

Csíkvári Gábor

Kalliopé
a
Mária téren

Elemzések a magyar regény
közelmúltjából



TREZOR KIADÓ

Csíkvári Gábor

KALLIOPÉ

A MÁRIA TÉREN

Csíkvári Gábor

Kalliopé a Mária téren

Elemzések a magyar regény
közelmúltjából



TREZOR KIADÓ
Budapest, 1998

Borítóterv:
Benczik Mónika

ISBN 963 7685 99 5

Kiadja a Trezor Kiadó
1149 Budapest, Egressy köz 6. Telefon: 363-02-76 • Fax: 221-63-37
Felelős kiadó: Benczik Vilmos

1. A regény változóban?

1. 1. A periódus és a műfaj

Kortárs irodalomtörténet-írásunkban legalább kétféle nézet állt szemben egymással a korszak mint alapfogalom meghatározásban (ha nem is élesen konfrontálódva, de szembeállíthatóan). Az egyik, Klaniczay Tibor megfogalmazásában a *Magyar irodalom története* (1) korszakolásának elvi summázatát rögzíti: „Az irodalom egy korszakáról akkor beszélhetünk, ha párhuzamos vele az egész anyagi és szellemi művelődésnek, illetve az ennek alapjául szolgáló gazdasági és társadalmi struktúrának egy meghatározott történelmi fázisa. (...) A korszakolásnál tehát a szociológiai aspektust tekintem kiindulópontnak. (...) Az irodalmi korszak létrejöttében és tartalmi sajátságainak meghatározásában tehát a társadalmi és ideológiai tényezőket tartom a legfontosabbnak.” (2) Az adott helyen és időben ez volt a lehető legtágabb és legrugalmasabb meghatározás. *A magyar irodalom története 1945–1975* (3) első kötetének Béládi Miklóstól leírt vezérlő gondolata már tovább mutat: „Az irodalom mint társadalmi intézmény és mint az emberi cselekvés és kommunikáció sajátos válfaja a társadalmi folyamat része, de ezen belül a művek, irányzatok és műfajok a maguk összefüggésrendszerében egyszersmind önálló fejlődésrendet alkotnak. „(4) Aligha lehet itt felidézni azokat az ideológiai és irodalomelméleti vitákat, amelyek a hatvanas és hetvenes években (5) zajlottak, s amelyek e szemléleti elmozduláshoz elvezethettek, vagy pontosabban: a jóval árnyaltabb és elméleti értelemben más jelentésű definíciót lehetővé tették és az irodalomtörténet-írásban érvényesülni engedték. Mindezenre a hetvenes évek végén az irodalomtudomány immár a hivatalos deklarációkban is valamelyest függetlenedik az ideológiai (és oly gyakran egyszerűen politikai) kézi vezérléstől — amint ezt

már előtte megtenni igyekezett a kritika is. Korszak, periódus, generáció, mozgalom körülhatárolása, a művek, a rokonítható vagy éppen szembeállítható irodalmi irányok, alkotói módszerek, iskolák, az időben kibontakozó életművek mentén hovatovább tisztán irodalomtudományi feladat lett.

Mégis: visszanézve úgy tűnik, bármennyi szívós szellemi erőfeszítés és történelmi, politikai változás- (és szerencse-?) sorozat vezetett is az irodalomtudomány külső kényszerektől és kötöttségektől való szabadulásához, mindez valósággal egyszerűnek látszik belső gyengeségéhez képest. A zsdanovi, Révai-féle „irodalomesztétika” nemigen kínált fogódzókat az irodalom belső történéseinek megértéséhez, a marxista művészetelmélet legnagyobb (és bizonyára továbbra sem nélkülözhető) gondolkodójáról még az ötvenes évek végén is rosszállólag ítélni kellett, olvasni azonban nemigen volt mód: Az esztétikum sajátosságának (6) megjelenésére 1965-ig kellett várni, szélesebb körben csak ezután fejthette ki hatását.

Az irodalomesztétika, az irodalomelmélet hosszú, kényszeres kábultságából lassan fölengedett, de egyszerre két feladattal találta szemben magát. Meg kellett volna birkóznia a lukácsi elmélet tovább- (vagy végig-)gondolásával, s be kellett volna fogadnia a „polgári” esztétikai iskolák, elméleti kutatások eredményeit. S ez képtelenségnek bizonyult: (7) Alapvető, elvi ellentmondások feszülnek irodalomtudományi alapvetések és következtetések között, ahogyan a huszadik század második felében Kelet-Európában értelmezett marxizmus és a „polgári” filozófiák között. Így előállhatott az a helyzet, hogy az esztétikai alapvetés is, az irodalomelméleti gondolkodás is, tehát a kritika elméleti alapozása is többféle úton indult el. Más-más alapállásból, más-más poétikai rendszerekből kiindulva ítéli meg elsősorban a kortárs irodalom jelenségeit és folyamatait, ami önmagában nem volna sem több, sem kevesebb, mint eltérő gondolatrendszerek békés és türelmes egymás mellett élése, de ha az irodalomtörténet-írásnak — a kortárs irodalom periodizálásában — emez eltérő, nem egyszer ellentmondó irodalomelméleti, kritikai bázisra kell támaszkodnia, végképp zavarba kerül: mit és hogy vizsgál-

jon az irodalmi művek kisebb-nagyobb halmazában, minek alapján rokonítsa vagy éppen állítsa szembe őket, mit tekintsen irányzatnak, hogyan és milyen összefüggéseket és eltéréseket keressen és fedezzen fel alkotások és alkotók között, milyen értékrend alapján vonja meg egy életmű mérlegét, vagy mi legyen az egy adott korszak/periódus párhuzamosan alakuló életművei között a rendszerezés alapja. (S hogy ez a többarcú, sokszínű kritika hogyan hat az élő irodalom alkotóira, hogyan befolyásolja művek születését — külön izgalmas kérdéskör lehetne, mint ahogy az is, hogyan az olvasókra és a befogadás mechanizmusára általában, vagyis hogyan befolyásolja művek és olvasók sorsát.)

A kérdések sorjáznak tehát. Ha az irodalom öntörvényű világán belül maradunk, mai irodalmunk periodizálásában sem érhetjük be a szociológiai értelemben vett generációk egymásutánjával. Viták és vitázók számát nem akarván szaporítani ahhoz az elméleti fogódzóhoz nyúlhatunk vissza, ami legalább elindulni segít.

... olyan formai összetevő, amelyben az esztétikai és szociológiai összetevők a legevidensebb egységgé, esztétikaivá-szociológiaivá válnak, (...) a műfaj. Tehát szűkebb értelemben műfajtörténet, mint formatörténet, tágabb értelemben műfajtörténet, mint irodalomtörténet. (...) Az irodalomtörténeti korszakváltás társadalomtörténeti fogantatású,” de ez és a „társadalomtörténeti korszakváltás korántsem esik törvényszerűen és főleg mechanikusan egybe.” (8)

Keressük tehát a műfajok változásának valaminő feltűnő jelenségkörét, ha a periódusok elhatárolásához támpontot szeretnénk találni. Feltűnőt és megközelíthetőt lehetőleg, hiszen a műfajelmélet maga is kusza vadon. Kusza vadon, mert irodalomelméleti megközelítései oly eltérők, s kuszává teszik maguk a művek: a pillanatról pillanatra változó műfaji jellegzetességek még arra sem hagynak időt, hogy számba vegyük őket és jelentésüket lassan-lassan felismerjük, nemhogy szilárd és időtálló elméletet alapozhassunk rájuk. (9) Analizálni ekképp sokkal könnyebb, mint strukturálni. Vagy be kell érünk annyi és olyan analízissal, amennyit és amilyet valamiféle leg-

kisebb közös nevező, általánosan elfogadható elméleti alap megen-
ged, s így talán elfogadható lesz a strukturálás is.

