják, „pászoltatják”,²⁷ ha az egyén teret enged egyedi helyzetének és saját érzéseinek az új variánsban:

Egy tizenhárom esztendő, ökölnyi ostoros gyereket találtam, aki [...] több nótából „összepászoltat” egyet, s ha sikerül egy-egy ilyen egyveleg – másnap már egész falu fujja [...]. Nem büszkélkedik azzal, hogy eleitől végéig az övé minden gondolat, ami a nótában van, hanem úgy magyarázza a szerzést, hogy ő „mindenféle példából vette – könyvből is volt, amit vett, de prózából – minden versnek a két első sorát, a másikat pedig rácsapta, úgy ahogy vele történt.”²⁸

Felfigyel arra is, hogy a dalok variációiban szövegrészletek ismétlődnek,²⁹ melyek az építkezés széttörtségét újra és újra egészzé alkotják. Az élő folklór mediális és koncipiális orális mintája³⁰ beszédközi viszonyokként és szövegként tárul fel az író számára. A falukörnyezet reáliái között a jelentések kialakulásának és cseréjének módjában az anonimitás és a szerzőség ambivalenciájára is reflektál. A korabeli gyűjtők számára a népköltészet „éppen amiatt volt érdekes, mert az egyéni szinten túlmutató, kollektív, értéket hordozó alkotások (a nép költi őket).”³¹ Móricz azonban meglátja a közreműködő személyisé-

²⁶ Vö. „A legtöbb nóta össze van törve. Jóformán senki sem ügyel arra, hogy tartoznak össze a versszakok; új nótát ha tanulnak, a dallamára rácsavarják a régi szöveget, sokszor törik, toldják is ennek kedvéért.” MÓRICZ, „Egy falu nótái”, 335.

²⁷ MÓRICZ, „Hogy terem a népdal?”, 9.

²⁸ Uo., 10.

²⁹ Vö. „Egyik átfolyik a másikba, a mely ujabbnak első akkordját csendíti meg.” MÓRICZ Zsigmond, „Szatmár vármegye népe”, in MÓRICZ, *Erkölcsei sarkantyú...*, 55–84, 76.

³⁰ Vö. „[...] az írott és szóbeli szöveg viszonya nem jellemezhető egyetlen oppozícióként: meg kell különböztetni az oppozíció mediális és koncipiális-kognitív dimenzióját. Élőszóban is léteznek az írás szövegalkotási elvei alapján felépülő beszédprodukciók [...]” BENCZIK Vilmos, *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelméleti megközelítésben*, (Budapest: Trezor Kiadó, 2001), 142.

³¹ DOMOKOS Mariann, „A folklórgyűjtővel és a folklórszövegekkel szembeni elvárások a 19. században”, in *Médiák és váltások*, szerk. NEUMER Katalin, *Identitások és médiák 2*, 30–42 (Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Filozófiai Intézet–Gondolat Kiadó, 2015), 40.

get, felfigyel arra is, hogy a lokális faluközösségek még tudják nevekhez kötni a dalokat.³²

A folklór kommunikatív és narratív hatása felismerhető a móríci epika összetettségének alakzataiban is: a szabad függő beszéd, a szövegátvételek és önidézetek összeillesztésének intertextuális eljárásai,³³ a művek áttetsző életrajzisége,³⁴ a konkrét körülményekre alkalmazott szövegalakítás,³⁵ a megelőlegezett és visszautaló metaforikus elemek jelentéssokszorozása,³⁶ illetve az újraírás és a végtelen írható regények írói igénye.³⁷

Ez a hasonlóság lehetővé teszi, hogy a regények esztétikai értékei mögött keresett, a magyar prózában eddig nem ismert kommunikációs és intertextuális diskurzust³⁸ az élő folklór „univerzális” szövegalkotási kulturális mintájához közelítő alkotásmódként láttassuk. Móríciz olyan diskurzust alapított, amely addig nem létezett sem az akkor formálódó néprajztudományban, sem a fikciók történetére tekintő írásbeli paradigma látókörében nem volt megvalósítható.

³² Vö. „Aki írta, most 20 esztendőös legény, s évekkal ezelőtt csinálta ezt a két (!) dalt. Az egész falu tudja róla, hogy magáról ír nótát”. MÓRICZ, „Virágos a nóta fája”, 337; „Ki írta ezt is? Mert valószínű, hogy itt költötte valaki [...] nem tudunk nyomára jönni. [...] az Erdélyi János meg Kriza János által összegyűjtött dalok éppen úgy nem tudjuk egynek sem a szerzőjét, mint a mai leírt újabb eredetű és színezetű nótáit.” MÓRICZ, „A népdal termőföldjén...”, 210, 211; Lásd még Móríciz Zsigmond megjegyzését August Hartmann bajor népköltészeti gyűjtéséről az adatközlők megnevezése kapcsán. CSÉVE Anna, „A szent hasú tarka tehén és a borivó galamb: Móríciz Zsigmond állatmeséi”, in *Nagy az Isten állatkertje...: Állatságok a magyar irodalom- és művelődéstörténetben*, szerk. MERCS István, *Modus Hodiernus* 9, 123–140 (Nyíregyháza: Móríciz Zsigmond Kulturális Egyesület, 2019), 136.

³³ SZILÁGYI, „Móríciz Zsigmond...”, 279.

³⁴ BARANYAI, „...valóságból táplálkozik s mégis költészet”..., 91; CSÉVE, *Az írás gyepölője...*, 48.

³⁵ KÁNYÁDI András, „A tóga redői: Egy Móríciz-novella szövegkörnyezete”, in BENGI és SZILÁGYI, *Móríciz a jelenben*, 187–199, 197; CSÉVE Anna, „*Barbárok*: A novella olvasásának lehetséges kontextusai”, in *uo.*, 159–176, 171.

³⁶ BENYOVSZKY, „Madarak és nimfák...”, 78–88; SZIRÁK, „Az ösztön »nyelve«...”, 236.

³⁷ Vö. „Jól tudnék regényt írni, ha alkalmat adnának rá, hogy végtelenül hosszúakat írjak.” MÓRICZ Zsigmond, *Naplók: 1930–1934*, szerk. CSÉVE Anna (Budapest: Noran Könyvesház, 2016), 578.

³⁸ Vö. „Úgy tűnik tehát, hogy a Móríciz-életmű olyan recepciós problémákat támaszt, amelyek túlmutatnak a hivatalos kanonizációs mozgások sokszor egyáltalán nem szakmai motivációi támogatottságának vagy megvonásának segédkonstrukcióin.” BALASSA Péter, „Balassa Péter Móríciz-szeminárium: 1999–2000”, in BALASSA Péter, *Magatartások találkozója: Babits, Kosztolányi, Móríciz*, Balassa Péter művei, 162–211 (Budapest: Balassi Kiadó, 2007), 167.

ARCHÍVUM ÉS TEREPI

A folklórgyűjtővel és a folklórszövegekkel szemben támasztott elvárásokat a 19. századi nemzeti elkötelezettségű nyelvészet³⁹ és népnemzeti iskola szabályozta. Az akkor intézményesülő magyar néprajzkutatás nyelvi-esztétikai kontrollal lépett fel a leírt szövegekkel szemben. A Kisfaludy Társaság – és mint az intézmény megbízott adatgyűjtője, Móricz is – a formálódó folklórtudomány céljainak megfelelően egy nemzeti gyűjtemény megmentésén, gyűjteményes kötetek kiadásán dolgozott. Ennek a célnak megfelelően a gyűjtés szigorúan a leírásra korlátozódott, amely csak a megnemesítés, a szóbeliség (írásos nyomainak) eltüntetése, a szöveg kisajátítása által léphetett az irodalom nyilvánossága elé. A médiumváltás során felgyűjtött néprajzi archívum csak az elvárt módosításokon, a „visszanépiesítés”⁴⁰ eljárásán túl felelhetett meg a népnemzeti iskola népköltészet-fogalmának, mely eleve kizárta, „hogy csonka vagy pórias elbeszélések értéként jelenjenek meg és közölhetőek legyenek”.⁴¹

Móricz az 1900-as évek elején az „eszményítés” esztétikájának megfelelő irodalmi-nyelvi-néprajzi intézményrendszer formalizmusa ellenében váltott irányt. A saját invenciójára és „narratív fogékonyságára”⁴² hagyatkozva újratemett mintáit kivonta e kontroll alól, és a realizmus jelzőjével megbélyegzett népi nyelvet⁴³ és közeget integrálta az irodalomba. Prózája befogadta a paraszti beszédmód közönséges, vulgáris, nyílt beszédmódjait és „roncsolt” nyelvi mintáit, mely paradigmaváltó jelentőségűvé tette prózáját⁴⁴ mind az irodalmi modernség, mind a modernitás egészének horizontjában.

³⁹ Lásd ehhez: „A konzervatív nyelvi általánosságot kötelezőként előíró nyelvvédő ideál a [20.] század elejére [...] hivatalossá és merevvé vált”. MARGÓCSY István, „A nyelv mint a nemzet közkincese”, in *Kulturális örökség – társadalmi közélet*, szerk. GYÖRGY Péter, KISS Barbara és MONOK István, 31–40 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005), 36.

⁴⁰ DOMOKOS, „A folklórgyűjtővel...”, 31.

⁴¹ Uo., 32.

⁴² Vö. A narratív fogékonyság és megértés a mentális működés adottsága. Képesség, tudatos stratégia, érzékiség egyesül az odafordulásban, amely a prózairodalom mellett a nem irodalmi elbeszélismódokat is kitünteteti figyelmével. Környezetükben beszédmódok, hanghordozó, váratlan eredetiségű és roncsolt nyelvi minták vannak használatban.” THOMKA Beáta, *Glosszarium*, Alföld könyvek 12 (Debrecen: Csokonai Kiadó, 2003), 69.

⁴³ Vö. „Az irodalmi realizmus megbélyegzése a magyar kritikában ugyanis elsősorban nem a prózai elbeszélés, hanem a népies költészet *megítélésére* szolgált. [...] Itt a realizmus tehát az, ha a költő nemtelen szenvedélyeket korbácsol fel, ahelyett, hogy magasztos érzelmekkel emelné és derítené a lelket.” HITES, „A realizmus korai magyar...”, 281

⁴⁴ BALASSA, „Balassa Péter Móricz-szeminárium...”, 176.

A mai horizont láthatóvá teszi, hogy bár Móricz poétikai modernsége olvasható a klasszikus realizmus stíluskonvenciójának elutasításaként, azonban ugyanilyen reveláció a népnemzeti irányzat ideológiával áthatott irodalmi konvenciója ellenében is. Újítása a 20. századi magyar próza korszakváltó jelentőségű nyelvi fordulatának folyamatával összhangban illeszkedik a nyelv-szabályozó konzervativizmus ellenében fellépő modernség törekvéseihez.⁴⁵ Az alakuló néprajztudomány átírási gyűjtési protokolljának céljaival is ellentétesen fogalmazódtak meg Móricz megfigyelései. Prózavilága az etnográfiai terepkutatásokból töltődik, akkor még szociológiai nézőpontok nélkül.

Ugy szivom magamba a szót, hogy no. Soha ilyen tisztán nem láttam volna bele az emberek lelkébe, s a vidék igazi életébe, mint most, mert most mindenki teljes szenvedélye erejében mutatja meg magát. [...] Igazán ez a legjobb módja a tanulásnak, így kimenni a helyszínére és bele-nézni ezer embernek a tálába. Majd meglátod mit viszek én haza innen! Egész új kincses bányát. Most jut eszembe, hogy az mutatja hogy még nem ismerem eléggé ennek a világrésznek az életét, hogy még nem tudok mosolyogni rajta, még nagyon egyszerűen komolyan veszem, mint a kíváncsi idegen, a ki beleskelődik, majd ha úgy megismerem, mint a parasztokat, akkor felülről nézek rájuk s átguyrom, alakítom őket. Akkor érek el az igazi álláspontra, a humorig. Most még etnográfia nekem ez a világ.⁴⁶

Megkülönböztetett figyelmének tárgya elsősorban és mindenekelőtt a „terep”. Ez a kifejezés természetesen még nem létezett sem a korabeli formálódó, sem pedig az 1960-as évek néprajztudományában, ám a kultúratudományok

⁴⁵ „[E]gyszerre három nyelvi fronton indult meg az irodalmi erjedés: a nyugatos esztéticizmus (ld. akár az Ady által preferált archaizáló, akár a Szomory Dezső által képviselt neologizáló stilisztikai szélsőségeket), az avantgárd kísérletező aktivizmus (ld. pl. Kassákék radikális gesztusait a hagyományos szemantika és grammatika áttörésére, pl. *A ló meghal, a madarak kirepülnek* c. poéma ama híres »értelmetlen« frázisaiban, melyek oly gyakran keltettek megütközést), továbbá a népi jellegre hivatkozó alulretorizáltság nevében (ld. a népi írók csoportjának mind ideológiáját, mind pedig a paraszti »egyszerűsége« hivatkozó gyakorlati stílusideálját, vagy a mindennapi beszélt nyelv retorizálatlan imitációjára tett kísérleteket, pl. Móricz kiváló regényében, *A boldog emberben*).” Vö. MARGÓCSY, „A nyelv mint a nemzet...”, 36–37.

⁴⁶ Móricz Zsigmond levele Holics Jankának, 1910. április 30., in MÓRICZ Zsigmond, *Levelezése: 1892–1913*, szerk. CSÉVE Anna (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2021), hozzáférés: 2021.07.05, <http://dhupla.hu/text/o:mzs-lev.tei.1006#p.16>.

fordulata, az egyéniségkutatás, a performatív és kontextualista irányzatok hatására a közelmúltban a kutatás középpontjába helyezte.⁴⁷

A falu mint az érzékiség bizonyos mintázata egyszerre individuális és kollektív. Ez a közvetítő közeg tette lehetővé, hogy az önmegértés egy formájaként az alkotói én és a paraszti pszichologikum kifejezésére egyaránt alkalmas önkifejező, interpretatív írói nyelvet alkosson.⁴⁸ Ebben a saját irodalmi nyelvben a modern individuum, az autonóm személyiség és a kollektív tudattartalmak találkozhatnak, elválaszthatatlanul a közös érzéki dimenzióktól (indulat, düh).

Móricz prózanyelvének beszédszerűségébe fonódó személyes és családi problémák – egészen a naplókban megjelenő terápiás írástechnikákig – szétoszódnak a szereplői szólamok között, a polgári életkérdések a paraszti miliő takarásában jelennek meg. Az elsajátított nyelv és falu bemutatása a művészi átdolgozás során elsődlegesen a személyes önkifejezés és individuális önteremtés közegévé válik, később pedig, mint már megtalált poétikai forma, életműépítő írói *stratégiává válik*. A fikció és az önéletrajz közötti különbség nem csak szembenállásként vagy eldönthetlenségként lehet fontos a számkunra, hanem fordított irányban ható, egyidejű működésként: a műalkotás önmeghatározó, írói identitást teremtő jellege válik ebben a folyamatban elsődlegessé.

A „terep”-fogalom, mint interpretáns, segítségünkre lehet Móricz századfordulós törekvéseinek pontosabb feltárásában. A helyszínen végzett tanulás az író a terephez kötötte, kialakult az a kötődés, mely a különböző társadalmi rétegek nyelvének megismerése folytán összekapcsolódhatott azokkal a művészi-esztétikai koncepciókkal, amelyek az írói sikerhez segítettek.

Hosszú életutamon, mikor különös sorsom miatt azt kaptam munkául, hogy számtalan életet meglássak és megbíráljak és újjá érzek magamban, ez volt az, ami a munkakedvet és friss erőmet megtartotta: *aki teremt valamit, az nem hagyja cserben azt*. [...] [A]ki maga szülte a vállalko-

⁴⁷ Vö. „A folklorisztika figyelme a múlttól a jelenre, a szövegről a performanszra és a használatra, a struktúráról és formáról a kontextusra és az interakcióra, a közösségről az egyénre, a falusíró a városira, a szóbeliről az írásbelire (is) fordult, és ennek következtében az archívumról a terepre.” ILYEFALVI Emese, *Digitális szövegfolklor-adatbázisok és a számítógépes folklorisztika elméleti, módszertani és technikai kérdései*, hozzáférés: 2021.04.30, http://www.replika.hu/system/files/archivum/replika_104-11_ilyefalvi.pdf, 150.

⁴⁸ Vö. „én tényleg az érzelmeknek olyan impulzív erejét örököltem, ami nem tűr modorbéli gátat, s ezt lehet parasztságnak nevezni...” MÓRICZ Zsigmond, *Naplók: 1924–1925*, szerk. CSÉVE Anna (Budapest: Noran Kiadó 2004 Kft, 2010), 451.

zást, ami életének megnyilatkozása, az nem tudja, nem akarja s nem is képes abbahagyni. Nem ejti ki az ember kezéből a maga életének világát, jól-rosszul, de tovább viszi.⁴⁹

Móriczot nyelvteremtő poétikája kapcsán kötötte meg a „terep”, ezzel a ráutaltsággal mintegy elkötelezte magát, kiépítette írói, etikai és művészeti elvárásrendszerét, vagyis a „textualitáson belül és kívül is elhelyezkedő, de alapvetően szövegi jellemzőnek tekinthető”⁵⁰ szerzőszerepben is érvényesült.⁵¹ Móricz előbb talált rá a forma poétikájára, később vált általában véve a parasztság, a szegénység, vagy a szociális tartalmak, folklór kifejezéssel élve: a „gyenge entitások” életvilágának közvetítőjévé. A realista alapozású, társadalmi kérdéseket előtérbe helyező narratíva poétikailag tette láthatóvá a mindedig láthatatlan társadalmat – vagyis nem arról van szó, hogy a társadalmi kérdések előtérbe kerültek, hanem arról, hogy az esztétikai teljesítmény tette hozzáférhetővé, amit a parasztság kapcsán társadalmi tartalomnak nevezünk.

ÉLET ÉS ÍRÁS: TEREPI ÉS ÚJ ARCHÍVUM

Úgy tűnik, Móricz prózájában nincs hová állítani a realizmus „kameráját”,⁵² amelynek fókusza rögzítene egy biztos pontot, ahonnan az objektív valóság feltárulkozik számunkra. A kettős horizont, a „elsődleges és másodlagos elbeszélő” kettős elbeszélői hangjai⁵³ viszont kiinduló pontként szolgálhatnak, bár éppen ez a narrációs technika szünteti meg a mindentudó elbeszélő pozícióját, amitől a „valóságábrázolás hűségének realista elvárása alapjaiban

⁴⁹ MÓRICZ Zsigmond, „Damaszkuszi élmény”, in MÓRICZ Zsigmond, *Tizenkettedik órában: Tanulmányok III.*, Móricz Zsigmond összegyűjtött művei, 136–142 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984), 137. Kiemelések tőlem: Cs. A.

⁵⁰ GYURIS Norbert, *A szerző alakváltásai: narratológia, szimulációelmélet és hipertextualitás*, Doktori disszertáció (Pécs: 2006), 7, hozzáférés: 2021.04.30, <https://pea.lib.pte.hu/handle/pea/14747>.

