

## 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,<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> és Borges írásművészetén (valamint vele együtt Bioy Casares, Ernesto Sabato, Eduardo Mallea, Juan José Arreola és Julio Cortázar írásain) legfő-

<sup>1</sup> „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 kötet. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970–1996), 7:559. A szócikkből származó idézetek mind erről az oldalról származnak.

<sup>2</sup> 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 meglevő 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.”<sup>3</sup> 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

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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 igyekeznek 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.<sup>5</sup>

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,

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

<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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”.<sup>8</sup>

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-

<sup>6</sup> OVIEDO, *Historia de la literatura...*, 138.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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”.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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,

<sup>9</sup> Az idézetet saját fordításomban közlöm. Lásd: *uo.*, 103.

<sup>10</sup> OVIEDO, *Historia de la literatura...*, 144.

vagy az egyetlen magyar nyelvű latin-amerikai irodalomtörténetből<sup>11</sup> 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”,<sup>12</sup> 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

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

<sup>12</sup> 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,<sup>13</sup> helyette nem kevesebbet állít, mint azt, hogy a „csodás érzete mindenekelőtt hitet tételez fel”.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

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-

<sup>13</sup> „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.

<sup>14</sup> Uo., 116.

<sup>15</sup> 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”,<sup>16</sup> 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 fókuszációt, 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.<sup>17</sup> Azt állítja, hogy „Bernal Díazszal meghatározódik az író társadalmi szerepe az Újvilágban: [...] korát megelőzve a lehető legpontosabb képet kell adnia a világról, melyben él”.<sup>18</sup> 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-

<sup>16</sup> SCHOLZ, *A spanyol-amerikai...*, 41.

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

<sup>18</sup> 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,<sup>19</sup> állítja Carpentier, majd kifejti, hogy Balzac, Zola, sőt Proust vagy Joyce is „urai voltak annak a világnak, amelyben éltek”.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

### 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”.<sup>22</sup> 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”.<sup>23</sup> Csakugyan, Giuseppe Bellini 1985-ös latin-amerikai irodalomtörténete is mindössze annyit mond, hogy bár sokan vádolják a latin-amerikai újregényt azzal, hogy külföldi min-

<sup>19</sup> Uo., 130.

<sup>20</sup> Uo., 132.

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> BÉNYEI, *Apokrif iratok...*, 33.

<sup>23</sup> 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”<sup>24</sup> – 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 posztkolonialis és a posztmodern összeér”.<sup>25</sup> 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”.<sup>26</sup> 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 posztkolonialis 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.<sup>27</sup> Akárhogy is, a tanulmány vége egybecseng azzal, amit a „mágikus realizmus”

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> BÉNYEI, *Apokrif iratok...*, 45.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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”<sup>28</sup> lett, amelynek segítségével növelni lehet az eladott példányszámot. A szerző ugyanakkor az *Apokrif iratok*ban arra vállalkozik, hogy a kötetben szereplő öt könyv<sup>29</sup> 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.”<sup>30</sup> 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 írótól 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

<sup>28</sup> Uo., 51.

<sup>29</sup> 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*.

<sup>30</sup> BÉNYEI, *Apokrif iratok*..., 51.

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

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.<sup>32</sup> Beatriz Sarlo azonban megemlíti egy regényt, Rodolfo Enrique Fogwill *Los Pichiciegos (Páncélos egerek, 1983)* című művét, amely a Falkland-szigeteki háború idején játszódik.<sup>33</sup> 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”.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> Uo., 25.

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

<sup>34</sup> 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.