Egy periódus viszonylagos elkülönülését előtte állóktól és utána
következőktől tehát a műfaj nyomon követhető változásában keres-
sük. Nyilván nem minden változásában, s e helyt legfeljebb egy mű-
fajében. Az epika, benne a regény a vizsgálódás célja. Újra és újra
felmerül a nyugtalanító kérdés: az ábrázoló epika reprezentatív mű-
faja hogyan mutat fel egy kort, vagy ha nem mutat fel még viszony-
lagos totalitásban sem, miért nem teszi, s mit tesz helyette, és ha e
(kimondva is, kimondatlanul is regénytörténeti korszakokon át elfo-
gadott) szerepéről lemond, mivé válik. (10)

S hogy miért éppen a hetvenes évek? Abban a kisebb igényű
meg a szintetizáló művek is egyetértenek (11), hogy a hatvanas évek
végén, a hetvenes évek elején új szakasz kezdődik irodalmunk éle-
tében. A művészetpolitikai körülmények ismertek, a szociológiaiak
szintén, a társadalmi átrétegződés és a szociológiai értelemben vett
nemzedékváltás azonban nem elegendő az irodalmi periódusváltás
magyarázatához sem, leírásához sem. Abban pedig megoszlanak a
vélemények, hogy vajon az irodalom általában vett-e új irányt, vagy
műnemei-műfajai bizonyos időeltolódással tették-e ezt (12), s hogy
a periódusváltás hogyan függ össze a nemzedékváltással (13). Az
pedig, hogy a periódusváltás műfajtörténeti értelemben hogyan zaj-
lott (zajlik?), miben érhető tetten, mely művek és alkotói módszerek
jelzik ez új utak mérföldköveit: újra meg újra izgató kérdés. Nem
lehetséges, hogy a regény történetében nagyobb horderejű annál is,
mint ahogy benne élve, hagyományos regény és új törekvések egy-
másmellettiségét figyelve látszott? Nem lehetséges, hogy a váltás a
hatvanas és megelőző évtizedekhez, periódusokhoz képest radikáli-
sabb, mint akkor sejteni lehetett? Úgy látszik, igen. Úgy látszik, ami
a hetvenes években — bár lelkesen üdvözölt, de elsősorban az egyé-
ni tehetség kisebb-nagyobb sikerének tartott, s műfajilag bizonytalan
kimenetelű kísérletnek — ragyogó vagy kevésbé sikerült regények
próbálkozása volt a műfaj kereteinek szétfeszítésére, új epikaterem-
tő technikák meghódítására — egyben a magyar regény egészen új

irányát is kijelölte. Két évtized nem nagy idő, a megnyugtató és időtálló szintézishez bizonyosan kevés — de innen mégis többet látni, mint közvetlen közeléből.

Az azonban már a hatvanas évek második felében is érzékelhető volt, s visszatekintve, lexikonok adataiból is kimutatható, hogy éppen a hatvanas években, tehát a választott periódust közvetlenül megelőzően elementáris erejű hatással volt egész kultúránkra, közgondolkodásunkra, nyilván elsősorban az értelmiség világképére a kortárs világirodalom hirtelen beáramló gazdag termése. Később bővebben erről is, meg még néhány más körülményről, melyek indokolják a fenti kérdéseket, azt a véleményt, hogy a hetvenes évtized vízválasztó a magyar regény történetében.

A célkitűzés persze magában hordja kérdőjeleit. A műnemek, a műfajok, következőleg a regény fogalmának, ismérveinek kidolgozatlansága, vagy inkább sokféle, ellentmondásos kidolgozottsága nyilván alapos elméleti megfontolásokat kívánna előbb, minden regényre kiterjeszthető poétikai kategóriákat — de ha ez nincs, nem beszélhetünk egyáltalán a regényről? Beszél róla a kritika és az irodalomtörténet — hallgatólagosan elfogadva az elméleti alapok hiányát, vagy még inkább: újra és újra nekirugaszkodva, hogy korszerűt és érvényeset mondjon róla. Másodjára pedig: ha a regény tehát általában, a teóriában nem létezik vagy sokféleképpen létezik, hogyan közelítsen az elemző az egyes művekhez? Mik legyenek vizsgálódása szempontjai, ha látja a regényről szóló gondolatok kaleidoszkópját? Ha minden egyes műhöz külön-külön „testre szabott” elméleti kategóriákat, elemzési szempontokat kreálunk, hogyan lesz ebből többé-kevésbé széles körűen alkalmazható, tehát összehasonlításra, strukturálásra alkalmas szempontrendszer? Hogyan lehet a sokféle, talán sziporkázóan szellemes és lényegre tapintó egyéni értelmezési módból — módszer? Vagyis, végül is: a (legszélesebb értelemben vett) kritika hogyan nőhet át történeti rendszerré?

Az irodalomelméleti szintézis bizonyára sokat várat még magára — e kérdést itt csak megkerülni lehet. A módszer bizonyára egy lesz a sok egyéni közül — óhatatlanul kissé önkényes. Mentsége kettő

van. Elsőül: megpróbál olyan elméleti alpra támaszkodni, amely többé-kevésbé elfogadott, amellyel a regény néhány lényegesnek látszó belső folyamata leírható. Talán csak alkalmazásában, bizonyos már ismert szempontok kombinációjában új, nem az eredeti koncepciók és teoretikus konstrukciók szaporítására törekszik, sokkal inkább a (csekély, de) biztos elméleti alapon nyugszik, kevésbé az egyedi invención. Másodjára: éppen e mivoltában félszemmel a tanításra sandít. A kortárs irodalom befogadásának segítésére, olyan elemzési-értelmezési mód (módszer?) kimunkálására, amely elvezet újfajta regényszövegek megértéséhez. Újfajta a hagyományos epikán iskolázott befogadó számára a formák megújítására törő, mert a hagyományos ábrázoló regénnyel elégedetlen epika. S éppen a tűnékeny és majd minden műben újjászülető formák (14) készítenek — kissé paradox módon — olyan formai jellemzők keresésére, melyek mégis minél szélesebb körben érvényesek, amelyekkel egy regénytörténeti periódus néhány alapvető jellegzetessége leírható, nemcsak néhány műé.

Leírható, tehát át is adható a gyakran csak egyéni intuíciójára bízott, vagy éppen a túl sok egyedi szempont és elemzési-értelmezési mód által megzavart befogadó számára. A tudományból a tanításba nehezen és lassan jut el minden eredmény; alkalmazhatót és átültethetőt találni legalább oly fontos, mint bonyolultat és egyedit. Mert a szövegnek, a műnek az olvasóban kell életre kelnie. És minél teljesebb életre. Az elméleti és történeti szintézis csak az egyik cél. A másik az, akinek a mű szól.

1. 2. A megközelítési mód(szer?)

Aműfaj sarkalatos meghatározója a kompozíció. A kompozíció-fogalom gyűjtőnév, magában foglalja a szerkezeti elemek minéműségét és azok egymáshoz meg a műegészhez való viszonyát. Tág tehát, de célszerűen megszorítható.

„Az epika szerkezet retardáló, késleltető szerkezet. (...) az akadály szülte, késleltető szerkezet (...) elválasztja (...) az egyenesen a megoldás felé tartó cselekményszálat, a cselekmény lemeztelenített magvát, a fabulát. És a már kibontott, retardált és ezáltal eltérített, deviált fabulát, vagyis a szüzsét.” (15)

E két fogalom kiindulópontnak megfelelő. Az irodalomelmélet elfogadja létüket, legfeljebb értelmezésükön módosíthatunk árnyalatnyit. Eredetük a lukácsi regényelmélet, igazi otthonuk a realista (nagy)regény. De a huszadik században, a modern regényben sem idegenek. Hiszen a fabula értelmezhető úgy is mint a mű váza, lett légyen az cselekményes jellegű, vagy érzelmi-gondolati-hangulati tartó szerkezet, melyet „deviálnak”: eltérítenek, retardálnak a szüzsé-elemek. A fabula így megszabadul hagyományos regényhez való kötöttségétől, anélkül, hogy elveszítené eredeti értelmét. S egyben regénytípusokat minősítő fogalommá is előlép: önmagában az a tény, hogy a fabula milyen jellegű, cselekmény(történet)váz-e, vagy az emberi belvilág valamilyen folyamatát/állapotát teszi a regény vázá-vá, alkalmas műfajelméleti, irodalomtörténeti következtetések levonására.