⁵¹ Vö. „Néha beleborzadok. Lelkiismeretlenségnek tekintem, hogy egyhónapi utánjárásal két hónapi írásmunkát végzek. Akkor kezdtem írni, mikor meguntam a környezettanulmányt. [...] Nekem a Csikágó az egész Budapestet jelzi, s csak azért választottam ezt a terepet, mert nem is tudom, hogy véletlenül ebben valami tömör tanyáját láttam annak, ami a fantáziámat megragadta: a pestiség polgári rétegének.” MÓRICZ, *Naplók: 1930–1934*, 568.

⁵² SIPOS Balázs, „Realizmus és mitológia, avagy mit bír el a realizmus, és mivégre bírja el? Jonathan Franzen: *Javítások*”, *Jelenkor* 57, 3. sz. (2014): 356–364, 360.

⁵³ BARANYAI, „...valóságból táplálkozik s mégis költészet”..., 161.

kérdőjeleződik meg”.⁵⁴ Ezek a szimultán beszélők ismeretlen tartományt nyithatnak meg, amely egy szövegszervező dichotómiára utal.

Az egyik elbeszélő határozott vonásokkal rendelkezik, „nézőpontja a megjelenített világon belülré kerül”.⁵⁵ A másik „arctalan anonimitás”,⁵⁶ mely egyfelől az elbeszélő láthatatlanságára jellemző, amely nem beszél el cselekményt, vagy egy „névtelen *persona*”, illetve csupán egy nézőpont.⁵⁷ Az elemzők ezekkel a jegyekkel egyben a folkkultúra anonimitásban megmutatkozó közösségi költészetének formálóját is felismerhetővé teszik. Ebben a felsorolásban kaphat helyet Nemo, Móricz írói jegyzeteinek elbeszélője is.⁵⁸

E kéziratokról, jegyzetfüzetekről, mappákról Füst Milántól, Ignotuson keresztül Németh Lászlóig és Illyés Gyuláig a kortársak is tudtak, azonban tartalmuk ismeretlen maradt, ám a móriczi életműben betöltött fontos szerepüket később Németh László⁵⁹ és Balassa Péter⁶⁰ is felismerte. A „terepen” készített feljegyzések riasztóan nagy kéziratban maradtak fenn a Móricz-hagyatékban, az 1900-as évektől egészen 1942-ig. Kiemelkedik közülük az elmúlt évtizedekben látótérbe kerülő, de még kuriózumnak számító jegyzetgyűjtemény, Móricz világháborús regényéhez készített *Tükör* című kézira-

⁵⁴ *Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, Akadémiai kézikönyvek (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2015), hozzáférés: 2021.04.30, doi: 10.1556/9789630589499, <https://mersz.hu/gintli-magyar-irodalom/>.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ Uo.

⁵⁷ BENOVSZKY Krisztián, „Némi nemi bizonytalanság: Női és férfi szerepek inverziója az *Árvalányokban*”, in BENOVSZKY, *Fosztogatás...*, 40–65, 63.

⁵⁸ MÓRICZ Zsigmond, „*Tükör* (I)”, közr. CSÉVE Anna, *Holmi* 16 (2004): 1447–1477; MÓRICZ Zsigmond, „*Tükör* (II)”, közr. CSÉVE Anna, *Holmi* 17 (2005): 19–48; CSÉVE, *Az írás gyepőlője...*, 103–112; SZILÁGYI, „A továbbélő Móricz...”, 66–71.

⁵⁹ „Ha ezekből a jegyzőkönyvekből megvan egy pár, egy Móricz-kutató abból sok mindent kiokoskodhat. [...] [F]olyton azt lestem, mikor húzza ki zsebéből a noteszt [...] én az ő művei mögött egy telhetetlen jegyzőkönyvet látok, amelyben adomák, valahová beszűrhető szavak, felvillant figurák, a notesz termőföldjébe beszórt tervek, ötletek hemzsegnének, mint reneszánsz festő vázlatkönyvében göcsörtös, kecses, markos és angyali kezek salétrom játéka a falon, párát az égen. Valami vad, a modern művészetből kivészett kapzsóság ez: az egész életet beletönni a noteszbe, az egész noteszt beleüríteni műveinkbe... Persze a notesz jóvoltából az ember legfőljebb anekdotagyűjtő, etnográfus, vagy újságíró lehet. S itt lép közbe Móricznak csodálatos adománya, amely néha az utolsó pillanatban, de mégiscsak megmenti őt az élettől s tulajdon mohóságától: hatalmas formaérzéke.” NÉMETH László, *Móricz Zsigmond* (Budapest: Turul Kiadó, 1943), 73.

⁶⁰ Vö. „[...] kitüntetett figyelmet érdemel az úgynevezett országismeret, vagyis az elmélyült munkával megszerzett, felhalmozott anyagismeret, amely a szöveg valóságsszimulációs energiájának bázisát képezi.” BALASSA, „Balassa Péter Móricz-szeminárium...”, 170.

tos könyvsorozata,⁶¹ amely egy szövegalakító írásgyakorlat munkanaplója.⁶² Folklórtudományi szempontból is revelatív újdonsága, hogy az eredetkutatás helyett a kortárs jelenre, a vidékre és a városra, a nyelvhasználatra, kontextusokra és az egyéni perspektívákra irányul. A társadalmi rétegekről szóló komplex gondolkodás igényére a jegyzeteket kísérő paratextusokból, tematikus mutatókból, illetve címadásokból következtethetünk. Móricz világháborús jegyzetei például több száz emberrel folytatott beszélgetéseinek kéziratos rögzítései. Nem részletezhető ehelyütt teljességében, csak utalhatok Móricz prózájának beszédszerűségét szolgáló, azt inspiráló, illetve pszichológiai, nyelvszemiotikai megfigyeléseket is tartalmazó mintagyűjtő jellegére.

A következő jegyzetet például 1911-ben, feltehetően egy pesti piacon írta noteszébe: „Háro meppá rajo vőt!”⁶³ Az író figyelmének tárgya a nyelv jelen-tésének hangokba ágyazottsága és írott formában bekövetkező jelentésvesztése. A megfejtés a sor mellett áll: „(3 egy pár, a jobb öt.)” *Az isten háta mögött* című regényben (1911) olvasási szituációban ismerhető fel ez a minta: „Oná viszrefe rent! Inmare ténovi”.⁶⁴

Ahogy a kavargó életeseményeknek, úgy ezeknek a töredékes írásoknak sincs előre meghatározott értelme. A történetdarabok, beszédfoszlányok, hangok és látványmozaikok egyszerre a formálódó írás nyersanyagai és az írás formaadó fokozatai. A jegyzetek névtelen elbeszélője explicit módon teremt kapcsolatot a kinti világgal, aki jegyzetlapokra írja a regényét, nem pedig *csinálja*.⁶⁵ A töredékekben széles ábrázolási spektrum mutatkozik meg: a naiv valóságvonatkoztatás igénye, a mimézis színrevitelének kísérlete, a valóság követésétől egészen az avantgárd prózakísérletekig.⁶⁶ A tabló teljességére tö-

⁶¹ MÓRICZ Zsigmond, *Tükör*, szerk. CSÉVE Anna, 10 köt. (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2018), hozzáférés: 2021.04.30, <http://dhupla.hu/text/context:tukor>.

⁶² CSÉVE Anna, „»A papír igényeinek megfelelően«: Móricz Zsigmond *Tükreiről*”, *Forrás* 36, 7–8. sz. (2004) 102–106; CSÉVE Anna, „»...ha már van háború, hát akkor miért nincsen?«: *Tükör*: Móricz Zsigmond jegyzetei (1914–1918)”, in *Propaganda – politika, bétköznapi és magas kultúra, művészet és média a Nagy Háborúban*, szerk. ifj. BERTÉNYI Iván, BOKA László és KATONA Anikó, 399–410 (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 2016), 402–403; SZILÁGYI, „Móricz Zsigmond...”, 218–226.

⁶³ Petőfi Irodalmi Múzeum, Kézirattár, M. 146/1. 30. f.

⁶⁴ EISEMANN, „A szereplő mint olvasó...”, 62.

⁶⁵ „[R]ögtön benne volt az élet közönséges eseményeiben. [...] észrevette hogy jegyzek? / Meg az, hogy / – Minden tisztelet az ön lányának, de azt hiszi hogy öreg írók szaladgálnak az utcán Pesten, hogy a kisasszonyt elcsábítsák? / Aztán megnyugodott, hogy ugy volt a legjobb, ahogy volt, ha ő ilyen ügyes krakéler volna, akkor nem írná, hanem csinálná a regényt s az kényelmetlenebb.” MÓRICZ Zsigmond, „Nőcsábász”, in MÓRICZ, *Tükör*, 7:4520, hozzáférés: 2021.07.05, <http://dhupla.hu/text/o:mzs-tukor.tei.7#p.933>.

⁶⁶ MÓRICZ Zsigmond, „*Tükör*”, közr. CSÉVE Anna, *Forrás* 36, 7–8. sz. (2004): 106–127.

rekvő skicckönyv azonban töredékes marad, ahogyan a kinti világ is a nyelv révén maradéktalanul elérhetetlen. Móricz a hangot és annak médiumait: a beszélőt, annak testiességét és környezetét, illetve saját írásmódjának cselekvő jellegét és kompetenciáját szinkronban tartja, azonnal referál a dolgokra és a létezőkre.

Ez a folklórkutatásból jól ismert szinkretikus állapot a beszélő és hallgató szituációjában létrehozza a különböző szubjektív tudatformák és önkifejezési módok egységbe kerülésének lehetőségét. Ennek az egyidejűségnek következtében élet és írás egyenlőségjele az esemény kölcsönösségben megvalósuló referenciaviszonyban válik regény- és prózaformáló erővé. Ez az írástípus eseményekhez kötődik, cselekvésekhez, amelyek alkalmat adnak a dolgok érzékelésére, mintha a valóság lenne a médiuma a még szabályozatlan (nem esztétikai) jelentéseknek, amelyeknek kibontása az irodalom feladata.

A *Tükör*-kéziratok abbagyhatatlan töredékes feljegyzéstömegei tehát egy saját írói nyelv létrehozását szolgálják, amely nem ábrázolja, hanem viszonyítja magát a valósághoz, egyszerre teremtdik meg benne a valóság jelentése és a saját írói nyelv, ami nem lehet reprezentációja sem korábbi irodalmi mintáknak sem – mint ahogy arról a *Tükör* sokat tud – az úgynevezett valóság darabjainak. Ez a leginkább a jegyzetelési szituációból feltárulkozó attitűd és eljárás rámutat a „realista Móricz” versus a „csak a nyelvben létező” Móricz-olvasatok vakfoltjaira.

SZÖVEGEK KÖZÖTT MOZGÓ POÉTIKA

Az újraolvasás során Móricz prózájának receptív, integratív mozzanataira terelődik a figyelem, így felsejlik egy szövegek között mozgó poétika jelensége is, amely valamiféle viszonyítatlan és láthatatlan előzményt feltételez. A próza alluzív jellege egy nyelv előtti rendre,⁶⁷ „szó előtti tartományra”,⁶⁸ jelentésüresedésre utal: a próza „szétoldja írásbeli okfejtése szerkezetét, neg-

⁶⁷ Vö. „Móricz novellájának érdekessége és értéke, hatásának ereje annak megmutatásából fakad, amit nem lehet kimondani, utóbbi mégsem hozható összefüggésbe azzal, amit a naív vagy mindennapi szemlélet a valóság nyelv előtt főnálló rendjeként vél azonosítani?” BENGÍ László, „A nyelv víziószerűsége”, in BENGÍ és SZILÁGYI, *Móricz a jelenben*, 145–157, 146.

⁶⁸ Vö. Móriczot „a nyelvi – bár nem nyelviként reflektált – problémaként, a szó előtti tartomány [...] szóhoz juttatásának kihívásaként érinti meg, a valóság- és alaktapasztalat sajátos fikcionálási” kényszere. BALASSA Péter, „Hiba, lehetőség: Móricz Zsigmond – József Attiláról”, in *Pillanatkép a hazai irodalomtudományról*, szerk. KENYERES Zoltán és GINTLI Tibor, 290–295 (Budapest: Anonymus Kiadó, 2002), 295.

ligálja a jelentéseket addig meghatározó középpontját, azt állítja a jelentés lát-hatatlan, nincs ott a papíron [...] mintha elhagyná az írás fétisét.”⁶⁹ A jegyzete-lési technika jól látható módon olyan szövegeket és szövegkezdeményeket hoz létre, amelyek az esztétikai megformálás mindenkefelettségét rendszeresen esendő papírformákra és a jegyzettömbök médiumára cseréli. A két eltérő mediális közegben⁷⁰ létrejövő szöveg kapcsolata az irodalmi művet a „valóság-ból kimetszett”⁷¹ kisformák befogadójaként tünteti fel, mint ahogy ez – ugyan más művekre utalva, de – kitűnik az elemzésekből is: „az epikus narratíva bi-zonyos olvasás-aktusok elbeszélésével, tehát egy befogadásmód színre vitelével látszik szerveződni”, és más poétikákra hagyatkozik.⁷² A művek befogadói nyitottsága ugyanúgy vonatkozhat a tulajdonképpen „készenléti állapotban” várakozó töredékformák valóságközeli retorikai potenciáljára.

Gyűjtött nyelvi mintái felől tekintve Móricz poétikájának újszerűsége nem a diskurzusok sokszorozásának és széttartásának posztmodern olvasata felől értelmezhető. Nem az egység szétvetüléséről, hanem a szétvetülés egységben tartásának kísérletéről van szó regényformáló elveiben. A töredékes formában talált, a változó beszédállapotokat tükröző nyelvek és valóságdarabok össze-tartásában, egyáltalán irányíthatóságában, ahogyan Móricz egylényegűvé formálja, integrálja e szólamokat a műalkotás nyelvének gravitációs terébe, anélkül, hogy egyjelentésűvé tenné őket. A nyelv uralhatatlanságának mo-dern tapasztalata nyilvánul meg Móricz újra és újra próbálkozó, cselekvő, „te-repfüggő”, gyűjtő módszerében.

A radikálisan kevert nyelvet eltüntethetné a stílusrealizmus, de Móricz művészetében nem a végleges és kiformált mű mintakövető esztétikai tökéle-tessége áll középpontban. Hasadás látszik abban, hogy a regény esztétikai mi-nőségének kiformalódását közegek közötti közvetítésként, kétfázisú folya-matként gondolja el. A kettős horizont Móricz önvallomásaiban kifejtett írás-fogalmak ellentmondásos jellegében is feltűnő. Ezek a kontrasztok e feljegyzések ismeretében elkülöníthetővé válnak, felismerhető, melyik kap-csolódik a rögzítő írástechnikához és mi vonatkozik a nyelv önreferens műkö-désére. Móricz a rögzítő technikáról beszél például, amikor aktivitásként hi-vatkozik az írásra, ezáltal a folyamatos „keresést”, annak kaleidoszkópszerű mozgását, élményszerűségét és az észlelés pillanathoz kötött érzékiségét em-líti, mely az írói-művészi autonómia szabadságát jelenti számára. A műalkotás

⁶⁹ EISEMANN, „A szereplő mint olvasó...”, 62.

⁷⁰ Értsd: a mediális váltás a szóbeli irodalom írottá alakulásának, a folklór és irodalom közegváltásának analóg szituációjában.

⁷¹ THOMKA, „Glosszárium...”, 71.

⁷² EISEMANN, „A szereplő mint olvasó...”, 60.

folyamatára pedig akkor utal, amikor az írás „más törvények szerint értendő és tekintendő, mint maga az élet. Valami önmagában levő érték. S úgy alakul át a költő lelkében, hogy többé nem szabad, hogy felismerhető legyen a nyersanyag, amiből létrejött.”⁷³ Az újraolvasás során egyetlen tanulmány foglalkozott Móricz irodalomtörténeti, geneológiakereső és öntanúsító írásaival. Ebből a perspektívából éppen a jegyzetek és a művek világának kölcsönhatásáról olvasható megállapítása tárul fel:

A szöveg maga is egy állapot, egy tény az élet kavargásában: (csak) ilyen értelemben »realista« [..]. A szöveg és tény különös egyszerre kétkomponensű és egylényegű volta lepleződik itt le, egy olyan köztes állapot, amely nem azonosítható egyik pólussal sem, s amelynek köztessége mellékesen nagyon »modernnek«, ismerősnek tűnhet.⁷⁴

E rögzítetlen nézőpont azáltal válik erőteljessé, hogy Móricz a polifóniában összetartott eljárást⁷⁵ azonosítja a mediálisan is kettébontható írástechnikák szintézisével. Egy példát idézek a *Jószerencsét* című regényből, amelynek jegyzetbeli előszövege a *Tükör* második kötetében olvasható.⁷⁶ A történet mérnök főszereplője kincset érő „kész” találmányát hordozza mellényzsebében. Az acéldarab azonban az őzdi vasgyár helyszínein rögzített nyolcadrét hajtott jegyzetpapírokat metaforizálja, amelyeken „már” írva van, hogy útja merre vezet a regény terében. A kész találmány egyben „kész” státuszt kölcsönöz a kéziratpapíroknak, így filológiai értelemben egy primernek tekintett szerzői szövegre utal, a regény pedig ezt a jegyzetet követi, kommentálja. Egy önéletrajzi alakzattal is kiegészülve a regény – egyik, ebből a szempontból releváns részletéről van szó – mintha rejtetten magáról a szerző Móriczról is szólna, és a pályakezdés hosszú hét esztendejének belső tükrét is írná:

⁷³ MÓRICZ Zsigmond, „Új szemek, új szavak, új igék”, in MÓRICZ, *Tanulmányok I.*, 631–637, 632.

⁷⁴ RÁKAI, „Geneológia és reflexió...”, 99–100.

⁷⁵ Vö. „Még Szatmárban, az én kis falumban a polifóniába fúló egyszólam uralkodik...”. MÓRICZ Zsigmond, „Babits Mihállyal a Garda-tón: 1913. június 12–18.”, in MÓRICZ, *Tanulmányok I.*, 965–979, 969.

⁷⁶ Például vö. MÓRICZ Zsigmond, „A szeggyár”, in MÓRICZ, *Tükör*, 2:1147–1151, hozzáférés: 2021.04.30, <http://dhupla.hu/text/o:mzs-tukor.tei.2#p.2469>; MÓRICZ Zsigmond, „Jószerencsét”, in MÓRICZ Zsigmond, *Regények I.*, Móricz Zsigmond összegyűjtött művei, 699–834 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975), 743–744.

Régen vár ebben az ablakban. Ebben a szobában. Órák óta. De úgy tetszik neki, mintha ez a néhány óra, amelyet itt tölt, várva a nagy pillanatra, melyben életének fordulását akarja megérni, hosszabb volna, mint a hét esztendő, mely alatt ezt a percet előkészítette. Mennyi magányosság, mennyi munka és tanulás van mögötte, a zavartalan kísérletezés hosszú esztendeiben, s most, hogy a kész találmánnyal a zsebében itt áll: úgy érzi, ki van forgatva rendes temperamentumából, az ereiben gyorsan lüktet a vér, s láza van; a gondolataiban is láz, jó magas hőfokú láz.⁷⁷

A regényrészlet utal az író aktuális személyes terére is, egyúttal felidézi a sikertelen 1900 és 1907 közötti időszakot is, azt a lassú fordulatot, amely ezt az írói módszert kimunkálta. Ismét a szakirodalom pontos, de a fordulat mi-benlétének további tartományait ki nem fejtő felismerésére kell hivatkoznom: „Móriczot végigkísérte pályáján mint a mindenkori pályakezdés biztos, meghaladhatatlan »maradványa«, fel-feltörő traumája”,⁷⁸ amit a folytonos szóbeliség írásbeliség közegváltásai és a kétféle írói szerep problémái éltetnek.

Fontos ezeknek az időben egymás után keletkezett szövegeknek intertextuális vizsgálata is, hiszen található más példa is arra, hogy a nyilvánossággal nem megoszthatónak ítélt témák a jegyzetekben maradnak. A történetmondásban vagy a műalkotás valamelyik szintjén keletkező „hiányt” például a kicsinyítő tükrök jelzik a nyomtatott szövegben, az alakzat definíciója szerint kitöltetlen és üres helyekként. A szövegek állandó közelítésben tartanak a valóságközeli, rögzítő írástechnika felé, miközben a távolodás folyamatát alkotják meg épp az esztétikai formaadás és irodalommal alakítás által. Az írás mindkét fázisában, mindkét szövegben létrejön egy jelentésvesztés, *utólag*, pontosabban hiány termelődik ki a dichotómia szövegszerveződéséből.

Szövegelméleti kérdésirányokra fókuszáló, a filológia diszciplinájára utalt olvasatok tárhatják fel az elsődlegesen rögzített szövegek irodalmi létmódját, amelyek a regények nyelvi világának kiformalódása *előtt* egy szabályozatlan kaotikus világ meghatározatlan jelentéseinek függvényében, de mégis hatással bírnak. Ez az írástechnika, mint az életmű „belső ügye”, nem csak esztétikai, hanem kritikai téttel is bír, mely tét a realizmus problémáihoz visz közel, amennyiben Móricz a két írástípus viszonyát egymás kontrolláló, egymásra vonatkozó relációként látja: „soha szinte pillanatra sem szűnik bennem az

⁷⁷ Vö. *uo.*, 735.

⁷⁸ BALASSA, „Hiba, lehetőség...”, 301.

íráskényszer, hogy jegyezsek mindent, ami a munkámhoz kell. [...] De semmivel nem szabad nehezebbnek lenni, ugyanazt az írás közben megcsinálni.”⁷⁹

Móricz a rögzítő írástípushoz közeledést normaként, ideáltípusként tételezi, miközben tudatában van annak, hogy a regényben „menekül” a valóság.⁸⁰ Ezt a reflektált távolodást leküzdendő: a kinti világnak, dolgoknak és szereplőknek nélkülözhetetlen szerepe van a saját prózanyelv alakításában. A felforgató és összekapcsolódó, destruktív kölcsönösségben álló, egymás kontrollviszonyában alakuló kettős szövegvilág jellegzetessé teszi a móríci polifóniát. Azt a polifóniát, amely a valóság nyelvi közvetíthetőségének saját rendjét kimunkáló, azt önnön fókuszába helyező poétikaként végül is a realizmus problémáit tárja fel. Az a polifónia, amit a narratív formatervezés és a nyelvi megalkotottság sajátosságának tekinttünk, filológiaiilag is alátámasztható módon, Móricz műhelynaplói felől tekintve a valósággal való szembesítés-szembesülés esztétikáját⁸¹ és a realizmus egy sajátos *móríci* definícióját teremti meg. A művek megszólíthatók, de nem tárulnak fel maradéktalanul az irodalomelméleti olvasásmód kanonikus szempontjainak engedelmessé. ⁸² Az újraolvasás eredményeként azonban megmutatkozik, hogy milyen, valójában interdiszciplináris kutatásokat kell elvégezni ahhoz, hogy ez az írói realizmus mint „magaszülte vállalkozás” kapcsolódhasson a századforduló nyelvi-irodalmi megújulásának és a tágan értett társadalmi modernitásnak a folyamatába.

⁷⁹ MÓRICZ Zsigmond, „Egyedül magammal”, in MÓRICZ Virág, *Tíz év*, 2 kötet. 2:352–356 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981), 2:355.

⁸⁰ „A regényben valósággal menekül a valóság. [...] Az irodalom törekvése valóban az, hogy minél közelebb férkőzzön a gyökerekhez, s minél őszintébben hozza ki a valóságot. De ez is csak illúzió.” MÓRICZ Zsigmond, „Míg új a szerelem”, in MÓRICZ Zsigmond, *Regények VI.*, Móricz Zsigmond összegyűjtött művei, 455–696 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978), 621.

⁸¹ Vö. „Abban a legáltalánosabb értelemben, ahogy most szándékunkban áll beszélni, realizmusnak azt a viszonyt nevezzük, amely a megjelenítőt (legyen az jel, kép, nyelv, elbeszélés) *szembesíti* a megjelenített (a dologgal).” BAGI Zsolt, „Realizmus: Párhuzamos történetek és a dolgok állása” in *Pontos észrevételek Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza: tanulmányok*, szerk. BAGI Zsolt, Sensus füzetek, 233–264 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2015), 237.

⁸² Balassa Péter a realista szerzők improvizált katalógusát felsorolva megállapítja, hogy „a kánonképződésnek semmi köze a szövegekhez. A realizmus tehát soha nem volt önmaga, valamilyen, a korra jellemző specialitással rendelkezett, amelynek használata a modernség bizonyos szükségleteit fejezte ki.” BALASSA, „Balassa Péter Móricz-szemináriuma...”, 165.

JÁSZAY TAMÁS

Színre lép a valóság

„Időnként csak azért nem avatkoztunk be a cselekménybe (abban a pillanatban villant át rajtam ennek tudata), mert túlságosan felzaklatott, nem azért, mert csupán nézők voltunk.”¹

Hadd kezdjem egy példával, ami kivételként áll azzal kapcsolatban, hogy mit is keres a valóság a mai magyar színházban. Messziről, első hangzásra meglepő helyről indítom a történetet: Mel Brooks *Producerek* című musicaljétől. A meglehetősen blőd történetben két Broadway-producer rádöbben, hogy a sikernél csak egy dolog hoz több pénzt a konyhára: a bukás. Kitartó munkával megtalálják a világ legrosszabb darabját, a Führer és Eva Braun szerelméről szóló *Hitler tavaszát*, szerződtetik New York legrosszabb rendezőjét, egy legszívesebben női ruhában flangáló meleg rendezőt, aki szerint félő, hogy a nézőket taszítani fogja, ha az előadásban nem a németek nyerik a világháborút, ezért inkább meleg showműsort kreál belőle és így tovább. A lényeg, hogy a producerek mindent megtesznek, hogy az évszázad bukása bekövetkezzen. Mondanom sem kell, hogy ennek épp az ellenkezője történik, de minket most nem is ez érdekel. Hanem az, hogy 2006-ban, amikor a Madách Színházban Szirtes Tamás rendezésében műsorra tűzték a darabot, ami aztán négy éven keresztül, kétszázas szériát elérve repertoáron maradt, mennyire más világban éltünk, mint ma. Visszaolvasva az akkor megjelent nagyszámú kritikát, feltűnő, hogy a legtöbben bármiféle megrökönyödés nélkül nyugtázták a tabutémák feszegetését, így a megjelent írások többsége – ahogy azt egy szakkritikától elvárhatjuk – a színrevitel milyenségét véleményezte. Parlamenti képviselők nem lobogtattak fotókat arról, hogy az egyik szereposztásban Alföldi Róbert előbb nőnek, majd Hitlernek öltözve parádézik a színpadon; igaz, akkor még nem volt a Nemzeti Színház igazgatója, és egyáltalán: a színház nem volt olyan érdekes terep a politika számára, mint ma.

Kortünet, hogy tizenöt évvel később, 2021 nyarán, amikor a Miskolci Nemzeti Színházban Béres Attila bemutatja a *Producereket*, a felfrissített, helyi

¹ Franz KAFKA, *Naplók*, ford., jegyz. GYÖRFFY Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008), 116. Idézi: P. MÜLLER Péter, „Társadalmi színház, avagy a tette kész néző előállítás”, in *Színház és társadalom*, szerk. DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, 247–275 (Budapest: JAK–Prae.hu, 2018), 275. A tanulmány történeti és elméleti bevezetőt nyújt a társadalmi színház témájához.

viszonyokra újraméretezett szöveget hallgatva adódhat a kérdés, hogy a társulatra, illetve a rendező-igazgatóra nézve milyen következményeket vonhat maga után mindaz, ami a színpadon elhangzik.² Az ingerküszöb rég máshol van: itt és most kifejezetten merész választásnak tűnik a melegeket és náciakat szerepeltető zenés darab, amit az alkotók teletűzdeltek a 2020–21-es év(ad) aktuális, közbeszédet tematizáló ki- és beszélásaival. Aztán amikor az előadásban a meleg rendező a rendőrség elől egy ereszcsonatán, droggal teli háztiszákkal akar menekülni, majd a rendőr előtt simán kidumálja magát, a nézőtérén elszabadul a pokol: a ráismerés öröme minden addigi gátlást elsöpör. Igen, itthon vagyunk, ez a mi kis magyar valóságunk.

„A mai magyar színház gyáva.” Sokan ismerik Térey János 2008-as lakonikus diagnózisát, melyet a szerző így részletez: „Gyáva, és ennek oka nem csupán a szubvenciók szűkös és föltételes mivoltában keresendő. Általában sem szeret kockáztatni. Félti a bőrét a néző dühétől, a kritikától, a szomszéd színháztól, a minisztertől, az időjárástól, nagyjából mindentől.”³ Amennyiben viszont 2021-ben egy Broadway-musical magyarországi *non-replica* változatában nyíltan lehet humorizálni egyebek mellett egy európai parlamenti képviselő dicstelen bukásának banális körülményein, akkor hihetőnek tűnik, hogy a színház eminensen elvégzi a feladatát. Az ugyan olykor a jóízű határán billegő gesztusokkal és utalásokkal (összhangban a szórakoztató és közéleti színház évezredes hagyományával, Arisztophanésztól a pesti kabaréig), de mégis csak felhívja nézője figyelmét, hogy a színház sosem légmentes térben születik, témái, felvetései, problémái mindig az őt körülvevő társadalomban keletkeznek, onnan származnak.

² Nem légből kapott az ötlet: a Katona József Színház at Pintér Béla *A bajnok* (2016) című előadásának bemutatója után komoly anyagi retorziók érték, miután a fiktív történetben sokan azonosíthatónak vélték egy kormánypárti politikus magánéletére vonatkozó állításokat. Az *all round* színházcsináló Pintér erre természetesen csakis színházi választ adhatott: az *Ascher Tamás Háromszéken* (2017) című előadásban, amikor a magyar színházi élet jeleseit névvel és múlttal idézi színpadra. Erről bővebben lásd: KRICSFALUSI Beatrix, „Ha nem hiszed, inkább akkor se járj utána”, *Színház* 51, 2. sz. (2018): 2–6. A jelen dolgozat témájához általánosságban megfontolásra érdemes ajánlatokat tartalmaz a *Színház* folyóirat 2018. februári számának *Válós személyek a színpadon* című tematikus blokkja. Pintér valóságalkotási kísérleteiről később még lesz szó.

³ TÉREY János, „Teremtés vagy sem – Kovalik Balázsról”, *Élet és Irodalom* 52, 45. sz. (2008), hozzáférés: 2020.07.18, <https://www.es.hu/cikk/2008-11-06/terey-janos/teremt-es-vagy-sem-8211-kovalik-balazsról-.html>. A felvetésre reflektál: KOLTAI Tamás, „Miért gyáva a magyar színház?”, *Élet és Irodalom* 53, 3. sz. (2009), hozzáférés: 2020.06.26, <https://www.es.hu/cikk/2009-01-20/koltai-tamas/miert-gyava-a-magyar-szinhez.html>.

A színház társadalmi kötöttsége, a politikai-szociális anomáliákkal szembeni kritikus hang az, amiről a magyar színház előadásainak túlnyomó többsége egyáltalán nem, vagy csak óvatoskodva vesz tudomást.⁴ Összességében semmiképpen sem gondolom, hogy a helyzet ma kedvezőbb volna, mint 2008-ban. Kovács Bálint 2018-ban hosszan találgatja annak lehetséges okait, hogy a magyar színházat miért nem érdekli mindaz, ami körülveszi a nézőt a színházépületen kívül, s amit a jelen dolgozatban leegyszerűsítő módon valószínűsítünk nevezünk:

Nem tudom, mi ennek az oka: a politikától, pontosabban a pénzosztást és a színházigazgató-választásokat befolyásoló politikusok haragjától való félelem? Vagy valami nagyon rosszul értelmezett pártatlanság látszatának fenntartása, azaz hogy a nézőtéren nehogy valaki politikai-világnézeti okból sértve érezze magát egy-egy erősebb állítás miatt? A kényelem, mert egyrészt nézőket becsalogatni biztosan a nagy klasszikusokkal a legegyszerűbb, másrészt valóban nehéz szellemi kihívás megtalálni azt a mezsgyét, amelyen belül a színház foglalkozik ugyan közéleti témákkal, de nem válik olcsó publicisztikává? A művészi önbizalomhiány, mert nehéz a mai világ összetett folyamatairól magabiztosan megnyilatkozni? Vagy ezeknek valamiféle igazán rossz arányú keveréke?⁵

Különösen kellemetlen mindez akkor, ha a kortárs magyar színháztörténeteket regionális, illetve tágabb nemzetközi kontextusban vizsgáljuk. Túlzónak hathat a kijelentés, de mintha minden a rendszerváltással kezdődött volna. A posztszovjet térség országaiban gyakorlatilag mindenütt érzékelhető volt, hogy az évtizedeken keresztül jól bevált sorok között olvasás, kódolt beszéd a színházban hirtelen passzé lett, hiszen a demokrácia beköszöntével végre mindent nyíltan ki lehetett mondani – a színpadon is. A hirtelen jött szabadság az előadóművészetekben paradox, mégis logikus módon negatív hatást fejtett ki. A kilencvenes éveket főleg a különösebb tét nélküli, szórakoztató produkciók uralták a mértékadó színházak repertoárján, de a kétezres évtizedben is csupán néhányan gondolkodtak társadalmilag elkötelezett színházban.⁶

⁴ Miközben a törvény betűje szerint mindez kötelező közfeladata lenne a színházaknak. Erről lásd bővebben: UGRAI István, „A sötétség fénye: Milyen közfeladatokat végeznek a magyar színházak?”, *Színház* 49, 6–7. sz. (2016): 4–10.

⁵ KOVÁCS Bálint, „Hú, de rá fogunk erre baszni”, *Színház* 51, 10. sz. (2018): 54–56.

⁶ Vö. P. MÜLLER Péter, „Permanence in the Process of Changing: Major Features in the Institutional Structure and Social Function of Hungarian Theatre after the F/Wall”, in *Theatre After the Change and What Was There Before the After?*, ed. SZABÓ Attila, 2 köt.

A következőkben felsorolt példák nem törekszenek teljességre: inkább olyan alkotókat, témákat és előadásokat említek, melyek a magyar színház kisszámú valóságközpontú kísérleteinek emblémái lettek. Lehetetlen volna százalékos arányokat felállítani, de fontos újra leszögezni, hogy a bemutató-dömpingben ezek az előadások a kisebbséghez tartoztak, illetve ma is oda tartoznak. Pedig olyan korszakban élünk, amikor lenne miről beszélni a klímaváltozástól a menekültválságig, az etnikai és szexuális kisebbségek vagy a nők helyzetétől az európai értékrendet érő kihívásokig, de Kricsfalusi Beatrix 2011-es megjegyzése ma is érvényes:

minél nyugtalanítóbb és szubverzívebb az őt körülvevő kortársi társadalmi, gazdasági és mediális valóság, a magyar színház mintha annál inkább kívánna ragaszkodni ahhoz, hogy céljának – a közönség szórazottatva nevelésének – beteljesítése érdekében »nyugodt szigetként« álljon a viszontagságok közepette.⁷

A vidéki népszínházak vs. fővárosi művészsínházak hagyományosan tételezett szembenállása ezen a téren is kitapintható. Egy történeti fókuszú reper-toárelemzés jó eséllyel kimutatná, hogy a legtöbb vidéki színház – a hozzájuk járó közönség sokszínű igényeire hivatkozással – mintha ugyanazokat a címe-
ket játszaná vetésforgóban éveken-évtizedeken keresztül, a kockázatvállalás legkisebb gyanúja nélkül. (Kivétel a Miskolci Nemzeti Színház, ahol fél évti-
zede tudatos és konzekvens építkezés zajlik: a sokáig könnyed, szórazottató
profillal rendelkező színház látványos irányváltáson esett át, és olyan, a ma-
gyar színházat általában nem érdeklő témákról készít magas színvonalú be-
mutatókat, mint amilyen a trianoni békeszerződés, a holokauszt, a kisebbsé-
gek társadalmi megítélése stb.) Nehéz volna általános, közös jellemzőket fel-
sorolni a társadalmilag érzékeny magyar színjátszásról, de annyit talán
megállapíthatunk, hogy a szóban forgó szándékok főleg a partvonalról érkez-
nek.⁸ Persze az egy másik, a témától korántsem idegen kérdés, hogy a jó évti-
zede egyre kisebb összegből gazdálkodni kényszerülő független színházakat

2:124–130 (Budapest: Creativ Média, 2011), 2:129–130. Továbbá: KRICSFALUSI Beatrix, „Szín-
ház mindenén túl: Politikus színház a posztpolitika korában”, in *Színházi politika # politikai
színház*, szerk. ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 15–29 (Pécs: Kronosz Ki-
adó, 2018), 18–20.

⁷ KRICSFALUSI Beatrix, „Reprezentáció – esztétika – politika, avagy miért nem politikus a
magyar színház?”, *Alföld* 62, 8. sz. (2011): 81–93, 81.

⁸ Vö. KRICSFALUSI, „Színház mindenén túl...”, 24: „A Magyarországon politikus színház-
ként azonosított, többnyire a független színtéren megszülető produkciók túlnyomó részéről

a perifériához vagy a centrumhoz soroljuk-e. A téma jellegéből adódóan közülük a legtöbb szerzői projekt: ha van is létező alapanyag (akár szépirodalmi, akár dokumentarista ihletettségű), az legfeljebb apropóként, kiindulópontként szolgál. A végül létrejövő színpadi szöveg gyakran eleve bizonyos színészekre szabott, illetve sokszor a játszóké maguk is aktívan részt vesznek a végső szövegváltozat kialakításában.