Éppígy átértelmezhetjük a szüzsét is. A hagyományos regényszerkezetben elsősorban azokat az epizód-jellegű kitérőket jelenti, melyek a cselekményt kiteljesítik, az ábrázolt tárgyiasságok körét kirajzolják. Az értelmezést kitágítva azonban jelenthet a fabula-fogalom jellegéhez hasonlóan érzelmi-gondolati-hangulati mozzanatokot is, jelentheti az álmot, a látomás elemeit is, jelentheti a fantázia világának jeleneteit is, egyszóval mindazt, ami a fabula nyílegyenes

röptét eltéríti, fékezi, ezáltal már nemcsak az ábrázolt, hanem a kifejezett valóság körét is kiteljesíti.

A regényszerkezet két alapfogalma így már lehetőséget ad arra, hogy minőségüket, egymáshoz való viszonyukat vizsgálva a hagyományos regényszerkezettől eltérő műtípusok világába is behatoljunk, hogy nekik kérdéseket feltegyünk.

Metonímia vagy metafora?

A fabulát mennyi és mennyire önálló cselekményes szüzséelem fékezi le, téríti el?

A kibővülés-eltérítés milyen tér-idő-rendszerben zajlik?

A fabula a hagyományos, metonimikus (oksági) összefüggésrendszer mentén bővül ki, térítődik-e el, avagy e megszokott rend helyén újat kell-e keresnünk? (16)

A metonimikus szerkesztés, lett légyen bármilyen terjedelmes, indázó a mese, egy bizonyos pontig világosan érzékelhető, oksági kohézió. A prózanyelv ekként belül marad megszokott, sőt (a klaszszikus regényminták, például a XIX. századi nagyrealizmus vagy nagyromantika példájából) kötelező műfaji kritériumnak tekintett ábrázolási módon. Az ily módon szervezett szüzsé még a tér-idő szerkezet linearitásának felbontását is kibírja mindaddig, míg időben és/vagy térben nagy távolságban vagy alineáris rendben ugyan, de megmarad a szüzséelemek oksági érintkezésen nyugvó egysége. A nagyepika ábrázoló funkciójának alapvető sajátossága ez, s az e körben való bármekkora elmozdulás kitérítíthatja ugyan az ábrázolás körét, kiemelhet esetleg bizonyos hangsúlyokat, de (s ez a legfontosabb) a hagyományos regényvilágon iskolázott befogadói magatartás, dekódolási mód nem veszti érvényét, hiszen alapvetően homogen szüzsével van dolga.

Bekövetkezhet azonban az a pont, ahol a szüzsé elemei elveszíti metonimikus kapcsolódásukat a fabulához. Megjelenhetnek a műben olyan cselekményes elemek, melyek ok-okozati összefüggésrendszer mentén nem érintkeznek a fabulával. És ez a döntő, minő-

ségi változás. A regényvilág elemei első pillantásra összefüggéstelennek tűnnek, a kompozíció érthetetlen és rendezetlen elemhal-mazként jelenik meg. A szöveg egymástól idegen tartalmú, stílusú, értékrendszerű szegmentumokra bomlik. E szegmentumok között hiába keressük a hagyományos logika összefüggéseit. A figurák és helyzetek összefüggése tehát *metaforikus*.

A metafora mint a költői nyelv mikrostrukturális eleme nem egyéb, mint egy nyelvi elem szemantikai tartalmának kitágítása, módosítása.(17) A hasonlóságon alapuló névátvitel (= metafora) szükségképpen azt jelenti, hogy az összeforrasztott hasonlított és hasonlító elem tartalma egymáshoz közeledik, s ez az igen távoli elemek esetében jelentős szemantikai módosulást jelenthet, netán az eredeti fogalmi tartalomtól való teljes elszakadásig feszülhet. A makrostrukturálisnak tekinthető nyelvi elem: a szöveg esetében ez oly módon nyilvánul meg, hogy az egymás mellé illesztett szöveg-egységek közötti kapcsolat csak úgy tárul föl, ha megkeressük a szövegegységek szemantikai tartalmainak (esetleg többszörös asszociációval fölfedhető) jelentésmódosulásait, azt a talán nagyon-nagyon szűk mezőt, rövid pillanatot, melyben e szemantikai tartalmak érintkeznek. Ez azt is jelenti, hogy minél távolabb kerül egymástól a két, metaforikus viszonyba állított elem, annál nagyobb gondolati, érzelmi, hangulati feszültség jelenik meg köztük, annál hosszabb és bonyolultabb az út, mely a hasonlóság fölfedéséig elvezet. Létrejön tehát egy asszociatív mező, mely alkalmas arra, hogy ne ábrázolja, hanem kifejezze-sugalmazza a közös szemantikai tartalmat. A metonimikus viszonyokhoz képest a regényvilág végtelenül kitágul, ábrázoló-bemutató horizontja kibővül a kifejezés-sugalmazás (epika számára mind ez ideig ismeretlen) tartományában. A valóságról alkotott képet az ábrázoláson túl (vagy a helyett) mint szubjektív élményt jeleníti meg, ezáltal egyben a denotatív jelentés mellé jelentős konnotációt fűz, netán e konnotációt teszi elsődlegessé. Az az elméletben újra és újra felbukkanó vélekedés, miszerint a regény lirizálódik, (18) valójában e jelenséget ismeri fel. Aligha hihetjük, hogy a regény beleolvadna a lírába. Inkább birtokba

veszi a lírának tulajdonított kompozíciós elvet. Megőrzi azonban folyamatszerűségét, dinamizmusát, csak dimenzióiban gyarapodik.

Az első kérdésből tehát adódik a második: mi többletet hordoz a metonimikus kapcsolódás helyébe lépő metafora. Bizonyos, hogy a válasz ama sajátos „totalitás” bővülése. S persze egy ugyancsak sajátos alkotói nézőpont-álláspont kirajzolódása. (19) A metafora, éppen megfogalmazhatatlan (vagy megfogalmazatlan) asszociációs kényszere folytán kifejezi azt a sajátos viszonyt, amit az alkotó önmaga és a világ, önmaga és műve, önmaga és önmaga között fölismer.

A fabula széles, nagy terjedelmű, metonimikus kiterjesztése fölölhelheti a társadalomtörténeti természetű, tehát külső-objektív mozzanatok viszonylagos teljességét. Nagy látószögű lencse világképe ez, a mindentudó és mindenható bölcsé, aki olvasóját észrevétlenül kézen fogja, s az általa teremtet világ labirintusában tévedhetetlen bizonyossággal vezeti.

Mihelyt beszűkül a valóság tablója, de megmarad a szerkezet metonimikus alapelve, szűkül a látószög. Szűkülhet azért, mert kevesebb embert, történetet, de elmélyültebben bont ki a mű. Tehát novellává vagy elbeszéléssé válik, vagy annak bármelyik kortárs utódjává. Vagy azért, mert megszűnőben a valóság kívülről-felülről való szemléletének lehetősége, mert a valóság viszonyai között való „elkeveredés”, a mindennapi életviszonyokban való benne-élés új perspektívája lép hatályba. Ekképpen a tárgyak és viszonyok akár összefüggéstelen darabokká is hullhatnak, s természetesen világkép ez is. Kevésbé diadalmas; jellemző lehet a korra, melyben megfogamzott, az alkotóra, akiben fogantatott. (20) Ha pedig a metonimikus összefüggésű fabula-szüzsé viszony metaforizálódik, a jelentéspólusok távolsága, a metonimikus elemek keverési módja és aránya a külső-objektív mozzanatok ábrázolását szűkíti ugyan, de a kifejezés erőteljes sugalmazását adja cserébe. Ekképp a szerkezetben jeleníti meg a világkép — talán az ábrázoltnál, az elmondottnál, a megfogalmazottnál is fontosabb — intellektuális vagy érzelmi elemeit. S a szerkezetben való fölismerés sokkal intenzívebb befogadói műve-

let, hitetőbb alkotói eljárás minden bizonygatásnál. Mi több, elmondja az elmondhatatlant, azt, ami nem ábrázolható, megjeleníti a benső bonyolultságot, egy teljes viszonyrendszert.

Narráció vagy reflexió?

Mesél-e a fabula, s mesélnek-e kiteljesítő-feldúsító szüzselemei?

Avagy a fabula magában és/vagy retardáló, deviáló elemei is reflexiók a világra, az alkotóra, a hősökre, netán az alkotásra magára?

Az első kérdés persze az, mi a mesélés (= *narráció*), és mi a reflexió. Visszatérő kérdés. (21) Elvileg mindaz, amit az író elmesél, narráció. A cselekvés-történésfolyamatok, a háttérükül szolgáló lélektani motívumok, mindaz, amit a regény bemutat-ábrázol, narratív elem. Csakhogy mindez átszövődik reflexiókkal. Átszövődik a regényalakok reflexióival, melyek létük és a műbeni világgal való kapcsolatuk belső lelki alapjait és indítékait jelentik. Átszövődik az alapvető alkotói reflexióval, ahogyan hősei és világuk kapcsolatrendszerét áttekinthető folyamattá, láncolattá szervezi. Úgy tűnik, mindaddig, míg a reflexió pusztán a történésfolyamat lendítőkerekeként működik, s nem lép ki a mesét feltétlenül indokló és hitelesítő szerepkörből, nem lépi túl a hagyományos narráció határait. Abban a pillanatban azonban, mihelyt az alkotó vagy hősei reflektálják a világot vagy önmagukat, s a cselekmény ennek szolgálóleánya lesz, alárendeltje, illusztrációja, az már reflexió. Amikor egy regényalak önálló életre kelt lélektani folyamatábrája válik regénnyé, az már reflexió. Ha az álom, a látomás, a vizionárius tudattartalmak töltik ki a hagyományos motiváció helyét, vagy éppen maguknak rendelik alá (látszólag önkényesen) a cselekvés-történés aktusait, az már reflexió. Ha az alkotó vagy hősei filozofikus elmélkedései, esszéisztikus elmefuttatásai veszik át a cselekvések, történések helyét, az már reflexió. S mindezek a regény középpontjába is kerülhetnek, a fabula rangjára, helyére emelkedhetnek. A modern regény

kompozíciójának — a metaforizálódás mellett legnehezebb elméleti kérdése éppen ez. Első pillantásra pusztán mennyiségi kérdésnek tűnik: mintha megszaporodna, túlbujánzana a motiváció, a látomás, a tűnődés. De a folyamatos narráció mindinkább összetöredezik, s előbb-utóbb felolvad a reflexióban.

A gondolati lehetőséget a végletekig feszítve: a fabula történetvázát kisebb-nagyobb mértékben eltérítő mozzanatként a reflektáló elem belül marad a hagyományos regényformán, önálló minőség gyanánt ugyan, de a retardáló cselekményelemekkel azonos szinten és funkcióban. A másik végponton a reflexió maga válik fabulává, a történetvázát felváltja az elmélkedésváz, a szüzsé retardáló elemei is tisztán (többségben) reflexív jellegűek lesznek. S mindez tovább bonyolódhat, ha a narratív vagy reflexív fabulát az alkotó személyes megnyilvánulásai, esszéisztikus gondolatbetétei tarkítják. Ezen a ponton az alkotó, az alkotás, az alkotói ítélet maga válik regényelemmé, a regény részben vagy egészében „metaregénnyé” válhat. A mű áthajlik (áthajolhat) az alkotási folyamatot elemző pszichologikumára, regényről értekező regénnyé.

De a két végleten belül a reflexió mégiscsak regényelem, s megint ugyanazért. A folyamatszerűség, a dinamizmus nemcsak megmarad, el is mélyül: az emberi lény világban való elhelyezkedésének legszélesebb értelemben vett körülírása lehet a reflexió, a kívülvilág és az egyén között fennálló kölcsönösen meghatározó kapcsolatrendszer megfogalmazása. A második kérdésből adódó következmény tehát, mi a helye és funkciója a reflexiónak a rációban, és megfordítva.

S a kérdés meg is válaszolható mindaddig, míg a reflexív elemek körében megmarad a metonímia uralma. De ha a reflexív elemek egymással a metafora mentén kapcsolódnak, hamar elérkezünk az értelmezhetőség, az elemzés határához. A narratív és reflexív elemek elkülönülése már önmagában is asszociatív mezőt teremt azáltal, hogy a reflexió jellegéből adódóan túlnő az őt életre hívó narráció, valóság-vonatkoztatása intellektuális vagy érzelmi művellet. Ha a reflexió oksági összefüggésrendszere fölszívódik, s alkotó

és hősei ön- (világ-, alkotás-) reflexiói pusztán mélyben rejlő szemantikai érintkezésük folytán állnak egymás mellett, a mű megfejtése és értelmezése csak úgy lehetséges, ha véletlenül rátalálunk az e reflexiókat egymás mellé rendelő hasonlósági elvre. A tudat mélyebb rétegeibe vezető álom-, látomáselemek, a vizionárius gomolygások végtelenbe indázó tartalmai egzaktnak alig megfogható összbenyomásokká tömörülnek, s ekképpen a regény már nem megértés, hanem megézés dolga lesz, minden befogadó egyedi és mástól különböző élményforgácsa. A regény önmagába zárul, elveszti kommunikatív célját és jellegét. S hogy ez mennyire nem elméletileg feltelezett végpont: a nagy örök példa a *Finnegan's Wake*. (22)

A narráció fellazítása, felváltása reflexióval éppoly merész lépés volt, mint a metaforikus szerkesztés. A világ ábrázolásának feladatával egyenrangúvá válik az emberi benső, az eszmék, hangulatok megismerése, nem vagy nemcsak a világról van szó immár, hanem arról, hogyan jön létre a világ képe a szemlélő-cselekvő emberben, hogyan formálja önnön világát és önmagát önnönmagában, hogyan alkotja meg múltja, jelene, jövője képét, hogyan teremti egyéni és társadalmi mitológiáját.

E törekvés oda is elvezet, hogy újra, de másként, más céllal és formában visszanyúl a regény koronként fel-feltűnedező eszközéhez, a csoda, a mítosz, az irrealitás elemeihez.

Reális és irreális elemek

Föltűnnek-e, s ha igen, a valóságon túli valóság mely dimenziójából a mesés-mitikus elemek?

A regény szerkezetét meghatározóan, a világképet befolyásolóan vagy pusztán illusztrációként jelennek-e meg?

Az első nehézség persze szétválasztásuk. Szokásosan a realitás körébe tartozónak tartjuk mindazt, ami a tapasztalati valóságból származó, ami megtörtént vagy megtörténhetett volna. A természeti, társadalmi valóság minden pragmatikusan megismert vagy megismerhető mozzanata, minden megélt vagy megélhető élettény: reali-

tás. Ezen (is) nyugszik a hagyományos regény realizmusa: a reális társadalomtörténeti élettények ismerete, az ezek körében való mozgás adja a regény egyik fő ismervét. Ez a fajta realizmus nem látja szívesen a regényvilágban az irracionálist, a mesés-csodás történeteket, alakokat, a mítoszt. Az oly sokat vitatott, de meg nem kerülhető (s a regény történetének egy bizonyos szakaszában létező és működő) típusalkotás csak e valóságghűség talaján élhet. A klasszikus epikai realizmus extenzitásra törő totalitásformája csak e földközeli valóságosságban véli megteremthetni általános és egyedi között a regény mozgásterét.