Schilling Árpád és az egykori Krétakör Színház megkerülhetetlen szereplői ennek a történetnek: a rendszerváltás utáni tizenhárom év történetét ironikusan-szatirikusan feldolgozó *Hazámházám* (2002), majd a napi hírekre énekekben-versben, emlékezetes, felkavaró jelenetek sorában reflektáló *FEKETEORSZÁG* (2004) műfajt teremtett, amikor a magyarországi színházi palettáról látványosan hiányzó politikai színházat magas színvonalon hozta létre. A társadalomkritikus színházat Schilling a Krétakör felbomlása után is az egyedüli érvényes formaként tartotta számon. Máig utolsó magyarországi kísérleteiben a személyes kudarcait, csalódottságát és dühét provokatív és szellemes színházi formába fogalmazó *Lúzerben* (2014), illetve a fekete ruhás nővér, Sándor Mária történetét kortárs Jedermann-sztorivá transzformáló *A harag napjában* (2015) radikálisan leválasztotta saját munkásságát azokról – és nem kevesen voltak-vannak ilyen rendezők –, akik szerint bőségesen elég, például egy *III. Richárd*-előadást úgy megrendezni, hogy az aktuálpolitikai utalásokat megértse az a néző, akinek van erre érzékenysége és nyitottsága.⁹

Huszonhárom éves működésének legutóbbi bő évtizedében egészen más megközelítésű, mégis markánsan társadalmi színházat művel a hazai független szcéná vitán felül legnépszerűbb alkotója, Pintér Béla. A 2010-es *Szutyok* volt az első olyan munkája, ahol eltávolodott a többnyire személyes ihletettségű, a különböző okokból darabokra hulló családokat bemutató tragigroteszkektől. A *Szutyok* archaikus-mesei keretkezéssel arra keresett és adott lehetséges válaszokat, hogy a mai magyar társadalom bizonyos kiszolgáltatott rétegei hogyan és miért jutnak el a politikai szélsőségek nyílt felvállalásáig. A 2011-ben bemutatott *Kaisers TV, Ungarn* a magyar színház másik komoly adósságával, a műtfeldolgozás elmaradásával játszott okos játékot, amikor időutazói az 1848–49-es forradalom és szabadságharc egy fiktív epizódjába átkerülve mostak össze múltat s jövőndőt.

[...] elmondható, hogy alkotóik a színházat a láthatóság és az átlátszóság médiumának tekintve társadalomkritikai céllal nyúlnak közéleti témákhoz”.

⁹ Vö. uo., 20–24. A *Lúzer*hez lásd: ZÁVADA Péter, „A heroikus egó lebontása Schilling Árpád *Lúzer* című előadásában”, *Színház* 49, 5. sz. (2016): 12–14.

Pintér társadalomkritikus bemutatóinak máig legsikerültebb darabja a 2013-as *Titkaink*, amely a magyar félmúlt egyik nagy, nyíltan politikai okokból lezáratlan kérdését, az ügynökök és besúgók problémáját viszi színpadra. Elsőre erőltetettnek tűnhet a párhuzam Schilling *Lúzerje* és Pintér Béla 2018-as *Jubileumi beszélgetések* című előadása között, mégis úgy vélem, hogy van kapcsolat hangütésben, modorban, illetve abban, ahogyan a szerző-rendezők keserű öniróniával tekintenek például a mai magyar kultúrafinanszírozás anomáliáira vagy a közbeszéd eldurvulására. Szintén közös jellemző, hogy az előbbiben a Schilling Árpád nevű színész játssza a Schilling Árpád nevű szereplőt, ahogy az utóbbiban Pintér Béla alakítja a Pintér Béla nevet viselő karaktert, hatékonyan elbizonytalanítva a befogadót az önéletrajziség aktív jelenlétével.¹⁰

Egyetlen olyan rendezőt tudunk említeni, akinek az esetében az életmű jelentékeny része nem a független szférához, hanem a kőszínházi működéshez kötődik, nagyszámú bemutatói között mégis rendre megjelennek a társadalomérzékeny munkák. Mohácsi János (és testvére-író társa, Mohácsi István) sokrétű *oeuvre*-jének meghatározó elemei az olyan bemutatók, mint a rendszer-váltás után a romakérdést (kő)színházban gyakorlatilag először tematizáló *Csak egy szög* (2003), amely

történelmi kontextusba ágyazva, kíméletlenül, mégis leleményes iróniával mutatja fel a legnagyobb magyar kisebbséggel szemben fennálló előítéleteket, a megértés kölcsönös hiányát, s a tomboló sötétség legelrettetőbb aktusait a porajmostól a pogromokon át a hétköznapi fasizmus szibbasztóan ismerős megnyilvánulásaiig.¹¹

Az érzékeny témaválasztás a kaposvári közönséget alaposan megosztotta, az *56 06 / örült lélek vert hadak* (2006) pedig már országos botrányt kavart, különösen a második felvonásban látható, Tóth Ilona 1956-os történetén ala-

¹⁰ Mindennek a szépirodalmi kontextusáról lásd: BÁRÁNY Tibor, „Valóságon innen, fikción túl”, *Színház* 51, 2. sz. (2018): 20–21. (Zárójelbe kívánczik annak rögzítése, hogy miközben a Pintér Béla és Társulata működése attól is egyedülálló, hogy gyakorlatilag az összes eddigi, több mint két évtized alatt született bemutatójuk folyamatosan látható, a *Jubileumi beszélgetések* a kevés, repertoárról gyorsan lekerült produkció közé tartozik. Az önreflexív, a saját pálya értelmezésére koncentráló metaszínház gyökértelen jelenség a magyar színházban, ami nem vagy alig találkozott a Pintérrel szemben meglévő nézői elvárásokkal.)

¹¹ LENGYEL Anna, „Romaábrázolás a magyar színpadokon”, *Színház* 51, 7–9. sz. (2018): 12–19, 14.

puló Sáry Flóra-jelenet miatt: egy jogászprofesszor 2007-ben egyenesen személységi jogi pert sürgetett az alkotók ellen.¹²

Mohácsiék műltfeldolgozó vállalkozásai¹³ sorában további jelentős állomás a megtörtént eseten alapuló *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmi-ségbe* (2011), melyben 1946-ban egy magyar falu lakóit Szibériába hurcolják a *János vitéz* műkedvelő előadását követően: a rendszerváltás óta eltelt három évtized talán legfontosabb magyar kőszínházi bemutatója komplex, sokrétű, sokforrású mitológiát épített a dokumentarista kiindulópont köré. De e sorban kell említeni a holokauszt rettenetét teljes sötétben megjelenítő *A Dobány utcai seriff* (2012), a kamenyec-podolszkiji tömegmészárlást idegenrendészeti eljárásnak minősítő történész kijelentésére reflektáló *E föld befogad, avagy számodra hely* (2014), illetve a kunmadarasi zsidók elleni, második világháború utáni pogromot fókuszba állító *Egy piaci nap* (2018) című előadásokat is.

A fenti példák nagyjából bemutatják azt a területet, amit a társadalmi témák iránt fogékony magyar színházcsinálók előadásaikban színpadra visznek. Jól érzékelhetők a távoli (vagy csak annak tetsző) történelmi múlt megértésére, feldolgozására tett komplex kísérletek, melyek gyakorlatilag minden esetben óhatatlanul összekapcsolódnak a jelen állapotok analízisével. Ez utóbbi lehet a másik nagy, összességében mégis háttérbe szoruló téma: mintha a magyar színházi alkotók és nézőik nem lennének felkészülve arra, hogy a híradók valóságával szembesüljenek a színpadon.

A nevesített alkotók mind a kilencvenes években kezdtek el dolgozni, de vajon mi a helyzet az újabb generációkkal? Az általános képlet, miszerint a magyar színházat nem érdekli a közélet, a politika, illetve az a társadalom, amiben és amiből születik, a kétezres években vagy azután pályára lépők esetében is érvényes: a felsőfokú képzéstől a színházi hagyományokig, a mesterek által mutatott mintáktól a pályakezdőkkel szemben megfogalmazott megrendelői elvárásokig számos tényező okolható mindezért. Egy ország mentális közállapota mindig jól látható a művészetek közül a(z elvben) leggyorsabban reagáló színházművészetben. A fiatal színházcsinálók közéleti témák iránti

¹² Az eset háttéréről részletesen lásd: EÖRSI László, *Megbombáztuk Kaposvárt* (Budapest: Napvilág Kiadó, 2013), 131–146. A magyar színházi közállapotokat jól jellemzi, hogy tíz évvel később Vidnyánszky Attila *Tóth Ilonka* címmel készített előadást a Nemzeti Színházban, amely a címszereplő ártatlanságát hangsúlyozva kívánta „helyrebillenteni” a Mohácsiék által sugallt képet. Vö. PANDUR Petra, „Monológok 1956-ról a kortárs magyar színházban”, in *SZITU Kötet*, szerk. DOMA Petra, 143–175 (Budapest: ELTE Eötvös Collegium, 2019), 146–147.

¹³ A témáról bővebben lásd: PANDUR Petra, „Az emlékezés drámái: Műltfeldolgozás a Mohácsi testvérek előadásaiban” in ANTAL, PANDUR és P. MÜLLER, *Színházi politika # politikai színház*, 56–77.

közönye vagy érdektelensége valószínűleg egyenes arányban áll az egyre romló közhangulattal.

Van azonban néhány olyan jelentékeny alkalmi vagy állandó színházi formáció, ahol a mai magyar társadalom, annak problémái és adottságai különböző nyelveken, eltérő esztétikák jegyében fogalmazódnak meg. Az elérésben, logisztikában és anyagi lehetőségekben egyaránt a perifériához tartozó alkotócsoportok kicsi, mobilis, változatos tematikákkal dolgozó egységek. Számukra már nem idegen a nemzetközi projektekbe való bekapcsolódás, sőt, külföldi tapasztalatokkal is felvértezve ismerik a kutatás alapú színházcsinálás metodológiáját, és azt nem félnek alkalmazni magyar körülmények között sem. Budapesten viszonylag kevés helyszínen (például Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Jurányi Inkubátorház, MU Színház és más, kisebb befogadó színházak) láthatóak ilyen jellegű produkciók, a nézőnek pedig abban is megvan a választási lehetősége, hogy verbatim színházon, közösségi vagy részvételi előadásokon, dokufikciós produkciókon, az ismerős hétköznapi mikrorealista megidézésén keresztül, netán a hétköznapi szakértőinek tolmácsolásában akar a színházteremben a valósággal találkozni. A következőkben erre mutatok néhány érvényes alternatívát.

A magyar színház jelenének egyik leglényegesebb kérdése a 2021-ben elhunyt Lengyel Anna dramaturg, műfordító, a PanoDráma nevű verbatim dokumentarista színház vezetője örökségének feldolgozása. A PanoDráma egyedülálló vállalat a mai magyar közéletet, valóságot feltérképező műhelyek rövidke listáján. A 2011-ben bemutatott *Szóról szóra* című előadás az Egyesült Államokban és Nyugat-Európában már évtizedek óta létező verbatim módszerrel végezte el a 2008–2009-es román elleni támadások feldolgozását.¹⁴ Az alkotók által rögzített, hatvan órányi interjúanyagból készült előadás, mely az interjúk során elhangzottakat szó szerint, szerkesztett formában vitte színre profi színészek közreműködésével, a magyar színházban példa nélkül állt. Mindaz a teoretikus és praktikus háttér, ami a realitás színrevitelével kapcsolatban a (főleg) nyugati világszínházban régóta, de különösen élen a kilencvenes évektől jelen van, Magyarországon legalább két évtizedes késéssel tűnt fel. Lengyel Anna fáradhatatlan, makacs színházszervezői tevékenységének köszönhetően az elmúlt évtizedben a színházi szakma által jegyzett, a szélesebb közönséghez csak módjával eljutó verbatim projekt született. Csak néhány közülük: a *174/B Az igazság szolgái* (2012) című, „esküdtszéki” színháza, amelyben a 2009-es sajbábonyi, román kontra gárdisták büntetőügyben

¹⁴ Az előadást tágabb kontextusban, a román hazai színpadi reprezentációját elemezve vizsgálja például KRICSFALUSI, „Reprezentáció – esztétika – politika...”, 88–89.

hozott ítéletet esténként; a *Pali* (2016) Maléter Pálné életmonológja, mely több hónapnyi interjúanyagból született;¹⁵ a *Csodát magunktól kell várni* (2017) című pedig a melegjogi aktivista, Rózsa Milán életét és halálát dolgozta fel a verbatim módszerrel.

A dokumentum mint kiindulópont mozgatja többnyire Kelemen Kristóf színházát is. A Színház- és Filmművészeti Egyetemen dramaturgként végzett színházcsináló íróként, rendezőként, színészként is részt vett vagy vesz saját, mindig az adott projektre verbuvált csapata előadásaiban. A *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* (2016) a magyar színház évtizedekre visszamenőleg elmaradt önreflexiójával játszik felszabadult, szellemes, jó esetben és leginkább magát a színházi szakmát érdeklő módon. A kiindulópont a Színház- és Filmművészeti Főiskola 1969-es, botrányba fulladt vizsgaelőadása: Handke *Közösséggyalázása* és annak alapos, precíz vizsgálata ürügy arra, hogy a közel fél évszázaddal később sok értelemben teljesen más, de valahol mégis ugyanabban az intézményben végzett színészek beszámoljanak a pályakezdés lehetetlenségéről.¹⁶ A *Magyar akác* (2017) *post-fact* dokumentumszínházként definiálja önmagát: a *fake news* mátrixában szellemesen, (talán) hamisított bejátszásokkal beszél arról az előadás, hogy a címbe emelt invazív növényfaj hogyan vált hungarikummá, illetve a szimbolikus politizálás eszközüvé és termékévé.¹⁷ A *Megfigyelők* (2018) az író-rendező Kelemen Kristóf doktori tanulmányainak „mellékterméke”,¹⁸ ha úgy tetszik: a Színház- és Filmművészeti Egyetem archívumában kutatva bukkant egy hatvanas évekbeli, homoszexualitásával zsarolt ügynök történetére, amiből kiindulva egy látszólag hiperrealista, valójában nagyon is elemelt, a szocializmus egykori

¹⁵ 1956 dokumentumszínházi reprezentációit elemzi PANDUR, „Monológok 1956-ról...”, 151–161. A témához lásd még: SZABÓ Attila, *Az emlékezet színpadai: Performatív műltfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*, Színháztudományi Kiskönyvtár (Pécs: Kronosz Kiadó, 2020), 245–295.

¹⁶ A magyar színházban az alkotók ritkán nyilatkoznak tudományos igénnyel a saját munkájukról, Kelemen Kristóf e tekintetben is kivétel (lásd még a 18. jegyzetet is): a *Miközben...* című előadás keletkezési folyamatáról az író-rendező részletesen beszámol: KELEMEN Kristóf, „Ez nem hadgyakorlat: Egy kooperatív módszerű színházi munkafolyamat”, in DERES és HERZOG, *Színház és társadalom...*, 213–226. Az előadásról továbbá lásd: ANTAL Klaudia, „Dokumentumszínház mint közösségi színház”, in DOMA, *SZITU Kötet*, 53–61, 57–61.

¹⁷ Az előadásról lásd: DERES Kornélia, „Ökopolitika, színház, performansz”, in ANTAL, PANDUR és P. MÜLLER, *Színházi politika # politikai színház*, 30–42, 38–42.

¹⁸ A folyamatról bővebben ír: KELEMEN Kristóf, „A BM tekintete és a hiányzó történetek”, *Theatron* 14, 1. sz. (2020): 24–42.

közép-kelet-európai valóságáról és annak jelenkori transfereiről lényeglátóan fogalmazó előadást vitt színre.¹⁹

Külön kell szólni azokról a közösségi vagy részvételi színházi előadásokról, melyek civilek és/vagy nézők változatos módon történő bevonására számítanak. A két, a színházi közbeszédben gyakran egymással fedésben használt terminus közti különbség lényegére Róbert Júlia így világít rá:

A közösségi színház [...] legalább annyira szól arról a folyamatról, ahogyan az adott csoport a színházi előadásig eljut, mint magáról az előadásról. A program középpontja nem a tehetséggondozás, nem a színészképzés, hanem a *közösségfejlesztés*. Lényege nem a művészi teljesítményben, hanem a civilségben, a hétköznapi világban áll. Abban, hogy behozza, »lehozza« a színházat a hétköznapi szintjére. Ez esetben a közösségi színház egyben társadalmi beavatkozásként is értelmezhető... [...] [A] mai magyar színházi életben *részvételinek* nevezhető, vagy *részvételinek* nevezi magát az az előadás, amelynek létrehozása során az alkotók valamilyen módon appellálnak a nézők aktív részvételére, akik nélkül az előadás nem tud megvalósulni.²⁰

Ebből is kitűnik, mennyire gazdag és szerteágazó terület ez, itt csupán utalásszerűen említek néhány példát. Mind a közösségi, mind a részvételi színházi projektek kapcsán először újra Schilling Árpádhoz és az egykori Krétakörhöz érdemes visszanyúlni. Az Új Néző (2010) borsodi zsákfalvakban végzett nagyszabású társadalmi kísérletében „[a]z előadások mindegyike alkotó módon próbált reflektálni a lokális társadalom problémáira, és felkínálta a nézőknek azt az új »szerepkört«, hogy maguk reflektáljanak a színház által felmutatott történetekre, jelenségekre, szimbólumokra.”²¹

A részvételi színház műfaja kapcsán itt csak a néhai Szputnyik Hajózási Társaság „különítményeként” működő, jelenleg *standby* üzemmódban létező Mentőcsónak Egység repertoárjának színházi társasjátékaira utalok. Fábián

¹⁹ Az előadásról lásd: DERES Kornélia, „Besúgó Rómeó: Dokumentumkritika és társadalomtörténet a színen”, *Színház*, 52, 2. sz. (2019): 2–6.

²⁰ RÓBERT Júlia, „Közösségi és részvételi? Közösségi vagy részvételi?”, *Színház* 50, 2. sz. (2017): 2–4.

²¹ HORVÁTH Kata, „Előszó: Színházi kísérlet a lokális nyilvánosság megteremtésére”, in *Új Néző – Társadalmi színházi kísérlet Magyarországon*, szerk. HORVÁTH Kata, 7–9 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012), 7. A programról lásd még: JÁSZAY Tamás, „Mit néz(et)ünk az új néző(vel)? Rekonstrukció és interpretáció: a Krétakör Új Néző projektje”, *Studia Litteraria* 53, 1–2. sz. (2014): 54–72.

Gábor több százas széria után még mindig repertoáron lévő *Szociopolyja* (2014) magyar szabadalom. A Bass László szociológus közreműködésével készült előadásban a csapatokba osztott résztvevő nézők egy, a Monopoly logikájára épülő társasjáték mezőit járják végig közösen. A játékszabály egyszerű: aki egy hónapot képes túlélni többé-kevésbé legális eljárásokkal a fiktív keret szerint mélyszegénységben tengődő magyar zsákfaluban, az feltehetően az ún. valóságban is elboldogul majd. A „licenz” működőképesnek bizonyult. A szintén Fábán rendezte, ezúttal migrációügyi szakértőt bevonó *Menekülj okosan!* (2016) az európai menekültválságra hasonló formai keretben reflektált, egyben a magyar színház gyakorlatilag észlelhetetlen reakcióját képviselte a témában. Boross Martin *Cím nélkülje* (2016) újabb forró témához nyúlt, amikor a hajléktalanság kérdését vizsgálta: a néző megint csak döntési helyzetbe került jelenetről jelenetre. A hatóságoknak és az állampolgároknak való kiszolgáltatottság, a hajléktalanságot gyakran előidéző családi és munkahelyi tragédiák, az alkoholizmus mint ok és következmény és az emberhez méltó élet olyan feszítő kérdések, melyeket a közreműködő hajléktalan aktivista Balog Gyula tett láthatóvá.