A modern regény hajlamosnak látszik az ábrázolás részletező pontosságát részben vagy egészen föladni a jelzésszerűség kedvéért. Így hézagossá válik az egyediesítés folyamata, tere nyílik az asszociatív kiegészítéseknek. A külső objektív viszonyrendszer redukciója hézagossá teszi az ábrázolás-bemutatás folyamatát, s e hézagokban fölbukkanhat a fantázia megannyi teremtménye. A hús-vér hétköznapi emberek között valószínűtlen, mesebeli figurák bukkannak föl, a mindennapi világba csodalények lépnek, s ott magától értetődő természetességgel részt vesznek az emberek dolgaiban. A földközeli valóságban megjelenhet a transzcendencia, a dolgok és összefüggéseik rejtett, misztikus szövedéke áll a tapasztalati világ ismert vagy megismerhető, világos és áttekinthető rendszere helyébe. Az emberrel csodák történhetnek, valósággá válhat az álom, s e különös fényben a világ átértelmeződik, a történet és a történelem mesévé vagy mítosszá lényegül.

Az irreális elemek mennyisége, minősége, funkciója sajátos tipizálási lehetőséget nyújt. Megmaradhatnak a külsődlegesség, a díszlet szintjén: az oly divatos fantasztikum, ami hovatovább új regényműfajt teremt, a ponyva színvonalán inkább csak műfaji toposz, öncélú játék, netán érzékeket borzoló rémség. Sajátos, kortárs folklór ez, a huszadik századi ember meséje — többnyire a valódi mese bölcsessége híján, gyakran az életismeret, a lélektani hitel, az eredeti gondolat, az irodalmi rangú kivitelezés híján. Ez a fajta fantasztikum funkciótlan. Különleges feszültség forrásává akkor válhat, ha példá-

ul a realitás közegehez ragaszkodó fabulában, a hétköznapiság világában bukkan föl, s ily módon kiélezett helyzetet teremt, olyat, amelyben a hétköznapi életviszonyok és a hétköznapi emberek háttérhelyzetbe kerülnek. Ekkor, mint egy kísérletben az ingerre a válasz: a reá való reagálás villanófénybe kerül, az irrealitás mozzanata átrendezi a reális életviszonyokat, az epikum életszerű drámaiatlanságát drámai döntéshelyzetté alakítja. A tapasztalati világ képe sajátos, új szemszögből rendeződik át, a közhelyes magatartások és gondolatok minőségileg új helyzetben minőségileg új jelentést kapnak, vagy érvényük/értékük nő az abszurdumig. Az ilyen irrealitás-elem a szerkezet csomópontjává válhat, olyan sugalmazó erejűvé, mint a metafora.

Bármelyik narratív elem irreálissá válhat. A cselekményben a történetek között felbukkanhat mesés, csodás esemény, megjelenhet nem emberszabású szereplő ezen a színpadon. A feszültség annál nagyobb, a sugalmazás annál nyomatékosabb, minél átlagosabb, hétköznapiabb a fabula, s benne minél kevesebb és minél rendhagyóbb az irreális mozzanat. Vagy éppen fordítva: egy mesés-csodás fabulában az átlagos, hétköznapi momentum. Ezen a szinten megállva a reális és irreális elemek viszonya nem lépi túl a „katalizáló” szerepkört, a regényközegben az irrealitás idegen testként van jelen, nem épül szervesen a mesébe, csak a mese csomósodási pontjává válik.

Az álom, a fantázia alakjai, a meg nem történhető dolgok azonban folytonosan visszatérhetnek, újra és újra megjelenhetnek, a valóság tényeivel szorosan összeforrhatnak. Ez már a mesévé-mítosszá lényegülés folyamata. Annak a folyamatnak a regénnyé lényegítése, melynek során a kollektív emlékezet és az egyéni fantázia a mesét, vagy egy másik szinten, az emberi közösséget alapvetően érintő sorskérdésekben a mítoszt megteremti. A történetstörédek szövevé, melyekben egy emberi közösség újjáteremti és értelmezi múltját, jelenét és lehetséges jövőjét, (23) az emberi kultúra hajnalán nagy mítoszokká terebélyesedett. Az alkotói fantázia ismert mítoszstörédekből vagy maga kreálta új szilánkokból új értelmezést te-

remthet új szemmel látott múltunknak, jelenünknek, lehetséges jövőnknek. A valóság ködbe vész, mert átfoghatatlan, mert ábrázolhatatlan, mert túlságosan heterogén. Helyébe lép a képzelet, a dolgokat elképzelt, vágyott, remélt rendbe tömöríti a valóságra rácsafoló, a való világ földhöz ragadt tényeit fölemelő és emberivé avató mese. S a lehetséges, tündöklő végponton a mese transzcendentálódik és mítosszá szélesül, egységes világértelmezéssé, múlt, jelen és jövő egy pontba rántott allegóriájává, mint a *Száz év magány*. (24)

E mítosszá lényegülés minőségi változás. A realitás és irrerealitás közti viszony immár nemcsak a kompozíció sajátja, hanem egyik a másiknak jelképévé/metaforájává válik, pontosabban: az irreális-transzcendens helyzetek, alakok, történések válnak bizonyos valóságban létező állapotok, folyamatok, magatartásformák jelképévé vagy allegóriájává.

A jelképet, ahogyan a költői nyelvben, tekinthetjük a metaforikus névátvitel legtávolabbra vezető formájának, olyannak, amely önálló, konkrét létezést nyer, a szó szoros értelmében megelevenül. A prózanyelvben a metaforával azonos módon kell közelítenünk hozzá, jel és jelölt között szemantikai azonosságmagvat kell keresnünk, adott esetben irreális mozzanatok valóságvonatkozását.

E ponton tehát a metaforizálódás az egyes elemek beszerkesztésének módszeréből kisebb-nagyobb terjedelmű és érvényű valóság-mozzanatok jelképes megjelenítésévé alakul át. Ez az átalakulás készlet képzettársításra, a megfejtés-értelmezés folyamatában a jelöltek széles körét keressük s találhatjuk, vagyis az ábrázolt/ki-fejezett tárgyi mozzanatok széles általánosítására ad lehetőséget. Olyan tartományok megismerésére, melyeket a hagyományos, reális elemekből építkező próza nem, vagy csak néhány hatalmas, ciklikus kompozícióban volt képes megjeleníteni. Az emberiség történelmének, az ember belső fejlődéstörténetének távlatait ránthatja a szimbólum egyetlen csomópontba, kitörve ezáltal a valóság szorító korlátai közül a végtelenbe. Újfajta totalitás születik, szélesebb és szemléletesebb minden eddiginél, de legalábbis intenzívebb.

Elérkezhet aztán a regény ahhoz a stádiumhoz is, amikor az egész fabula s minden retardáló eleme egyetlen egységes rendszerben rajtuk kívülálló valóságmozzanatra utal, tehát a regény allegorikussá válik, a regény mögött van egy „másik regény”, amely csak jelképek és összefüggések megfejtésével sejlik föl. Ez talán valóban csak az elmélet feltételezett végpontja, egyben az értelmezés végső határa. Ha a szöveg saját rendszerében elvonja a jelképek, metaforák valóságvonatkoztatásának utalásait, vagyis kirekeszt mindent, ami a tapasztalati világhoz köti, akkor éppúgy a parttalan szubjektivitásba torkollhat az elemzés, mint a reflexió teljes hatalomátvételenél. Az általánosíthatóság a végtelenbe tágul, a regény éterikus filozófiává halványul.

Az epikus nyelvezettől a lírai nyelv felé?

Igaz-e napjaink regényére, hogy nyelvi formájában a „megidézett tárgyiasságokra” esik a fő súly, hogy a prózai stílus poétikai funkciója a köznyelvéhez közelít? (25)

Vajon a hagyományos, metonimikus-narratív regény túlléphet-e az élőnyelvéhez közelítő előadásmódon? Ha csak a nyelvi forma szintjén keresi a kifejezés lehetőségeit, teheti, s ekkor óhatatlan feszültség támad a megidézett tárgyak hétköznapisága s a nyelvezet nem hétköznapi mivolta között. Valamit kifejez, megfogalmaz ez a feszültség, s mindenképpen távolít a megidézett tárgyiasságokban való elmerülés, az ösztönös szemlélődés megszokott magatartásától. Átlényegíti a nyelvhasználat a hétköznapi világot, megérinti a költészet színeivel, az érzelmek, a hangulatok fölerősödnek anélkül, hogy a kompozíciónak túl kellene lépnie a rég ismert kereteken. Ez azonban önmagában csak lehetőség, nem kényszer. Ismét egy új út, a nyelv regényének útja, ahol a nyelvi elemek expresszivitása a hangzási mezőben is, a mondatszerkesztés fantasztikus mutatványaiban (vagy épp szándékolt primitívségében) is egyaránt megnyilvánulhat.

Ekkor a műelemzés elsősorban vagy szinte kizárólag szöveg-elemzéssé lényegül, ahol a deviálódott nyelvi eszközök esztétikai funkcióját kell feltárnunk.

A metaforikus szerkesztés önmagában szintén nem kényszerít az előnyelv elhagyására. E kompozíciós eljárás asszociatív mezejét szélesítheti, a sugalmazást fölerősítheti, a kifejezést elmélyítheti. Abban a pillanatban azonban, mihelyt a reflexiók teret nyernek a regény szövedékében, a nyelvi elem szerepe megnő. A tudattartalmak megérzékítése kívánja a legtöbb és legintenzívebb, a jel hangulati, érzelmi tartományára apelláló költői eszközt. A hangzásréteg felidéz-ő ereje előtérbe nyomul, a mind bonyolultabb szerkesztésű mondat-folyamok és feszített szószerkezetek megszorodnak. Ezekben emelkedik legmagasabbra a prózanyelv költőisége, ebben a tartományban a lírikus nyelvhasználat csúcsáig emelkedhet, s ekképpen a kompozíció elemzése mellett a nyelvezet a legalaposabb, a líra körében használatos vizsgálódást kívánja.

A mesék, a csodák, a fantasztikum, egyszóval az irrealitás nyelvi megformálása megmaradhat a köznyelvihez közelítő módon, szinten, sőt, ha a reális és irreális mozzanatok nyelvezete nem tér el jelentősen egymástól, az csak fokozhatja a közöttük támadó kifejező feszültséget. A lirizálódó nyelvhasználat ebben a körben mint rejtett reflexió jelenhet meg, a mítosszá válás folyamatában a költőiség elsősorban a mitikussághoz fűződő érzelmi viszonyt fejezi ki. A nyelvi mikrostruktúrák elemzésének funkciója tehát ez esetben éppen a mesévé, mítosszá lényegüléshez való érzelmi, hangulati viszony fölfedése.

A nyelvi forma elemzésének súlyos nehézsége a prózai stilisztika kezdetlegessége. A líra fogalmaival kell dolgoznia a vizsgálódónak. Oka ennek, hogy a kompozíciós elemek, melyek teremtették és teremtik folyamatosan az epikában szokatlan, újszerű, a klasszikus mintáktól eltérő nyelvhasználatot, maguk is fölötte illékonyak. (26) Nem egyszer csak egy-egy műre vagy egy-egy részletre korlátozódik létük, megjelennek s eltűnnek, s így az általuk megvalósított nyelvi forma is tűnékeny lesz. Oka az is, hogy a regény nyelvezete, mely

eredendően a nyelv „parole” oldalával tart rokonságot, a legszélesebb körű alkotói szabadságnak ad teret, tehát nem tud és nem akar stilisztikai „langue”-gá válni, egy műben él és valósul meg, legjobb esetben is csak egy-egy alkotó sajátos nyelvhasználati módjaként, s nem egy műfaj vagy éppen egy műfaji periódus jellegzetességeként. Ha az epikus kompozíciók megszilárdulnak, ha kialakul a regénykísérletekből az új regények valaminő típusrendszere, bizonyára megteremtődnek, életben maradnak, megismerhetőkké válnak e lebbenő prózanyelvi jelenségek.

Az elemzések nem a komplex elemzés igényével készülnek. Nem is készülhetnek. A komplex elemzés bizonyára regény volna a regényről: föl kellene tárnia a mű föllelhető összes belső indítékait, az alkotó életélményeit, élethelyzetét, szűkebb-tágabb szellemi horizontját, vizsgálnia kellene a mű helyét az életműben, összefüggéseit megelőző és követő alkotásokkal, vizsgálnia kellene az adott korszak irodalomtörténeti folyamatát, s elhelyezni benne a művet és alkotóját. Talán vizsgálnia kellene a mű értékrendszerét, ideológiai mozzanatait, s elhelyezni őket egy adott kor, periódus szellemi áramlataiban. Vizsgálni kellene az adott periódus nemzedéki összetételét, keresni kellene azokat a kortárs műveket (magyarokat és nem magyarokat), melyek hatottak rá. De az elemzések csak a regények struktúráját próbálják föltárni, azokat a formateremtő elveket, melyek nemcsak külsődleges ismérvek, hanem a regény belső formáját átalakító regénytényezők, amelyek talán elméletileg alátámasztják azt az első pillantásra feltűnő jelenséget, hogy a hagyományos regényértelmezések és regényelemzések fogalmaival és módszereivel egy új irodalmi periódus művei nem írhatók körül.

A cselekmény hagyományosan megszokott szerkezeti elemzése: az expozíció — bonyodalom — cselekmény kibontakozása — tetőpont — megoldás tankönyvekben is általánosan használt és elfogadott képlete szerint nem lehetséges. S nemcsak azért nem, mert a tér és idő linearitása felborul, azért sem, mert e fogalmak a hagyományos ábrázoló regény testére voltak szabva. Az epikában az ábrázolás, az objektív totalitás, a tárgyak, a létező valóság minél hűsége-

sebb, bár a fiktitvítást is hangsúlyozó megjelenítése kimondva is, kimondatlanul is a cselekmény, a történés primátusát hangsúlyozta, de a modern regény túllépett ezen. A cselekményfogalom tehát bővül, ha maga az ábrázolt objektív totalitás össze is szűkül. A cselekményfogalom a legapróbb történésmozzanatokat is jelenti, meg azok tér-idő koordinátáit is jelenti, meg azok funkcióját és beszerkesztésének módját is jelenti. Így lehet tágabb, de még az egyes művek konkrét mozzanataira is alkalmazható kategória.

A hagyományos epikai elemzés a cselekmény körében nem értelmezi és regisztrálja az alkotói álláspontot, holott benne van. Éppen az a tény, hogy az alkotó létrehoz egy, a valóságosan létezőhöz hasonló, de azzal nem azonos, a valóságosan létező törvényszerűségeit magában rejtő és kinyilvánító, de nem lemásoló fikatív regényvilágot: kinyilvánítja magáról, hogy ismeretében van a világnak, hogy a fiktitvítás nem torzítja a valóságot, hanem újjáteremti. Ez az az epikus alkotói helyzet, melyet a valóságon kívül-felül elhelyezkedőnek szoktak nevezni, s ennek jegyében kérjük számon a hagyományos realizmustól (de még a romantikától is) a visszatükrözést, az objektív totalitást. Ahhoz, hogy ilyen alkotói nézőpontot foglalhasson el az író: el kell hinnie és hitetnie, hogy a világ megismerhető, áttekinthető, törvényszerűségei feltárhatók, egyén és külvilág viszonyrendszere átlátható és viszonylag stabil. De hol van már az a „barátságos” világ, mely hajlandó odasimulni az alkotó kezéhez, szolgálni újjáteremtő aktusát? Sehol. Az elme kénytelen belátni önnön korlátait és töredékességét, az alkotó kénytelen elfogadni a világot darabokra töredezett mivoltában, az epikus kénytelen tudomásul venni, hogy vérbő mesét, múltból a jövőbe röppenő fabulát, széles tablót alkothat ugyan, de közel sem bizonyos, hogy az a való világ visszatükrözése lesz, hogy az ember belseje, az ábrázolandó (?) tárgyak objektív totalitása átfoghatatlan, vagyis a mű ezt a totalitást meg nem valósíthatja többé. Az epikus mű ezáltal legfőbb sajátját, legelfogadottabb lényegjegyét veszítheti el, a történetelvűséget, illetve az objektív totalitás újjáteremtésére alkalmazott cselekményközpontúságot.