A közösségi színház tágas horizonttal rendelkező műfajának egyre gazdagodó területéről egy alkotóközösséget és egy előadást emelek ki. A Sajátszínház 2016-ban hosszútávú művészetpedagógiai folyamatot indított el hat településen az Ormánságban, illetve Borsodban.²² A tízhónapos pedagógiai és művészeti processzust akciókutatási folyamatként is definiálták a létrehozók, melynek egyik legfontosabb eredménye Romankovics Edit drámapedagógus-rendezőként jegyzett előadása, az *Éljen soká Regina!* (2017). A verbatim módszerrel készült produkcióban a résztvevők személyes történeteit nem színezzek, hanem ők maguk viszik színre: a roma nők elhangzó történeteit a saját tapasztalat és tudás megosztása teszi kivételessé.²³ A projekt folytatódott: 2021 tavaszán a Zoomon, online kutatószínházként született meg a *Mindennek ellenére?!* című előadás, melyben a szemmel láthatóan jól összeszokott, civil alkotóközösség tagjai a helytállásról mesélnek saját történeteket, illetve a téma apropóján drámapedagógiai módszerekkel vonják be a nézőket a játékba.²⁴

²² További részleteket lásd a sajátszinhaz.org honlapon.

²³ A kutatás háttéréről és keretezéséről bővebben lásd: VARGA Anikó, „Van történeted és elmesélheted”, *Játéktér*, hozzáférés: 2021.05.25, <https://www.jatekter.ro/?p=20308>. Továbbá: PROICS Lilla, „Nekünk ilyen tapasztalataink vannak, sajnos: Beszámoló a SZÍVhang projekt tapasztalatairól és hatásairól a Sajátszínház csoport egyik résztvevőjével”, *Színház* 51, 7–9. sz. (2018): 9–11.

²⁴ Bővebben lásd: KESZTE Bálint, „Erősítő mozaik”, *Revizoronline*, hozzáférés: 2021.05.18, <https://revizoronline.com/hu/cikk/9003/szivhangok-mindennek-ellenere-trafo/>.

A jelen sorok írója szerint az elmúlt évek talán legjelentősebb, a társadalmi valóságot bemutató színpadi vállalása az Örkény Színház *Kiváló dolgozók* (2020) című produkciója. A Boross Martin, Neudold Júlia és Szabó-Székely Armin által szerzőként jegyzett előadás alcíme: *Igaz történetek a gondoskodásról*. Valóban: a profi színészek mellett (helyett) a főszereplők ténylegesen a segítő szakmák képviselői, a színpadon többek között szociális munkást, gyermek- és idősgondozót és otthonápoló anyát látunk. A társszerző Neudold Júlia friss, német terminológiával *Bürgerbühne*-nek nevezi a civilek színpadra hívását: „Így áramlik be a színházba a jelen valósága, a személyes történetek és a közös ügyek mentén pedig a színpadon keresztül fórum és közösség teremődik.”²⁵ Kiss Gabriella civil színházként fordítja a terminust, aláhúzza annak a rendkívüli jelentőségét, hogy az ország egyik legismertebb művészszínháza lehetőséget adott a szokásostól eltérő módszertan és gondolkodás nagyszínpadi kipróbálására. Az előadás mellett, hogy reflektorfénybe állítja a láthatatlan szakmákat, abban is újat hoz, hogy a sosem hallott civil történeteket a repertoárszínházi működés részeként kezdi kezelni. Mindezen újdonságokkal egyenértékű fontosságú az a nézők számára tetten érhetetlen folyamat, melynek során civilek és színészek egyaránt maguk mögött hagyták a komfortzónájukat: szó szerint új világokkal ismerkedtek meg a próbafolyamat és a repertoárjátszás következtében.²⁶

Miközben az eddigi példák szinte kizárólag a politikai-társadalmi valóság színházi reprezentációjának témája köré csoportosultak, közülük számosnak az alapját egy közös, eddig nem említett formai elem jelenti. A személyesség, vagyis a saját történetek elmondása, újramondása, újrajátszása a kortárs színház egyik, ha nem legtermékenyebb vonulata. Magyarországon is megjelentek olyan csoportok, amelyek a társadalom aktuális eseményei helyett a szűkebb, privát valóságra fókuszálnak inkább. A Dollár Papa Gyermekei (Ördög Tamás és Kiss-Végh Emőke) fontos munkába fogott skandináv trilógiájával: a *Szerelem*, az *Otthon* és a *Gyermek* Ibsen és Strindberg egy-egy kánonon kívül eső darabját, illetve Ibsen *Nóráját* fogalmazta újra. A középhangon beszélő, saját ruhájukat viselő színészek saját nevükön szerepelnek a próbatermi körül-

²⁵ NEUDOLD Júlia, „Civilek a város színpadán: Bürgerbühne – történet és definíció”, *Színház* 54, 1. sz. (2021): 16–18, 16.

²⁶ Vö. KISS Gabriella, „A valóság ott van”, *Színház* 54, 1. sz. (2021): 19–21, 21. A jelen dolgozat terjedelmi okokból nem tér ki a nyugati világszínház utóbbi két-három évtizedét egyre inkább meghatározó valóságformálási kísérletekre, így például a *Kiváló dolgozók* kapcsán mindenképp említendő Rimini Protokoll munkáira. E sorba kívánczik még számtalan alkotó, például Milo Rau, Lola Arias, Rabih Mroué, Gianina Cărbunariu, a She She Pop vagy a Teatr.doc csapat és sokan mások.

mények között, munkavilágításban, a nézőktől karnyújtásnyira (sem) zajló jelenetekben, amelyek mintha spontán születnének előttünk.²⁷ Hasonló hatásmechanizmussal játszik Hajdu Szabolcs és a Látókép Ensemble eddigi három bemutatója: az *Ernellének Farkaséknál*, a *Kálmán nap*, illetve az *Egy százalék indián*. A három előadás nagyon hasonló, mégis különböző családokat idéz meg: a negyvenes pesti értelmiségi pár kapcsolatának egyre sűrűsödő válságjelei hiperrealista részletességgel, a befogadótól intim közelségre jelennek meg a (többnyire) lakásszínházban. Politika, társadalmi kérdések látszólag érintőlegesen kerülnek csak szóba, a fókusz az egymást túl jól ismerő férfiak és nők viszonyán, kommunikációképtelenségükön, kiszolgáltatottságukon és magányukon van, de azért a sorok közül a migráció, a külföldi munkavállalás kényszere, az előítéletek, a hétköznapi rasszizmus, az alkoholizmus és tucatszerű más, a mai magyar társadalmat (is) feszítő téma visszaköszön. Ezek azok az előadások, amiket megnézve keserű szájjal vonhatjuk le az örök tanulságot: hát akkor itt fogunk élni.

²⁷ Vö. HERCZOG Noémi, „Emőke és Tamás színháza – kortárs hipervalóságosság”, *Színház* 48, 10. sz. (2015): 26–27.

SZEMLE

RADNÓTI SÁNDOR

A realizmus problémái

Dirk GÖTTSCHE, Rosa MUCIGNAT and Robert WENINGER, eds. *Landscapes of Realism: Rethinking Literary Realism in Comparative Perspectives*. Vol. I. *Mapping Realism*. Comparative History of Literatures in European Languages 32. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2021. 814.

A realizmus problémái azzal kezdődnek, hogy a fogalomnak van egy generikus és egy történelmi értelme. Az elsőt univerzálisnak is nevezhetjük, mint a mágikus-„művészi” tevékenység kezdeteitől ismeretes törekvést az anyagi világ, a külvilág utánzására, másolására, leképezésére, megkettőzésére, modellálására. A másik egy korszak irodalom- és művészettörténeti neve, amely különös tekintettel volt a változó társadalmi valóságra, és azzal törekedett párbeszédre lépni. A könyv ez utóbbi (elsősorban irodalmi) korszakkal foglalkozik, amelyet hagyományosan 1830–1890 közé tettek, s e kötet is ebből indul ki, noha egyik fő törekvése, hogy mind hátra, mind előre a korszakhatárt relativizálja.

A három szerkesztő és szerző – Göttscche, a nottinghami egyetem germanisztika professzora, Mucignat, a londoni King’s College komparatiztikai tanszékének adjunktusa (senior lecturer) és Weninger, az utóbbi intézmény germanisztikai és komparatiztikai professor emeritusa – nem új realizmuselmélet kidolgozására vállalkozott, hanem átfogó kézikönyv megalkotására, amely polemizálva a legismertebb elméletekkel, illetve alkalmazva azokat, széles szintézisre törekszik. Ennek fő vonása a realizmus fogalmának pluralizálása, valamint a feminista és posztkolonialista szempontok erőteljes alkalmazása. A fő klasszikus elméleti forrás – mint várható – az univerzális realizmusfogalom tekintetében Erich Auerbach (nagy könyvének a polgári korszakról szóló részeit használva), és – meglepetésre – a már marxista Lukács György, akinek még kritikai, illetve szocialista realizmus megkülönböztetését – ha értékelését nem is – visszahozzák szociális és szocialista realizmus néven. Az újabb irodalomból, noha a könyv sokoldalú, terjedelmes és

up-to-date bibliográfiákat tartalmaz, meghatározó Fredric Jameson 2013-as munkája, *A realizmus antinómiái*. (Ez a mű egyébként alapvető antinómiájának fogalmait – az elbeszélést és a leírást – Lukács ma is érdekes 1936-os tanulmányából kölcsönzi, de a vagy-vagy választási kényszere, és az így leírt naturalizmus-realizmus választút helyett a kettő közötti feszültséggel definiálja magát a realizmust.)

Nézzük a témaköröket. Az első a fogalmi tisztázás. Az említetteken kívül fontos, hogy a szerzők a történelmi értelemben vett realizmust nem naiv módon a társadalmi viszonyok visszatükrözésének tekintik, hanem visszatükrözés és fénytörés kommunikációjának, a realitás poétikus transzformációjának. A *verisimilitudo* (élethűség, hihetőség) reprezentálására való törekvés helyett „mimetikusan vezetett performatív konstrukciónak” értelmezik a fogalmat, amely „a realizmus tapasztalatának önreflexív megkérdőjelezése vagy újrafogalmazása egy kreatív médium segítségével”.

Thomas Pavel (chicagói romanista és komparatista professzor) és Galin Tihanov (a londoni Queen Mary Egyetem komparatista professzora) az első fejezet bevezető, áttekintő tanulmányában Lukács realizmuselméletéből indul ki, más realizmuselméletek kontextusában. Így a tartalmi ismérvekre orientálódó, lényeg és jelenség megkülönböztetését szem előtt tartó elmélet ellenjátékosa Roman Jakobson formalista elmélete lesz az, melyben a realizmus új művészi (lingvisztikai) konvenció (melynek legfőbb stratégiája a metonímia), és amely egy korábbi konvenció helyére lép, amely már nem képes a valóság friss képeinek felidézésére. A fejezethez tartozó esettanulmányok egyike, Weninger beszámolója az 1930-as évek expresszionizmus-vitájáról, természetesen Ernst Blochot jelöli meg Lukács fő vitapartnereként, akinek argumentuma az, hogy Lukács zárt és koherens valóságot föltételez, megszakítatlan totalitást, amely nem a művészetekben, hanem leginkább az idealista elméletekben virágzik.

A két következő esettanulmány jelzi a kötet fogalomtágító ambícióját: az egyik Gérard de Nerval műveinek általában romantikusnak tartott bizarrériájáról szól, s azt bizonyítja, hogy az improvizáció és a véletlen nem idegen a realizmustól. A másik a realizmus elsajátításával foglalkozik az indiai irodalomban (és képzőművészetben).

A második témakör a realizmus(ok)hoz vezető utakat, kitüntetett módon a felvilágosodást, méghozzá a korai felvilágosodás erőteljes racionalizmusával szemben az érzelmi felvilágosulást, az érzékenységet, a szentimentalizmust veszi számba. Megválnak a történetek tárgyai, a hősi kalandkérésessel szemben nagy szerephez jut a mindennapi élet, s benne a szerelem, a

szexualitás, a modern nemi szerepek és családszerkezetek. Női nézőpontok különülnek el, és a bensőség, a lelki élet tárgygyá válása intimebbé teszi a szöveg és az olvasó viszonyát. Ez stilsztikailag, technikailag is megjelenik a szabad függő beszédben, melyet az angol irodalomban Jane Austen kezdeményezett. A műfaji innovációk szervesen hozzátartoznak a realizmus előtörténetéhez. Világossá válik egy új műfaj, a regény különös affinitása a realizmus iránt. Megjelennek az első családregények, történelmi regények és a jelenkort történelmi módon felfogó regény, a *Zeitroman*. A tematikus érdeklődés kiterjed az alacsonyabb társadalmi osztályokra, a szegényekre. A sokszerzős központi tanulmány föl hívja a figyelmet egy ritkábban emlegetett forrásra és műfajra, a karcolatokra és „fiziológiákra”, amelyek egy idézet szerint a realizmus morális szótárát alkották meg. Balzac és Dickens, Bulwer Litton és Thackeray, Karl Gutzkow, Adalbert Stifter és sokan mások, Boz – alias Dickens – karcolatai sarkalatos hatást gyakoroltak az amerikai realizmusra. Radikális médiatörténeti változások, a publikáció-ipar és az olvasók exponenciális növekedése, a modern újság és a zsebkönyv megjelenése az irodalom, a zszurnalizmus és az olvasó kapcsolatának újradefiniálásával járt. A regényeknek nemcsak jelentős művelt női olvasótábora támadt, hanem nagyszámú női szerző is megjelent. A realizmus szoros kapcsolatba került a 19. században kidolgozott társadalomtudományokkal – történettudomány, antropológia, szociológia, néprajz stb. – és olykor, például Zolánál, a természettudományokkal vagy tudományos hiedelmekkel is. A történelmi regény, a 19. század legnépszerűbb műfaja dialógust folytatott a történettudománnyal és -filozófiával. Ugyanakkor a hagyományos besorolás félrevezető voltának példája is, mert egyszerre mutat romantikus és realista vonásokat. Továbbá szerepe van a 19. századi nacionalizmusok, nemzeti öntudatok kimunkálásában.

Az első esettanulmány az irodalmi változás képzőművészeti párhuzamát, a realizmus ottani megjelenését taglalja. A hősi-vallási-történeti téma hierarchikus elsőbbségét már a holland festészet aranykora kikezdte, amikor – Pieter de Hoochhal – megjelent a mindennapi élet a képeken, s az írás ezt a történelmi fordulatot követi a művészetben és a kritikában Diderot-n, Courbet-n keresztül Degas-ig. A második szöveg az amerikai realizmus kezdetével foglalkozik, megint csak kiszélesítve a képet a Walter Scott-hatással, Cooperrel, és a rabszolgatörténetek realizmusával. A harmadik esettanulmány újabb fontos szempontot vet föl: a fordítások transzlingvális és transzkulturális jelentőségét a később kibontakozó nemzeti irodalmakban. Tatjana Jukić, a zágrábi egyetem angol irodalom professzora (a közreműködők listájából és tudomá-

nyos életrajzából kimaradt) Charlotte Brontë *Jane Eyre*-jének horvát fordítás- és hatástörténetét beszéli el, a jellegzetesen németből fordított első kísérlettelől Tin Ujević rejtélyes sorsú modern fordításáig.

A harmadik témakör a realizmus tér- és időkezelése, illetve a kettő kapcsolódása a modern kronotopozsban. A bevezető tanulmány szerzője Svend Erik Larsen, az aarhusi egyetem komparatista professor emeritusa és Rosa Mucignat. A spatio-temporalitás, a tér-időiség változása, az emberiség kultúrtörténetének e jelentős ismeretelméleti paradigmaváltása közvetlenül az iparosodás és az urbanizálódás következménye, s lényege az ember elszakadása a naturális tér- és időtudattól: nem a nappal kelünk és a pacsirtával fekszünk. Pontosabban a realista ábrázolás tárgyává válik a kettő terének ellentéte: a falu és a város, a hagyományos és a modern életmód különbségében ölt testet a tér-időiség, s hasonlóképpen a köz- és magánélet, a munka és szabadidő, a férfi és női terek ellentétében. A realizmus viszonyát a térhez és az időhöz többféle formában általánosítani lehet. Az egyik ilyen általánosítás, hogy konfliktus áll fenn a lokális és az univerzális idő-tér-tapasztalat között. Ugyanez jellemzi a történelmi idő és a természeti idő ellentétét, amely már Voltaire-nél megjelenik, s melynek egyenes következménye a természeti törvények megkülönböztetése az isteni tervtől és az ember alapvető történelmiségének modern felfogása. A bahtyini kronotoposz modern változata abban különbözik a premoderntől, hogy míg amaz absztrakt, formális, töredezett és az alkalom, valamint a mágikus és szubjektív benyomások vezérlik, addig a realista kronotoposz emancipálja az evilágiságot, konkrét és dinamikus, szerves egységet képez, amely a valóságos történelmi időn és földrajzon alapul.

A valóságos vagy fiktív földrajz és térképészet kapcsolata az irodalommal az egyik esettanulmány tárgya, amely a kötet legérdekesebb írásai közé tartozik. Szerzője Anders Engberg-Pedersen, a Dél-dániai Egyetem komparatistika professzora. Három döntő szerepet különböztet meg, amit a térkép játszott a 19. századi realizmusban: 1. az olvasó orientációja; 2. fikciók létrehozója; 3. magáról a reprezentációról szóló viták létrehozója. Elkülönít térképezhető és nem térképezhető tereket: Balzac Párizsa, Dickens Londonja az előbbibe tartozik, Proust Combray-ja, Kafka terei az utóbbiba. Vagy gondolkunk Hardy képzeletbeli vidékeinek térképeire, miközben azokat szűkebb házájáról, a délnyugat-angliai Dorset megyéről mintázza a fiktív Wessex néven. A *Jude the Obscure*-ban (magyarul *Lidércfény* címen jelent meg) Oxfordnak is nagy szerepe van Christminster néven. A geospaciális referencialitásnak realitásnövelő hatása van. Az, hogy a szerző térképet mellékel, ritka és újdonság-

értékű. Példa a térképből születő szövegre Stevenson *Kincses szigete*. A térbeli kivetítés, ami a térképet konstituálja, átváltozik a történet időbeli kivetítésévé.

Más esettanulmányok a 19. század növekvő mobilitásának korában az utazások hatását vizsgálják a realista irodalomra, vagy a szigetek jelentőségét két 20. századi ír műben, melynek szerzője J. M. Synge és Tomás O’Crohan. Megint más szövegek Murakami Haruki *Kafka a tengerparton* című regényét elemzik, vagy az afrikai regény tér- és időkezelését vizsgálják. Egy tanulmány néhány más újrealista film szemlézése után Erik Poppe norvég filmrendező 2018-as, az utóyai terrorista vérengzésről szóló művét, az *U-July 22-t* analizálja.

A negyedik témakör a klasszikus realizmus (itt az 1840-as és a korai 1900-as évek között) újraértelmezése, méghozzá éles ellentétben a hagyományos lineáris irodalomtörténetírással. A központi esszé írója, Götsche, dinamikus irodalmi játéktérről beszél, komplex és polifon mozgással, elkülönülő hangokkal, feszültségekkel. Interakcióba lép realizmus és romantika, naturalizmus és modernizmus, a nemzeti és a transznacionális, s mindez megkérdőjelezi a hagyományos periodizációt. A realizmus 1840–1860 között lesz az angol, francia, német és orosz nyelvterületen uralkodó irodalmi paradigma, a *David Copperfield*del, a *Bovarynével*, a *Zöld Henrikkel* és a *Háború és békével*. A spanyol, portugál, olasz, litván és görög csatlakozás későbbi, de ezek is kapcsolatban állnak főként az angol és a francia fejleményekkel. A nem-egyidejű egyidejűsége jelentkezik itt, amelynek a fordítottja is igaz, az egyidejű nem-egyidejűsége. (Alkalmazni lehetne egy másik tudományágból, a művészettudományból George Kubler fogalmát, a szisztematikus korokat.) A realizmus semmiképpen sem monolit fogalom, nem szinguláris realizmus van, hanem plurális realizmusok vannak. S miközben a realizmus összefügg a nemzetképződéssel és a nemzeti irodalmak fölemelkedésével – ez a politikai oldala –, a realizmusok sokfélesége nemcsak a nemzetek között, hanem a nemzeti paradigmák között is jelen van. A tanulmány „szinkronikus térképezése” megkérdőjelezi a centrum és a periféria, a nyugat-európai norma és a marginális eltérések hagyományos felfogását. A „diakronikus térképezés” a stílusok és korszakok közötti túl szorosan definiált határokat bírálja. A realizmus és a romantika határai sem élesek. A romantikus örökség ellentét formájában segíti a realizmus létrejöttét, amennyiben összebékíti a realista ambíciót, a reális világ reprezentálását a művészetnek minősített irodalom létrehozásával. Auerbach is kritika tárgyává válik: a Goncourt-okon, Balzacon, Stendhalon és Flaubert-en kívül más realizmusokat kizár a francia irodalomból. Auerbach is, Lukács is más-

más perspektívából az urbanizációra és a középosztályra koncentrálnak, s a realizmus más formáit, így a rurális és regionális realizmusokat határeseteknek tekinti. A francia és a brit realizmusra összpontosít, és marginalizálja az orosz, olasz, spanyol, görög, németet stb., ahol a német *Dorfgeschichte* (falutörténet), a spanyol *costumbrismo* (szokások története), az olasz regionális *verismo*, a görög *ethografia* (erkölcsök története) fontos része a realizmusnak, s hasonló egyébként megjelenik a francia és az angol realizmusok között is. Itt újra fölbukkan a realizmus egyik legfőbb témája: a haladás ára. A város fölfedezésével és a modernitás sokkjával szemben a rurális, a premodern, a „naturális” fölfedezése is – mint kultúrkritika – a realizmushoz tartozik. Ez a bizonyos értelemben összegző esszé megerősíti, hogy a realista poétikák a mimetikus reprezentáción túl magukba foglalnak egy metadiskurzust is a reprezentációról és reprezentálhatóságról. A valóság konstrukció és önreflexió. A realizmus nyomatékosan erkölcsi értékeket és morális magatartást kínál, s ezeket a vonatkozásait egy tisztán reprezentációs megközelítés nem tudja föltárni. Gender- és családkérdések kerülnek terítékre, ami már átvezet az újraolvasás feminista ihletettségéhez. A koncepcióba beletartozik a posztkolonialista újraolvasás is, ami Edward Said – talán Walter Benjamin kultúra és barbarizmus összefüggéséről szóló híres mondataihoz kapcsolódó – megállapításán alapul, hogy a rabszolgatartó birodalom nélkül nem lenne európai regény, ahogyan jelenleg ismerjük. A kolóniákról visszajött emberek vagyonát az új olvasatban a gyanú hermeneutikája övezi. A *Mansfield Park* (J. Austen) vagy a *Szép remények* (Dickens) újraolvasása így aztán olyan rétegeket is föltár, amelyek távol állnak a szerzői intenciótól. (Meglépő, hogy a feminizmus és a posztkolonializmus melletti harmadik emancipatorikus eszme, a szexuális kisebbségekről szóló, nem kap helyet a kötetben.)

Az esettanulmányok között kettő is idegen regények hatásával foglalkozik egy másik kultúrában. Az egyik az Olaszország egyesítése utáni irodalmi és regény-aranykorban a *Bovaryné* recepcióját és hatását taglalja, a másik egyenesen azt állítja, hogy az irodalmi realizmus bejövetele Görögországban Zola *Nanájának* 1879-es fordítása és az utána következő szenvedélyes kritikai vita nyomán következett be. Tanulmány tárgyalja Courbet 1855-ös botrányát, a *Temetés Ornans-ban* című festmény fogadtatását. Théophile Gautier, Théophile Silvestre, Baudelaire és a Goncourt-testvérek is bírálták, és a bírálatok egyben vitát tartalmaztak nemcsak a festői, hanem az irodalmi realizmussal is kapcsolatban. Esettanulmányok foglalkoznak a kötet koncepciója szerint helytelenül marginálisnak tekintett realizmusokkal,

így a kései 19. századi baltikumai realizmus polifóniájával, vagy a luzitán realizmussal a brazil Eça de Queiros és Machado de Assis irodalmi versengése kapcsán. (Mindkettő a realizmus egyik nagy témáját, a házasságtörést állította regénye középpontjába, s Eça korábbi művét Machado egyenesen az *Eugénie Grandet* [Balzac] plagizálásával vádolta, de a témát és a technikát mindkét író a francia irodalomból kölcsönözte.) A marginális irodalmi formákért – amelyekről egyébként a kötetben kevés szó esik, leginkább a regény áll a középpontban – ez esetben a drámai monológról és az ekphrasztikus költészetéről, Thomas Hardyról és Henry Jamesről szóló tanulmány áll jól. Végül esettanulmány foglalkozik az orosz regények családrábrázolásával, a nőkérdés, a női jogok problémájával, mely széles áttekintés után végül Nagyezsda Hvoscsinszkaja *Panszionyerka (Az internátusi lány)* című regényét veti össze az *Anna Kareninával*.

Az ötödik és egyben utolsó témakör a realizmus 1900 utáni sorsával foglalkozik. A lineáris irodalomtörténetírás egymás utáni korszakoknak fogja fel a realizmust, a modernizmust (majd a posztmodern). Nem tagadja más irányzatok továbbélését, de mintegy leveszi a tábláról őket, mint fő figurákat. E szemlélet maradandóságát talán a tudománytörténeti paradigmaváltás doktrínája is fenntarthatta, holott a tudományos és a művészi érvényesség korántsem analóg.

Weninger központi tanulmányában hangsúlyozza, hogy a realizmus nem veszítette el népszerűségét. A két *par excellence* realista műfaj, a nevelődési és a történelmi regény, mint ahogy maga a regény-műfaj is megőrizte vonzóerejét és kreatív lehetőségeit. Az irodalomtörténeti korszakolás valójában nem létező szekvencialitást és homogenitást sugall. Ezzel szemben Raymond Williams szavával „szimultán koegzisztenciáról” van szó. Téveszmének tartja továbbá azt a felfogást, mely szerint a modernizmus és a posztmodernizmus alapvetően antirealista lenne, s a modernizmus realizmusát Joyce-szal bizonyítja. A modernizmus introspektív fordulatában használja a tudatáramot és a realizmusban is bevett belső monológot. Joyce újítása, hogy ezeket nem szélsőséges, hanem banális helyzetekre alkalmazza. A *Wilhelm Meistertől*, Bahytin szerint az első nevelődési regénytől – amelyben megjelent a realiztikus időérzés, az ember kifejlése valamivé, egyfajta szekularizált *rite de passage*, amely beavat a polgári egzisztenciába és a heteroszexuális életbe – hosszú út vezet a 20. századi nevelődési regényekig (Proust, Rilke, Thomas Mann), de alapvető realista vonások meg is maradnak. Sőt, Joyce *Ifjúkori önarcképét* – és két másik paradigmatis példaként a barbadosi George Lamming *Bőröm kastélyában* című művét és Jean Rhys *Széles Sargasso-tengerét* – a szerző neve-

lődési regényekként elemzi. Ahogy a nevelődési regényre, úgy az 1900 utáni történelmi regényre is a narratív szemlélet megtörése és multiplikálása, a narratív ív lerövidítése, a jellemelek bemutatásának ironizálása jellemző. A 19. századi progresszív történelemfelfogást a szkeptikus váltja fel. Ezt a szellemi fordulatot a tanulmány szerint Theodor Lessing és Mircea Eliade kezdeményezte a történelem véletlenszerűként és értelmetlenként meghatározott felfogásával. A modern és posztmodern történelmi regényre – a reflektáltságra utalva – jellemzők a szándékolt anakronizmusok is. Külön alfejezet foglalkozik a szociális érzékenység realizmusával, amelynek forrása a naturalizmus, témavilága pedig a megalázottak és megszorítottak élete. Történelmi okokból – melynek semmilyen esztétikai relevanciája nincs – elkülöníti a szocialista realizmust, amelyet – mint mondja – helyesebb lenne kommunista realizmusnak nevezni. Külön foglalkozik egy nagy realista téma – a házasságtörés (Flaubert, Tolsztoj, Fontane stb.) – továbbélésével (Schnitzler, Joyce, Lawrence, Genet, Nabokov). A posztmodern metafikciós iróniáját is összefüggésbe hozza a realizmussal, amennyiben véleménye szerint ezt feltárja a realizmus implicit problematikáját.

A hat esettanulmány változatos témákat vet föl. Olyan kérdéseket járnak körül a szövegek, mint például az állami intézmények szerepe az olasz neorealista filmek nemzetközivé válásában, Monica Ali *Brick Lane* című regénye, mint a posztkoloniális eszme és a realizmus ellentétének próbaköve és egyben feloldása: lehetséges a posztkoloniális szubjektivitás és a realista *Bildungsroman* együttélése egy műben. Ezen kívül a tanulmányok vizsgálják két, megelőző művészeket és műveket idéző életrajzi fikció – Patricia Duncker (George Eliot) és Alicia Giménez Bartlett (Virginia Woolf) – viszonyát a realizmushoz, illetve Weninger Christa Wolf útját mutatja be a konformista szocialista realizmustól a kritikai realizmusig. Végül egy tanulmány a krimi műfajának realizmusát vizsgálja, egy másik pedig a videojátékok realizmusát. Az utóbbi volt a diplomatémája tán tizenöt évvel ezelőtt az ELTE Művészetelméleti és Médiatudományi Intézete egy hallgatójának, Dunajcsik Maxigas Péternek, s ahogy nézem az itteni tanulmány könyvészetét, akkoriban ennek még igen kicsi szakirodalma volt.

*

E szükségképp vázlatos ismertetés után valamiféle mérleget kell vonni. Ennek kiindulópontját megadtam már az elején, hogy ugyanis kézikönyvről és nem elméleti invencióról van szó. Ugyanakkor korszerű felfogást jelez a

realizmusok pluralizálása, a realizmus időbeli határainak feloldása, centrum és periféria relativizálása. Ennek jegyében figyelemre méltó, hogy egyetlen esettanulmány sem foglalkozik klasszikus, nagyrealista alkotással, vagy ha igen, akkor a fordítás szűrőjén és egy másik nemzeti kultúrára gyakorolt hatásán keresztül, vagy halk provokatív céllal, mint talán Hvoscsinszkaja és Tolsztoj produkciójának összehasonlítása esetében. (Itt köszönöm meg Hetényi Zsuzsa tanácsát és információját.)

Egy ilyen hatalmas anyagban nehéz elkerülni az esettanulmányok esetlegességét. Mindenesetre azok egy része kibontja a központi tanulmányokban csak általánosságban említett irodalomtörténeti eseményeket, más része olyan kérdésekre hívja fel a figyelmet, amelyek nem értek bele a nagy összefoglalókba, de természetesen mindkét irányban százával lehetne sorolni az ide illő esettanulmány-témákat. Műfaji és műnemi kiterjesztések is megjelennek, miközben a regény a fő vizsgálati tárgy, de olyannyira feltűnő a realista dráma hiánya, hogy az föltehetően a második kötetre marad.

A kötet érdeme számos nőíró visszahelyezése az irodalomtörténet és -tudomány emlékezetébe, vagy annak megerősítése. Egy találmásra válogatott névsor: Chimamanda Ngozi Adichie, Frederike Bremer, Marie von Ebner-Eschenbach, Mathilde Fibiger, Hannah Webster Foster, Louise von François, Euphrosyne Kleynkauer, Louise Otto-Peters, Olive Schreiner, Matilde Serao, Zemait . A hosszabb idézetek a lábjegyzetekben eredeti nyelven jelennek meg, legyen szó japánról, litvánról, oroszról vagy íróról. A további tájékozódást – mint már említettem – kiváló bibliográfiák segítik. Számos kis nemzet realista irodalmát említik vagy elemzik a központi és az esettanulmányokban. A kitekintés nem lehet teljes, például a magyar realizmusról nem esik szó, s a magyar kultúrát Lukácson kívül egy felsorolásban Kertész Imre és egy utalásban Balázs Béla képviseli. Theodor Fontane részletesebben elemzett (rossz) regényének címéül csak egy magyar névre volt szüksége – így lett *Graf Petöfy*.

A kötet alapgondolata az, hogy a realizmus a modernitásra (nem a modernizmusra) adott válasz. Ennél erősebb állítás is megkockáztatható: a realizmus a modernitás része és fontos kifejezője. A legfontosabb témák nem csak a realizmust, hanem a modernséget is definiálják: az ember történelmi-ségének feltárása, a tér és az idő érzékelésének gyökeres fordulata, az érzelmi kultúra, a társadalmi érintkezés formáinak alapvető változása, természet és társadalom megkülönböztetése, a modern individuum megjelenése, a bensőség, az új szubjektivizmus kidolgozása, pluralizmus, nyitottság, és – mind-

járt kezdettől – az antimodernség olykor igen tartalmas (és modern!) modernizmus-kritikája.

A könyv nemcsak a sokoldalú tájékoztatást szolgálja, hanem fölkelte az újraolvasás vagy az először olvasás vágyát. Így olvastam én e recenzióra készülve Thomas Hardyt és Benito Pérez Galdóst.

KÖNYVEK

Elena CRAȘOVAN. *Arhitecturi și arhive: Structuri mitice și teme postmoderne în realismul magic* [Architektúrák és archívumok: Mitikus struktúrák és posztmodern témák a mágikus realizmusban]. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2019. 296.

A mágikus realizmust korokon és kultúrákon átívelő elbeszélésmódként értelmezi első tanulmánykötetében Elena Crașovan, a Temesvári Nyugati Egyetem összehasonlító irodalomtudomány tanszékének oktatója. Amint a bevezetőből is kiderül, doktori disszertációjának kötetté strukturált formáját tarthatja kezében az olvasó, mely a korábbi kutatások rövidített, szűkebb fókusszal dolgozó változata.

A korábban írt disszertációhoz képest a fókusz szűkítése a mágikus realizmus román irodalmi vonatkozásait bemutató fejezetek elhagyását is jelenti, amelyeknek azonban lett volna létjogosultsága egy, a komparatiztika módszereivel dolgozó kötetben. Már csak azért is lett volna izgalmas beemelni a romániai mágikus realizmust a diskurzusba, mert a szerző bizonyos részekben egyébként is vizsgálja az elbeszélésmód globális és regionális változatait egyaránt.

A monográfia a mágikus realizmus körülményeire, egyben újragondolására tesz kísérletet, elméleti felvetéseit pedig az elbeszélésmódot markánsan képviselő négy regény újraértelmezésével szemlélteti. A kiválasztott kötetek (Gabriel García Márquez: *Száz év magány*; Patrick Chamoiseau: *Texaco*; Salman Rushdie: *Az éjfél gyermekei*, valamint *Sátáni versek*) olyan korpuszt kívánnak alkotni, melyek a mágikus realizmus egyes válfajait reprezentatív módon képesek megvilágítani. A román nyelvű szakirodalom megkerülhetetlen referenciapontja Rodica Grigore 2015-ben megjelent kötete, melyben a 20. századi latin-amerikai mágikus realista regény gyökereit és alakulástörténetét kutatja (Rodica GRIGORE, *Realismul magic în proza latino-americană a secolului XX: (Re)configurări formale și de conținut* [Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2015.]). Elena Crașovan termé-

keny megközelítésmóddal és szakmai precizitással nyúl úgy a román nyelvű, mint az elmúlt bő húsz évben megjelent nemzetközi szakirodalomhoz, melyek alapján szintézist alkot, rámutatva az idő- és térbeli meghatározottságokkal rendelkező változatokra. Így nemcsak a latin-amerikai szövegeket, hanem a posztkolonialista olvasatok, valamint az imagológiai kutatások szempontjából fontos Salman Rushdie, illetve Patrick Chamoiseau szépirodalmi munkásságát is bevonja elemzésébe.

A román nyelvű, illetve a magyar nyelvű szakirodalomban is hiátusokat észlelhetünk a mágikus realizmus szakirodalmi feldolgozása kapcsán, miközben sorra jelennek meg a mágikus realista, vagy akként tárgyalt szépirodalmi alkotások. Míg a magyar irodalomban leginkább az áltörténelmi regények kapcsán merül fel a mágikus realizmus gyanúja, addig a román irodalomban Ștefan Bănuțescu prózája már a '70-es években, Mircea Cărtărescu prózája a '90-es években mutat mágikus realista jegyeket. Az ezredfordulón több olyan regény is megjelenik, amely a kritikai konszenzus szerint mágikus realista elbeszélésmóddal operál, és Filip Florian első két regénye kétségkívül ezek közé tartozik. (Vö. FANCSALI Róbert, „Mágikus realizmus a kortárs román irodalomban”, *Szépirodalmi Figyelő*, 3. sz. [2021] [megjelenés előtt]; illetve FANCSALI Róbert, „Filip Florian mágikus realizmusa”, in *Kulturális transzferek: Történelmi és irodalmi diskurzusok a magyar és a román irodalmi térben*, szerk. MISKOLCZY Ambrus, NAGY Levente és VINCZE Ferenc, 248–268 [Budapest: Napkút kiadó, 2019.]) Már annak meghatározása is problematikus, hogy irányzatként, elbeszélésmódként vagy műfajként specifikálható-e leginkább a mágikus realizmus, illetve ennek fényében, melyek azok a szövegek, amelyek méltán sorolhatók e kategóriába. Elena Crașovan elgondolása leginkább Bényei Tamás meghatározásához áll közel, aki írásmódként érti a mágikus realizmust.