De hát meddig regény akkor a regény? Ha az ábrázolási módszertől volt az, akkor már nem regény. Mégis létezik. Létezik, mert akárhogy is átlényegülve, megtartotta két kritériumát. Folyamatszerű dinamizmusát és azt a szándékát és törekvését, hogy az ember, az egyén, a személyiség, a minden történelmi pillanatban meghatározott világlakó és lakhelye, meghatározottságának oka és következménye: a történelem között lehetséges viszonyulások sokféleségéből valamit felmutasson. Ha klasszikusnak nevezett korszakában felmutatta e lehetséges viszonyrendszerek többé-kevésbé széles viszonykörét egy megismerhető, átlátható, tehát leképezhető valóságból táplálkozva: ábrázolt, bemutatott az elbeszélés. Ha oly sokat vitatott, modernnek vagy posztmodernnek nevezett korszakában az áttekinthetetlen és széttöredezett világ, a történelem alá szorult ember lehetséges viszonyrendszereit akarja felmutatni: kifejez, sugalmaz, sejtet, vélekedik. Úgy látszik, csak egy dolog marad állandó az epikában: a szándék. S e szándék még mindig nem lépi túl azt, amit Hegel, s nyomában Lukács az objektum és szubjektum viszonyáról feltételezett és megfogalmazott mint az epikus műnem meghatározó jellemzőjét.

Csak a módszer más. S ha így van, az „új prózapoétikai vízió” (27) máris közelebb került. Nem feltétlenül kell elvetni a regény ismert és használt fogalmait, ahogyan a cselekményét sem, de ki kell tágitani és regényszerkezeti funkcióját megtalálni. A cselekmény hagyományosan értelmezett „eseménysor-rétege” mindenképpen háttérbe szorul, nem cél többé, csak eszköz. Regényépítési adalékanyag, s ez új szerep. Lehetőségei nem szűkülnek, hanem bővülnek. Mindenekelőtt azzal, hogy a cselekmény-építkezés megszabadul a metonimikusság kényszerétől, hogy a regény egymással párhuzamosan futó történeteket, eseménysorokat mond el, amelyek az ok-sági összefüggések mentén nem érintkeznek. De egyrészt fönntartják azt a bizonyos folyamatszerű dinamizmust, másrészt ember és világ viszonyrendszerének érzékeltetésére más regényelemek foglatatává válhatnak: befogadhatnak filozófiai, esszéisztikus, vizionárius egy-égeket. Harmadrészt párhuzamosságuk valahol a végtelenben egy

közös szemantikai mezőben mégis találkozhat, vagyis metaforáivá válnak egymásnak.

A fabula és a szűzsé értelmezése, elhatárolása nem veszíti érvényét, legfeljebb meg kell engednünk, hogy a fabula is, a szűzsé is más, több, bővebb jelentést hordozzon. Az alapvető mechanizmus: a fabula vázán függeszkednek a szűzsé elemei, nem változik. De föl lehet és föl kell tenni azt a kérdést, hogy a fabula megmarad-e az ismert és megszokott történésváz-minőségben vagy sem, hogy a szűzséelemek megmaradnak-e az eltérítő-kibővítő epizódok minőségében vagy sem. Nem teszünk egyebet, minthogy e fogalmakat a regény egymástól elkülöníthető elemeinek, különböző építőköveinek foglalatává tesszük, s így túlléphetnek a hagyományos cselekményelemzés körén. Elméleti kategóriákká válnak, egy jövőendő regényelmélet talán használható építőkockáivá, s mégis megengedik és megtestesítik a folyamatosságot az epikai műnem és műfajok hegeli-lukácsi elméletéből az új regény elméletébe való átlépéshez.

Hasonlóképpen ki kellett terjesztenünk a narráció és reflexió fogalmát is, a segítségükkel megfogalmazott kérdések körét is. Az a legizgalmasabb, hogy e kettő folytonosan változó viszonya: a narrátor változó helye, változó feladata, egyre csökkenő megszólalási lehetősége az alkotói nézőpont fölfedésében segít. Abban, hogy vajon még máig is azt hiszi-e magáról, hogy a világ fölött álló teremtő, avagy szerényebb lesz és megfoghatóbb, belép a regénybe, akár azáltal, hogy egyes szám első személyben megszólal, akár azáltal, hogy az általa ábrázolt tárgyi világ olyan perspektívában mutattatik be, mely a látó szemet nem a végtelenben, az elérhetetlen magasban, hanem a világ dolgai között az ábrázolt tárgyiasságok tözsomszéd-ságában segít megtalálni. Aligha csorbul ezáltal a szándék, hogy ember és valóság lehetséges viszonyai legyenek a regény középpontjában: inkább csak a világ szemléletének szemszöge más, s ha kevesebb is az átfogható, kárpótol érte a közelség. A reflexió elementáris igényné válik, hiszen azáltal, hogy lelép az alkotó a teremtő trónjáról, máris reflektálta világát, sokkal természetesebben fogadja hát testközeli hősei reflexióit is, sőt ezek teszik igazán plasztikussá a

műbeli világot, hiszen kiegészítik, megsokszorozzák azt az alkotói nézőpontot, amely csak egy a sok lehetséges közül, legfeljebb első az egyenlők közül, de nem kizárólagos. A reflektáló hősök mintegy körbejárják a tárgyi mozzanatokot, s ha ezt megteszik, az alkotóval együtt természetesen körbejárhatják az alkotás folyamatát magát is. A reflexió dimenziójában e többszöröződés őrzi a folyamatszerű dinamizmust, az alkotó és/vagy hőseinek folytonos és kölcsönös reflexiói reprezentálják az utat, melyet a befogadónak a tárgyi valóság megismerésére meg kell tennie, bontják ki ember és valóság viszonyrendszerének teljesebb bonyolultságát. Ebben az értelemben és szerepkörben a reflexió nem lírai elem, hanem éppen az epikus dinamizmus szükséges (és az alkotások bizonyos típusában elégséges) feltétele. A narráció és a reflexió mint elemzési kategóriák felhasználása sem többet, sem kevesebbet nem jelent, mint az újfajta és árnyaltabb totalitásigény tudomásulvételét, e totalitásigény megvalósulásának vizsgálati módját.

S ugyanide tart az a kérdés is, hogy vajon hogyan jelennek meg és keverednek a műben a tapasztalati valóság és a fantázia vagy a transzcendencia elemei. Első ránézésre ez sem tűnik alapvető kérdésnek, mégis az, hiszen a fantázia, a transzcendencia a valóság visszatükrözésében az ábrázolás dimenziójában nem értelmezhető. Tehát mindenképpen a kifejező dimenzió felé vezet, afelé, ahová a metafora is irányult. Nem is történik más, minthogy az ábrázolt tárgyiasságok köre lépi túl a hagyományosan átléphetetlennek tartott határt, s az emberi elmében és szívben létezők is tárgyiassággá testesülnek. Miért és hogyan teszik? Egyre gyakrabban kell ezt a kérdést föltennünk, ha nem is minden műben, minden irányban. S e kérdés sem csorbítja azt a bizonyos szándékot, hiszen éppen valami többet, az ábrázoltnál fontosabbat mondhat el a kifejezés rétegében a kétféle „valóságanyag” ütköztetése.

A műnem meghatározójának tartott (28) és sokáig a modern regényen is rosszállólag számon kért objektív totalitás extenzitásában persze csorbul, de valójában ez az extenzitás sohasem létezett, vagy csak néhány hatalmas ciklikus kompozíció közelített felé. (29) Talán

valóban objektívebbé válik a regény az által, hogy nagyobb helyet kap benne a szubjektum, a megváltozott, valóságba merülő alkotói nézőpont által is, a reflexió és a metaforikusság sugalmazó ereje miatt is. Mert nemcsak a világ és az ember viszonyrendszerének egy vagy több eleme jelenik meg immár, hanem e viszonyrendszer megismerésének módja is, az újjáteremtés mechanizmusa is. A befogadónak föl kell ismernie e módot és mechanizmust, több módot és mechanizmust, a regény tehát nemcsak megismerteti a világot, hanem megtanítja megismerni a világot. Fölfedezni benne a rejtett mechanizmusokat, s fölfedezni létfolyamatában önmagunk lehetséges (vagy ellehetetlenülő) szerepeit.