A kötet első felében a fogalom alakulástörténeti és elméleti megközelítésére vállalkozik a szerző, melyben kiemeli a strukturális, tematikus és stilisztikai paradoxonokat. Természetesen Franz

Roh esszéjét jelöli meg egyfajta kiindulópontként, melyben Roh az európai posztexpresszionista képzőművészetet nevezi mágikus realistának, amely mozzanatban éppen a realizmushoz való visszafordulást üdvözli (17). A 20. század közepén a latin-amerikai irodalomba integrálódik a fogalom Miguel Angel Asturias és Alejo Carpentier nyomán, akik viszont az európai szürrealizmussal szemben határozzák meg a mágikus realizmust, kiemelve, hogy a latin-amerikai világlátás (tehát az észlelt realitás) szerves része a csoda és a misztérium, ami esszenciális különbség a nyugati világgép racionalitásával szemben (19). Majd a műfaj a latin-amerikai „boom”-időszakában tetőzik: Gabriel García Márquez jelenti az egyik sarokkővet a fogalom történetének, hiszen az ő regényei a posztmodern írásmóddal is szoros kapcsolatot mutatnak. Craşovan azt is állítja, hogy amennyiben esztétikailag próbáljuk elhelyezni a fogalmat, akkor sokkal tágabb spektrum nyílik meg, hiszen a mágikus realizmus kapcsolatba hozható a barokk írásművészetrel (például az elbeszélés burjánzó jellege miatt), a reprezentált világlátás által viszont a mítoszok valóságábrázolásához kapcsolható (33–40).

Elena Craşovan széles szakirodalomra támaszkodva, új összefüggéseket teremtve rávilágít a tudományban kényszeresen jelentkező definiálás vágyának csalóka voltára, hiszen kaleidoszkópszerűen változik a fogalom körüli összefüggésrendszer és a jelentések, attól függően, hogy ennek milyen szempontú történetét szeretnénk feltárni. Épp az általa választott, több szempontból (ennél fogva több szálon) megírt fogalomtörténeti megközelítés jelentheti a leginkább érvényes módszert. Végül a szövegek narratív struktúrája és a valóságábrázolás problematikája felől értelmezi a mágikus realizmust. Meglátása szerint „esztétikája két ellentétes észlelési típust, kétféle eseményt tartalmaz: az empirikus ellenőrizhetetlenek – ide tartoznak azok az események, amelyeket a mágiával, fantáziával asszociálunk –, illetve az ellenőrizhető, hétköznapi dolgokat, amelyek a realizmus körébe sorolhatók. Az empirikus bizonyítékok a realista technikák szerint hatnak: tehát az érzékszervi adatok megerősítik az olvasót abban a bizonyosságában, hogy a valóság ábrázolása pontos, emellett tekintélyt adnak az elbeszélésnek, egyúttal pedig az olvasó is teljes körű felhatalmazást kap arra, hogy megvizsgálja a külvilágot. De az empi-

rikus adatokra való támaszkodás és az ellenőrizhetetlen vagy valószínűtlen részletek és jelenségek kombinációja megbénítja az elbeszélések alapjáról alkotott meggyőződésünket. Innen ered a regények csodálatos és egyben paradox jellege” (53). A mágikus realista ábrázolásmód ellentmondásos jellegét a modernizmus, valamint a posztmodern reprezentációs válságára adott válaszként értelmezi a szerző, amely összeférhetetlennek tűnő módon megtartja a realista ábrázolásmód bizonyos elemeit (ilyen alkotórészek például a semleges hangvétel, a részletes leírások, a referencializálható – vagy annak álcázott – elemek). Emellett pedig a realitás részeként mutatja be a csodás eseményeket, az áltörténelmi narratívákat, de a valóság költői vagy allegorikus olvasatait is (62).

Az értekezés egyik legfőbb kérdése az, hogy hogyan futott be ekkora karriert a mágikus realista regény, miért hódította meg a világot, és miért jelent ma is egy folyton megújulni képes, meghatározó irányzatot a világ irodalmaiban. A szerző következtetése pedig az, hogy annak köszönhető az olvasókra gyakorolt nagy hatás, hogy a mágikus realista regények elbeszélője egyszerűen gyökerezik a mitikus és a történelmi diskurzusban is. „Ráadásul az elbeszélők kettős attitűddel viszonyulnak mindezen forrásokhoz: a történelmi múlt megkérdőjelezése és újraalkotása mellett, a mítoszokat is újraírják, mindezt úgy, hogy egyidejűleg tiszteletet adó módon, valamint parodisztikusan is viszonyulnak azokhoz.” (279)

A gondolatmenetet alátámasztva mutatja be a szerző, hogy a vizsgált korpusz elemeit hogyan strukturálja az emberiség két legnagyobb mítosza: a teremtés és az apokalipszis. Ezt nemcsak tematikusan, hanem a történetépítkezés felől, illetve metanarratív módon is szemlélteti. Konceptiója szerint a mágikus realista szövegek saját, maradványokból megképzett világukat tükrözik, gondolhatunk például a szövegek tárgyi környezetére: Macondo, London, Bombay, Texaco szövegbeli reprezentációjára, a szereplők testi maradványaira, de „irodalmi maradványokra” is, a szövegekben nyomon követhető intertextusokra, vendégszövegekre, újraalkotott mítoszokra és történetekre egyaránt. Ezzel magyarázza a szövegek fragmentáltságra hajló elbeszélésmódját: „Ezért a töredékes kompozíció, a láthatóan repedezett egész, vagy az olyan metaforák jelenléte, mint a »rothadás« vagy a »repedés«, amelyek egy

látszólag klasszikus történet alagsorában »bújnak meg«, ezért a felnőtt mese és a rémálom megketőzött, ellentmondásos, inkongruens jelentései, a tündérian elbeszélte atrocitásokkal.” (61) A szövegek megformálása tehát nem kizárólag stílárius vagy narratológiai tényező, hanem sokkal inkább a világ megértésének és feldolgozásának sajátos formájáról tanúskodik. Ezért részint a hagyományos mítoszok, részint pedig a posztmodern ember kérdésfeltevésének archívumaiként tételveződnek a szövegek, „melyek az ókori és a (poszt)modern mítoszokat egyaránt felelevenítik, és közös nyelvvé egyesítik őket. A mágikus realizmus a gyanú és a hit között helyezkedik el, a két ellentétes álláspontot szintetizálva [...]” (99).

Ez a gondolatmenet kerül részletesebb kifejtésre a kötet harmadik nagy részében, melyben az említett szövegekben levő test, emlékezet és autorreferencialitás posztmodern témái képezik az elemzés tárgyát. A szerző okfejtése szerint a regényekben a posztmodern elméleti kérdései narratívizálódnak, így alkotva egy sajátos archívumot, amely elraktározza, de át is rendezi a korábban tárgyalt mítoszokat. Hasonlóképpen a test reprezentációit is (a bőr felületét a papír felületéhez hasonlítva) az archiválás egy platformjának tekinti, amellyel kapcsolatban a test emlékezetének kérdése is felmerül. A test – mint a történelmi események archiválási felülete – a vizsgált regények narratívájának része. A *Száz év magány* esetében a szövegben kísérteties a hasonlóság Melchior terkereseinek vagy a könyvek leírása és Buendía holttestének prezentálása között (202). A *Texaco* szövegében a kanonikus történelem és a város perifériáján élő emberek testébe írt történelem kettőssége emelhető ki olyan pontként, amelyben ismét a test mint archiválási felület problematikája érvényesül (204). A *Sátáni versek* lapjain viszont a test metamorfózisát figyelhetjük meg a történelemhez fűződő kölcsönhatásban, amely során elmosódnak a határok a valóságos és képzeletbeli kategóriája között (87). A történetek struktúrája és a szövegépítkezés módozatai alapján a szerző arra a következtetésre jut, hogy „[a] mágikus realizmus korszakairól beszélhetünk tehát: a dél-amerikai regények posztmodern archivált mitikus architektúrájától Salman Rushdie regényeinek metatextuális dominanciájáig.” (280)

Elena Craşovan rendkívül szerteágazó és több szempontot párhuzamosan érvényesítő kötetel

tett kísérletet a mágikus realizmust övező megközelítések egységesítésére, rámutatva arra, hogy a mágikus realista elbeszélésmód hogyan részese és formálója a posztkolonializmusról és a posztmodernről szóló élő diskurzusoknak. Tekintete mindvégig figyeli a szépirodalom és az irodalomtudomány elméleti kategóriáinak interferenciáit, a kettő egymásra gyakorolt hatását, majd az elméleti szövegek újraakasztását. Az irodalmi szövegek újraolvasását javasolva a kötet maga is a mágikus realizmusról felgyűlt tudás egyik fontos archívumává válik.

MAKKAI T. CSILLA

*

Philippe LEJEUNE. *Aux origines du journal personnel: France, 1750–1815*. Paris: Honoré Champion, 2016. 648.

Philippe Lejeune 2016-ban megjelent művében a naplóval foglalkozik. Az „önéletírói paktum” fogalmát megalkotó irodalomtörténész a műfajról már több könyvet (például *La pratique du journal personnel* [A naplóírás gyakorlata]) és tanulmányt (lásd: „Le journal comme »antifiction«”, *Poétique*, no. 149 [2007]: 3–14 vagy magyarul a L’Harmattan Kiadónál 2003-ban megjelent *Önéletírás, élettörténet, napló* című tanulmánykötetben közölt írásait [A naplóját újrajíró Anna Frank, *Hogyan végződnek a naplók?*]) írt. A mostani kötetben a szerzőt leginkább az érdekli, mikor lesz a napló a bizalmas adatok tárháza. Művében többször kijelenti, hogy kutatása közel sem teljes, illetve hogy csak általános konklúziókat vonhatunk le, és ténylegesen nem ismerjük a naplók eredetét. Szerinte a változatos szövegekpusz és az újabb naplók még nem teszik lehetővé, hogy általánosítsuk e műformát. Ennek ellenére az előszóban kritikával illeti Pierre Pachet *Les Baromètres de l’âme: (Naissance du journal intime)* (Hatier, 1990) című könyvének a *megbített napló (journal intime)*-fogalmát, és javasolja, hogy helyette beszéljünk személyes naplókról (*journal personnel*). Választását azzal indokolja, hogy inkább az egyéni írások érdeklik a kollektív naplókkal (krónikák, számadási könyv, hajónapló) szemben. Szerinte az intimitás, a megbízhatóság csak másodlagos tulajdonsága a naplónak, sokkal meghatározóbb az időhöz való viszonyulása. Inkább

dátummal ellátott emléksornak nevezi őket. A szerző szerint ez a definíció lehetővé teszi, hogy kapcsolatba hozzuk a műfaj első írásait a modernkor naplóival. A középkor végéig a napló a kollektív időrogzítés műfaja volt, és csak később lett a privát élet része. Csak a 18. század második felében jelenik meg a napló elrejtésének, továbbá a napló mint közeli barát gondolata, és csak ekkor beszélhetünk bensőséges naplókról.

Lejeune szerint a 18. századi változások a műfaj jellegzetességeiben csak részben kapcsolhatók össze Rousseau irodalmi újításaival. Bár a francia író írt önéletrajzot (*Vallomások*), önportrét (*Levél Malesherbes Úrnak*) és leveleket, illetve olyan műfajokkal kísérletezett, mint az álmodozás (*A magányos sétáló álmodozásai*), a fiktív dialógus (*Rousseau bírója Jean-Jacques-nak*), naplót soha nem írt. Ezért is paradox, mint Lejeune megjegyzi, hogy Alain Girard és Pierre Pachet az ő életművét tartják a napló műfaji előfutárának. Ez azért lehetséges, mert a francia író, ha nem is írt naplót, saját műveit maga is gyakran e műfajjal rokonítja, sőt a naplórókra is nagy hatással volt *A Júlia vagy Új Héloïse* című könyve. Rousseau példája jól mutatja a naplók és a szépirodalom kapcsolatát is, mert a műfaj nem csupán az oktatáshoz, az egészségügyhöz, a valláshoz és a gyászhoz tartozó diskurzusokat tette magáévá, hanem hatással volt rá a szépirodalom is.

A szerző szerint a napló fontos tulajdonsága a szubjektivitás és az introspekciónak is. A bezárkózásnak a következménye, hogy a napló teret ad az érzelmeknek, az elmélkedésnek, az önvallomásnak és a lelki rezdülések elemzésének. Lejeune rámutat a naplószövegek eltérő intimitási fokára, valamint a naplókra jellemző utalásszerű írásmódra, amiből az következik, hogy jelentős különbség van aközött, amit egy szöveg az írójának és az olvasójának jelent.

Lejeune könyve arra is választ keres, hogy miért ilyen későn alakulhatott ki a napló. Két okkal magyarázza a létrejöttét: a papír és az ingaórák használatának megjelenésével. A papír, amely felváltotta az újra és újra letörendő divatjamúlt viasztablettát, olyan eszköz volt, amely könnyen hordozható, viszont tartós és korlátlanul lehet rá írni. Az ingaóra pedig lehetővé tette az idő pontos mérését, összhangba hozta a gazdasági és a társasági életet, ugyanakkor felforgatta az időérzékelést és annak beosztását is.

Lejeune könyve nem csupán a franciaországi naplókat vizsgálja, hanem egy sor francia svájci szöveget is, tehát olyan területeken született írások, ahol az emberek gondolkodását nagyban meghatározza a protestantizmus és a pietizmus. Ezen kívül egy orosz ortodox franciául írt naplójával és holland írásokkal is foglalkozik, amelyek szintén nem katolikus környezetben jöttek létre. Szerinte ez a kulturális sokszínűség jól mutatja, hogy az eltérő helyeken született írásművek is meglepő hasonlóságokat mutatnak. Másrészt a műfaj szempontjából Európa sem homogén: jelentős különbségek mutathatók ki a vallásos és ennek ellenálló kultúrák között. A 18. század végén Franciaországot a katolicizmus és a felvilágosodás eszméi határozták meg, amelyek nem említhetők egy napon az angol puritanizmussal és a német pietizmussal.

Angliában és Németországban ebben az időben léteztek olyan vallási értekezések és pedagógiai írások, amelyek felhívták a figyelmet a napló műfajának fontosságára, de ezek a művek is elkerülték Franciaországot, így itt „ki kellett találni” a műfajt. Ugyanakkor az országban egyik naplóró sem kiáltja ki magát a műfaj feltalálójának, mint ezt Rousseau tette a *Vallomások* című műve elején. Űgy írtak naplót, hogy nem ismerték az elődöket, a többi naplórót, mivel a korszakban egy ilyen írás sem látott napvilágot. Ezzel szemben hatalmas sikert aratott és hatással volt a 18. századi olvasókra egy fiktív napló, Samuel Richardson *Pamela, avagy az erény jutalma* (francia fordítás: 1741) című könyve. A regény főhősnője a levélíráson kívül naplót is vezet, amely kézről kézre jár az ismerősei körében. Lejeune szerint nemcsak a szépirodalom, de a levelezés is hatással volt a formálódó műfajra.

A francia irodalomtörténész azt is hangsúlyozza, hogy nem a szépirói naplók érdeklük, amelyek szerinte nem reprezentatívak. Űgy gondolja, hogy a műfaj írásainak nagy százaléká elveszett, azonban családi vagy állami archívumokban néhány fennmaradt, és ezek pontosabb képet adnak a korszakról. Így a könyv által bemutatott szövegek három nagy csoportra oszthatóak. Vannak a nyomtatásban megjelent művek, a mások által felfedezett és átirrt kéziratok, végül pedig a Lejeune által megtalált és részben kiadott írások.

Az irodalomtörténész szerint „monografikus” fejezeteit úgy kell olvasni, mintha novellák lennének, de szerinte hívhatjuk őket olvasási vázlatnak is. A könyvben tizenegy fejezetet találunk. A feje-

zetek egy része formai szempontok alapján tárgyalja a naplókat, ilyenek a dátum, a napló üzenete, a tudományos szándék, a kódolás. A könyv hat fejezete viszont a témájuk alapján veszi szemügyre az írásokat, de a formai vonások ezekben a fejezetben is fontos szerepet kapnak.

Az első fejezet arra a kérdésre keresi a választ, hogy miért nem írt naplót Rousseau, illetve hogy hogyan van jelen vagy miért hiányzik a korszak naplóiból az 1789-es francia forradalom. A második fejezet az írások megszólítottjait veszi sorra. Míg Louis-Antoine Caracioli *A beszélgetés önmagával* (1751) című könyve a kicsapongó és világi emberek hitre való visszatérése céljából íródott és velük folytat dialógust, Praskovia Vassilevna Narychkina orosz nő franciául írt naplója azért született, hogy egy távollévő barátjának továbbra is megvallhassa legbensőbb érzelmeit. Lejeune szerint Caraciollival és Narychkinával szemben azonban sokkal bensőségesebbek azok a naplók, ahol az írója tegezi a megszólítottat, illetve amikor titkosírást használ a nem kívánt olvasók kizárása miatt.

A harmadik Isten című fejezet az egyházi naplókat tárgyalja: azt vizsgálja, ezek mennyiben tekinthetők a naplók előfutáinak. A negyedik rész az idő és napló viszonyával foglalkozik. Lejeune szerint fontos lépés a műfaj történetében, amikor a dátum már nem az elmondott dologhoz kötődik, hanem az írás aktusához: azaz az író nem azt írja, hogy ezen a napon ez és ez történt, hanem hogy ma írok, amikor is valami történik. Az ötödik fejezet az egyéni és a közös napló közötti átmeneteket mutatja be François Guiguer, Prangins báró és Bombelles márké 18. századi képviselő írásain keresztül. A következő öt fejezet egy-egy téma körül csoportosul: a nevelés, az orvoslás, a gyász, a szerelem és a testi gyönyör kapcsolatát mutatja meg a napló műfajával. A könyv utolsó fejezete, az *Írás-mód* a napló formai sokszínűségével szembesít: a levélfarmától az anekdotákon és a versen keresztül a rendezetlen, töredékes írásig.

Összességében elmondhatjuk: Lejeune munkájának érdeme, hogy nagyrészt ismeretlen és nem szépirodalmi szövegek segítségével térképezi fel a műfaj sajátosságait, és bár nem ad általános definíciót a műfajnak, fontos jelenségekre, fontos történelmi tényekre hívja fel a figyelmet, amelyek továbbgondolkodásra ösztönöznek.

BENDA MIHÁLY

DARIDA Veronika. *Filozófusok bábszínháza*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2020. 196.

A kötet címe az első mozgató klasszikus filozófiai tételét idézi, szinte magukat a bölcselőket helyezve az első mozgatói szerepbe, és ezt az illúziót erősíti a Nagy József képi világából kölcsönzött, jelle vált békatest is a kötet hátlapján: szinte michelangelói pózban találkozik – az ember által megtestesített – teremtetőjével.

Csakhogy Darida Veronika kérdésfeltevése(i) poszthumanista nézőpontból közelít(nek) a színházhoz. „Mi marad a színházból az ember eltűnése után?” – kezdi a szerző egy felütéssel a cím- és hátlapfotóhoz kapcsolódó rövid esszéjét Nagy József Békaszínházáról. Kérdésének mélyén újabb kérdés rejtőzik: vajon eltűnhet-e az ember a színházból, megszakítható-e, felülírható az antropomorfizáció folyamata a színházban – hiszen befogadói emberek. Mi a színház egyáltalán?

Performance-ok, happeningek, eventek, túlsúfolt és kiürült színpadok váltakoznak egymás után Darida Veronika új kötetének lapjain. És minde mellett, bár kétségkívül nem domináns szerepben, világában megfér a klasszikus színház is.

A tizennyolc írás mindegyikét áthatja a konvenciókkal tudatosan szembeforduló szenvedély felvállalt szubjektivitása. A tudatosság és a szenvedély nem egymást kiegészítve, hanem egyszerre van jelen majd minden mondatában. Stílusa gördülékeny, otthonosan mozog a legkülönbélebb dramaturgiai, színházelméleti, filozófiai problémák között, s így releváns, hűsbavágó elemzéseivel sikerül az előadások kellős közepe felé tartania, mindeközben elkerülve a lezárhatóság illúziójának csapdáját is.

Világának egyik hőse Nagy József, a vajdasági művész. A kötetben kiemelt helyet kapnak előadásai, sőt az ő békagrammjai jelennek meg a címlapon és a hátlapon a kötet kizárólagos illusztrációiként. Ez azért is fontos, mert a *Színház* folyóirat képekkel megtámogatott lapjairól származó szövegek képek nélkül más irányt vesznek.

Darida Veronika gondosan szerkesztett kötetében 2017 és 2019 között írt esszék olvashatók. Alkotói sorsok bontakoznak ki, miközben valóban közelítünk mind a filozófiához, mind a báboemberi mozdulatoknál tőkéletesebb világához. De ez nem egyfajta elitizmus, írásai elhivatottak és elkötelezettek a megalázottak, a nyomorban élők felé,

ahogy ez egyértelműen kiderül Jeles András *Boldog hercegének* elemzését olvasva is. A gráciát hol *bájnak*, hol *tudattalan tökéletességnek* magyarázza. Ez a világ a kegyelmet hírből sem ismeri, sőt Jeles András hajléktalanját idézve el is lép előle. Jeles András *Boldog hercege* jelentősen eltér Oscar Wilde történetétől, felmutatja, milyen a világ, ha nincs megváltás.

A kötet legmeggrázóbb darabja kétségkívül a tanúkról szóló esszé, amely Auschwitz rettenetes tapasztalatának és a ruandai népiirtásnak a közölhetőségét vizsgálja, illetve hogy mindez miként jeleníthető meg tanúságtételként a színpadon. Ricœur és Agamben szövegeire hagyatkozva beszél előbb magáról a tanúságtételről: előbbi a bibliai próféták és az Újszövetség nyomán vizsgálódik, utóbbit Auschwitz „tanú” foglalkoztatják. Darida a diszkurzusba bevonja Elie Wiesel meggrázó gondolatait is: „a koncentrációs táborok nyelve – minden más nyelvet megtagadott és felváltott”, mégis megszakíthatatlan tanúságtételre kötelezik a holtak.

A kötet címadó esszéje – megkockáztatom, hogy egy boltív záróköveként – a kötet közepén helyezkedik el. Darida Veronika ebben az írásában Rilke és Kleist felől közelít Benjamin, Deleuze és Agamben felé. A bábproblematika mellé állítja Rodin Rilke által megjelenített szobrait is. A *Negyedik duinói elégiából* indul ki, mottó is innen választ, hamarosan azonban a prágai születésű osztrák költő teoretikus írásai felé fordul, melyből egy általános bábotológia olvasható ki, mely a báb csendjében formálódik. S ebben a csendben érlelődik a gyermeki fantázia is. Rusztikus bábok, viaszbábok, marionettbábok: Darida sorra veszi a megjelenési formákat.

A szerzőt Kleistnél a marionettek érdeklik, amelyek mozgásuk bájának köszönhetően képesek felülmúlni az embert. Tudaton kívüli entitások, így rendelkezhetnek azzal a gráciával, amely az ember sajátja volt bűnbeesése előtt – ezt a szerepet szánja nekik Kleist a példázataiban. „A marionett minden csodálója filozófus”: az esszéíró most a Kleistet felidéző Walter Benjaminhoz fordul, aki a bábokban látja régi idők tanúit. Darida úgy állítja egymás mellé esszéjében Rilke, Kleist, Benjamin és Deleuze bábait, színpadait, ahogy Kleist a példázatait, több szökekvonalat létrehozva.

Mirandola az *Emberi méltóságról* szólva az embert az isten és az állat között helyezte el. Má-

ra, és ezt akár jelentős ontológiai fordulatként is lehet értelmezni, az ember által létrehívott gépi intelligencia is feltűnt a szintéren és a színpadon. Érzékletes írásokban reflektál erre a poszthumanista problematikát előhívó gondolatra a szerző, szinte „bábotológiaként” továbbgondolva azt. Érezhető: a test, az anyag és a személyiség kapcsolódási pontjai valahogy mindig jelen vannak az elemzésekben. Akkor is, amikor a színházi megjelenés, megjelenítés útjai, módszerei foglalkoztatják: Barthes, Bergmann, Brecht, Pasolini elméletírói, rendezői pályaképét vázolja fel, miközben tudatosan törekszik arra, hogy saját színházi élményeiről beszámolva felmutassa az interpretálás nehézségeit.

Két esszé erejéig belép a Budapesti Állami Bábszínház kapuján is. Egyrészt Mészöly Miklósnak a bábok világához fűződő viszonyát elemzi, kiemelve a szavakon túllépő *Emberke, oh!* előadását. Másrészt azért teszi ezt, hogy az Ország Hilit ért szürrealista hatást vizsgálhassa. Közben a bábszínházban alkotó művészek felvázolt sorsán keresztül megmutatja az egyfajta menedékként, műhelyként és kényszerként megjelenő színteret is. Ide sajnos került egy bántóan pontatlan mondat is. Mellékesen jegyzi meg, hogy a kommunista káderpolitika révén ellehetetlenített művészek közül „Márkus Anna Németországba, majd Párizsba megy.” (125) Itt a „megy” ige helyett a „menekül” lett volna jobb, hiszen Márkus Anna az 1956-os forradalom leverését követően csak két kísérlet után tudott átszökni a határon.

Érdeklődésének középpontjában, ahogy mindebből kitűnik, a nyelven túli színház áll. A nyelven, vagyis az emberen túli színház. A mozdulat, a forma érdekli, ahogy a formátlanság és a színházi térbe, a nézők elé helyezett mozdulatlanság is. A nyelven túli világtól csak a tanúk kedvéért tér vissza a beszédhez.

Bár a kötet egybegyűjtött írásokat tartalmaz, ami bizonyos fokú redundanciával jár (ennek következtében persze az írások a kötetből függetlenül is megállnak a saját lábukon), mégis feltűnően szoros kötelék tartja össze őket. Látható, ahogy a teljes kötetben ott üvölt, tántorog a 20. század tebelnyának feloldhatatlan valósága, mely továbbgyűrűzik a jelenbe is.

SZENTPÁLY MIKLÓS

Lettres de l'impératrice Marie-Thérèse à Sophie d'Enzenberg (1746–1780), « Le soleil même me paraît noir ». Édition établie par Jean-Pierre LAVANDIER. Préface d'Élisabeth BADINTER. Paris: Honoré Champion, 2017. 330.

Mária Terézia császárnő- királynő udvarhölgyével és bizalmasával, Sophie d'Enzenberg grófnővel folytatott magánlevelezése izgalmas forrást nyújt a korszak iránt érdeklődő olvasók számára. Az Enzenberg család tiroli Tratzbergben lévő kastélyának családi levéltárában féltve őrzött 86 levélből álló becses gyűjteménye nemrég jelent meg Jean-Pierre Lavandier kritikai kiadásában, nagy valószínűséggel az uralkodónő születésének 300. évfordulója alkalmából. A tudományos szerkesztő jegyzeteiben értékes információkkal és kommentárokkal látta el a hosszú ideig a tratzbergi levéltárban pihenő leveleket, amelynek köszönhetően a történelmi közegükbe helyezett források élvezetes és hasznos olvasmányt nyújtanak nemcsak a korról foglalkozó szakemberek, hanem a 18. századi női irodalom iránt érdeklődő olvasók számára is. Ez utóbbiak különösen hálásak lehetnek Jean-Pierre Lavandier tudós jegyzeteinek, mivel a neves bordeaux-i germanista történész nemcsak a szövegek rejtett értelmével, hanem a felvilágosodás korabeli Habsburg Monarchia működésével kapcsolatos fontos megjegyzései is nagyban hozzájárulnak a szövegek megértéséhez.

Mária Terézia leveleinek címzettje, Sophie Amélie d'Enzenberg, a német Ulrich Friedrich von Schack zu Schackenburg báró leánya Elisabeth-Charlotte lotaringiai hercegnő udvarával együtt érkezett Bécsbe, ahol hamarosan a fiatal Mária Terézia barátnője és bizalmasa lett. A férje, Cassian Ignaz Bonnaventure d'Enzenberg báró, majd később gróf az uralkodó kegyeinek köszönhetően fényes karriert futott be: először udvari titkos tanácsos, majd a Tiroli Kamara elnöke, később a Mária Terézia által 1764-ben alapított Magyar Királyi Szent István-rend nagymestere lett. Ez utóbbi címe révén a Magyar Királyság történelméhez is közel került a német eredeti franciás műveltségű házaspár. A levelezésben gyakran találunk utalásokat a korabeli magyarországi eseményekre és a magyar arisztokrata családokra vonatkozólag. A házaspár fia, Franz szintén élvezte az uralkodó kegyeit, hiszen Mária Terézia a keresztanya volt, és a levelezésben is gyakran előfordul a

neve. Mária Terézia levelezésében férje, Lotaringiai Ferenc István német-római császár 1765. augusztus 18-án bekövetkezett halála jelent nagy változást, mivel ezt követően gyászkeretes levélpapíron írt magánleveleivel emlékezteti barátnőjét szeretett férje elvesztése utáni fájalmára. A kötet előszavát a neves francia filozófus és történész Élisabeth Badinter jegyzi, aki az utóbbi időkben több Mária Teréziáról szóló könyvet is megjelentetett. A kiváló kritikai kiadás számos eleme (jegyzet-apparátus, bibliográfia, témajegyzék, mutatók stb.) segítségével e forrásszöveg nemcsak a bécsi udvar belső intim köreibbe vezeti el az olvasót, hanem segít felfedezni Mária Terézia eddig kevésbé ismert írói kvalitásait is.

TÓTH FERENC

TARTALOM

Realizmusok

TANULMÁNYOK

DECZKI SAROLTA – KÁLI ANITA: A realizmus vágya	211
MARY K. HOLLAND: Realizmusok a posztmodernizmus idején és után (Fordította: <i>Deczki Sarolta</i>)	232
BAGI ZSOLT: Már megint a realizmusról van szó	242
BÁRÁNY TIBOR: Realitáson innen és túl. Mi mindent feltételezünk az irodalmi művekről, amikor „realistaként” osztályozzuk őket?	260
VALERIJA PUSTOVAJA: Kishitűek és átalakítók. A realizmus két aktuális nézetéről (Fordította: <i>Kalafatics Zsuzsanna</i>)	280
KUTASY MERCÉDESZ: Realizmusok Latin-Amerikában	290

MŰHELY

CSÉVE ANNA: Archívum és terep, írás és élet. Realizmus-problémák Móricz Zsigmond prózapoétikájában	303
JÁSZAY TAMÁS: Színre lép a valóság	321

SZEMLE

RADNÓTI SÁNDOR: A realizmus problémái	335
--	-----

KÖNYVEK

- ELENA CRAȘOVAN: Architecturi și arhive. Structuri mitice
și teme postmoderne în realismul magic
/ MAKKAI T. CSILLA 345
- PHILIPPE LEJEUNE: Aux origines du journal personnel.
France, 1750–1815 / BENDA MIHÁLY 347
- DARIDA VERONIKA: Filozófusok bábszínháza
/ SZENTPÁLY MIKLÓS 349
- Lettres de l'impératrice Marie-Thérèse à Sophie d'Enzenberg
(1746–1780), « Le soleil même me paraît noir ». Édition établie
par Jean-Pierre LAVANDIER. Préface d'Élisabeth BADINTER.
/ TÓTH FERENC 351

CONTENTS

Realisms

STUDIES

SAROLTA DECZKI – ANITA KÁLI: Desire for Realism	211
MARY K. HOLLAND: Realisms in and after Postmodernism (Translated by <i>Sarolta Deczki</i>)	232
ZSOLT BAGI: It's about Realism again	242
TIBOR BÁRÁNY: Before and Beyond Reality. Our Assumptions about „Realistic” Literary Works.	260
VALERIJA PUSTOVAJA: Disbelievers and Converters. On two Current Views of Realism (Translated by <i>Zsuzsanna Kalafatics</i>)	280
MERCÉDESZ KUTASY: Realisms in Latin America	290

WORKSHOP

ANNA CSÉVE: Archive and terrain, writing and life. Problems of Realism in Zsigmond Móricz's Prose Poetics	303
TAMÁS JÁSZAY: Reality Enters the Scene	321

REVIEW

SÁNDOR RADNÓTI: Problems of Realism	335
-------------------------------------	-----

BOOKS	345
-------	-----

СОДЕРЖАНИЕ

ВИДЫ РЕАЛИЗМА

ЭТЮДЫ

ШАРОЛТА ДЕЦКИ –АНИТА КАЛИ: Стремление к реализму	211
МЭРИ К. ХОЛЛАНД: Реализм во время постмодернизма и после (Перевод: Шаролта Децки)	232
ЖОЛТ БАГИ: Опять и снова о реализме	242
ТИБОР БАРАНЬ: Реальность от и до: Всё, что мы можем предположить о литературных произведениях, когда мы классифицируем их как „реалистичные”	260
ВАЛЕРИЯ ПУСТОВАЯ: Пораженцы и преображенцы: О двух актуальных взглядах на реализм (Перевод: Жужанна Калафатич)	280
МЕРСЕДЕС КУТАШИ: Виды реализма в Латинской Америке	290

МАСТЕРСКАЯ

АННА ЧЕВЕ: Архив и местность, письмо и жизнь: Проблемы реализма в прозаической поэтике Жигмонда Морица	303
ТАМАШ ЯСАИ: Реальность выходит на сцену	321

ОБЗОР

ШАНДОР РАДНОТИ: Проблемы реализма	335
-----------------------------------	-----

КНИГИ	345
-------	-----

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiból)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Esmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stilsztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)

2. sz. Klasszikusaink és Európa
 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede
 1973
 1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
 1974
 1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 3 – 4. sz. Modern poétika
 1975
 1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
 3 – 4. sz. Az európai romantika
 1976
 1. sz. Szubkultúra és underground
 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
 1977
 1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
 Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsoltai a XX. században
 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
 Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi,
 kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
 Budapest, 1977. szeptember 5–8.
 1978
 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
 1979
 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
 (FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)
 1980
 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
 1981
 1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
 A regény fejlődése
 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
 1982
 1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

- 1983
1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
- 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban
- 1984
1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?
- 1985
1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban
- 1986
- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Szájhagyományok és irodalom a mai Afrikában
- 1987
- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
 4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd
- 1988
- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
- 3 – 4. sz. A stilsztika útjai és lehetőségei
- 1989
1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
 2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája
- 1990
1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora
- 1991
- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában
- 1992
1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
 2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma
- 1993
1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány
- 1994
- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
 3. sz. A kortárs olasz irodalom
 4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban
- 1995
- 1 – 2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
 3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
 4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

- 1996
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
 - 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
 - 4. sz. ^A posztkoloniális művelődésmélet
- 1997
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
 - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
 - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
 - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
 - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
 - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
 - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
 - 3. sz. A korszakok alakzatai
 - 4. sz. (Új) filológia
- 2001
- 1. sz. Változatok a dialógusra
 - 2 – 3. sz. Dante a XX. században
 - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
 - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
 - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
 - 3. sz. Mikrotörténetírás
 - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
 - 3. sz. A hipertext
 - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
 - 3. sz. Régi az újban
 - 4. sz. Vico körei
- 2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
 - 3. sz. Frege aktualitása
 - 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
 - 3. sz. Ökokritika
 - 4. sz. Etikái kritika

2008

1. sz. A második olvasat
- 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
4. sz. Az autonómia új esélyei

2009

- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
4. sz. A jövőbelátás poétikái

2010

- 1 – 2. sz. Térpoétika
3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
4. sz. A szerző poétikája

2011

- 1 – 2. sz. Testírás
3. sz. Meghekkelt valóságok
4. sz. Új gazdasági kritika

2012

- 1 – 2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
- 3 – 4. sz. Boccaccio 700

2013

1. sz. Narratív design
2. sz. Kognitív irodalomtudomány
3. sz. Corpus alienum
4. sz. Esztétika és politika

2014

1. sz. Cseh dekadencia
2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
3. sz. Az archívumok elméletei
4. sz. Komparatiztikai kutatások az ezredfordulón

2015

1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
3. sz. Horatius *Ars poeticiája*
4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban

2016

1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
3. sz. Műfaj és komparatiztika
4. sz. Szabadkóművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában

2017

1. sz. A százéves dada
2. sz. Hálózatelmélet és irodalomtudomány
3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
4. sz. Fénykép és irodalom

2018

1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
2. sz. Nem természetes narratológia

3. sz. Próza a posztmodern (próza) után
4. sz. Poszthumanizmus

2019

1. sz. Dehumanizáció: az elkövető alakja
2. sz. Térkép és irodalom
3. sz. Közép-európai komparatistika
4. sz. Gérard Genette, a szerszámkészítő

2020

1. sz. Számítógépes irodalomtudomány
2. sz. Posztmodern gótika
3. sz. Posztszekularizáció
4. sz. Irodalmak Afrikában

2021

1. sz. Genetikus kritika
2. sz. Realizmusok

HU ISSN 0017-999X



ELKH | Eötvös Loránd
Kutatási Hálózat

Kiadja a Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet
Felelős kiadó: Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
Nyomdai előkészítés:
BTK Történettudományi Intézet
tudományos információs témacsoport
Vezető: Kovács Éva
Tördelőszerkesztő: Hudecz Andrea
A fedél és a tipográfia Baranyai András munkája
Nyomdai munkák: Argumentum Kiadó és Nyomda Kft.
F. v.: Láng András



nka
Nemzeti Kulturális Alap

ELKH

*Folyóiratunknak ez a száma a Magyar Tudományos Akadémia,
az Eötvös Loránd Kutatási Hálózat Titkársága
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával jelent meg.*

Ára: 1300 Ft
Előfizetés egy évre: 5200 Ft