A regény helyzeti és alakjai elszakadhatnak a tapasztalati valóság minőségeitől, ha elvonttá válnak, ha megformáltságuk hiányos lesz, ha a klasszikus epikai bővérű, több dimenziójú hősei helyett jelképes figurák bukkannak fel a regény lapjain, vagy olyanok, amelyek jellemzése stilizált, illusztratív. Az epikus jellemformálás új funkciójával van dolgunk, amelyik nem feltétlenül plasztikus és valósághű hősöket kíván, sőt esetenként a metaforikusság okán, a jelképes, allegorikus kiterjeszkedés okán éppen nem azokat. Ha a regényfigurák mozgástere elszakad mindennapi létünk korlátaitól, az nem biztos, hogy extremitás. Sokkal inkább megfogalmaztatja velünk a kérdést, miért szakad el e mozgástér a valóságtól, mi a különbség közte és a valóság között, s mi e különbség kifejező funkciója.

Lehet, hogy légiesebbé válnak mindazok a regényelméleti megállapítások, melyeket a XIX. századi műfajok sugalltak az esztétikának. Ha a hegeli-lukácsi műfajelméletnek meg is kell állnia az általa befogható, ismert, értelmezhető regények határain (30), nem biztos, hogy a műnem alapvető jellegzetességei is megállnak ugyanott. Inkább redukálódnak. Még inkább: más absztrakciós szinten maradnak működőképesek. Az esztétikáén. „Csak” az történik, hogy amit eddig nemigen találtunk, vagyis az esztétika és a művek közötti szintet, az megtelik tartalommal a műfajok szinkron és diakron jelenségeinek leírásával, az egyre szaporodó és bővülő vizsgálati szempontok megfogalmazásával.

Az új prózapoétikai vízió persze nemcsak a modern regény elmélete, hanem a kisépikai műfajoké is. (31) De alapvető elméleti fogalmaiban, műnemi jellemzőkben ugyanonnan indul. Vele szemben a cselekményépítkezés minéműségének, a beszerkesztés mechanizmusának, a narratív és reflexív elemek eredetének, funkciójának és feladatának, a reális és irreális elemek eredetének és funkciójának, valamint beszerkesztési módjának kérdéseit úgyszintén föl lehet tenni.

A nyelvezet epikus sajátosságainak aktuális megfogalmazása sokkal nehezebbnek tűnik. Abban a pillanatban, mihelyt a kompozíció homogenitása megszűnik, egységes nyelvi kivitelezésről sem lehet szó. A polifon regényvilág polifon nyelvezetben testesül meg. Az ábrázoló, elbeszélő regényre igaz lehetett a megállapítás, hogy nyelvi megformálása a köznyelviség kategóriájához közelít. A metaforikus, reflexív regény nyelvi megformálása az elemek minéműségétől és funkciójától függő, általános-egységes megközelítése nem lehetséges. De feltárható az egymással szembenálló nyelvhasználati módok egymás közötti feszültsége. S talán itt sem szabad többet kívánnunk, hogy szabad maradjon az értelmezés, az elemzés, a befogadás útja: a nyelvi rétegek egymáshoz való viszonyítása éppúgy kifejező funkciójú lehet, s persze művenként és alkotóként más és más, mint ahogyan a regényelemek kompilációja.

Ha az elemzési módszerek igazolhatók, tovább kell lépniük. Az elmélet felé akkor léphetnek, ha kirajzolódik a művek néhány típusa, mely regényelméletileg is értelmezhető. Minden tipológia veszélyes, de elkerülhetetlen. Minden beskatulyázás hamis, de a művek közti rokonság fölfedése szükséges. Ez esetben a hetvenes évek regényirodalmának közel sem a teljességét, de tekintélyes hányadát áttekintve úgy látszik, fölrajzolódnak bizonyos irányzatok.

1. 3. A művek

Becsületesebb dolog, ha bevalljuk, hogy az irodalomtudomány még nem talált föl olyan objektív fogalmi apparátust, amelynek működtetése révén teljesen kiküszöbölhette volna az irodalmi mű egyediségének jelenlétéből a vizsgálóra sugárzott hatást. Az irodalomtörténész ugyanis — és mindenki más, aki az irodalommal hivatásszerűen foglalkozik — a rendelkezésére álló rengeteg műből, szövegből eleve kiválasztja azt, amit részletesebb vizsgálatnak kíván alávetni.” (32)

A szubjektivitás aligha tagadható. Még a kritikusé sem. De most nem is a kritika szemével közelítünk a művekhez. Könnyebb is, nehezebb is a feladat: könnyebb, mert nem helyezéseket, érdemeket és gyengeségeket kell a művekben vizsgálni. Ez legfeljebb az elemzésekben adódó következtetés lehet, de ilyenén mivoltában is csak részleges. Egy adott periódus művei között tehet a kritika minőségi különbséget (ha elegendően érzékeny és tárgyilagos, ha elméletileg megalapozott), megkísérélheti megrajzolni a legkiemelkedőbb vonulatokat — s ha kudarcot vall és téved, még mindig átháríthatja a felelősséget az időre, a távlat korrigáló perspektívájára — meg az irodalomtörténetre, amelyik e távlat birtokában majd felállítja a helyes sorrendet nagy és kevésbé nagy művek között, időtálló értékek és becsületes iparosmunkák között. Könnyebb tehát az elemző dolga, e tekintetben kisebb a felelőssége is: nem értékkel, nem oszt elismerést és elmarasztalást, csak megkísérli megvizsgálni az előtte álló jelenséget. Ez esetben a regénystruktúrát. A mű egészét, irodalomtörténeti helyét ez nem feltétlenül minősíti. Hogy a regény egésze érték-e vagy sem, hogy esetleges hibái, konstrukciójának gyengéi ellenére maradandó-e vagy sem, vagy éppen tökéletes szerkezetében is múlandó-e vagy iskolát teremt — ezt a döntést legfeljebb egy komplex elemzés hozhatja meg, ami persze jószerével „regény a regényről”. Ezt a legelmélyültebb kritika sem teszi — nem is feladata. A szerkezetről szólva sem tesszük — ha tehát olyan művekre esik az elemző

választása, amelyeket a kritika nem feltétlenül minősít élvonalbelieknek, még mindig fönnáll a lehetőség, hogy ennek ellenére markánsan mutatnak valamely történeti jelentőségű sajátsgot, a szerkezet valamely látványos, tetten érhető és jellemző módosulását. S ha az elemzés föltár valamit a méltatlanul elfeledett vagy lebecsült regények erényeiből, vagy éppen fölfed valamit fölmagasztalt művek gyengeségeiből — megtette a dolgát.

Ha lehetnek is az elemzőnek szubjektív vonzalmi egy-egy műhöz, módszeréből nem engedhet. Kivált, ha maga kreálta. Ennyiben tehát nehezebb a dolga — kénytelen következetes lenni. Szempontjait végig kell vinnie. Óhatatlanul deduktív tehát — de mit tehet, ha a műfaj jellemzőit, regénytörténeti sarokpontjait keresi, ha regények folyamában a rendszert szeretné felfedezni... S mégsem egészen deduktív. A kiválasztott művek a kritika reflexiói nyomán kerülnek elemző szeme elé, s az elemzési szempontok megalkotása is nyilvánvalóan művek tanulságán is nyugszik. A példák kiválasztása nem jelenti azt, hogy a művek példaszzerűek, de jelenti azt, hogy alkalmassak egy-egy kompozíciós változás példájának.

A periódus kiválasztása önmagában is szigorú kimetszés, a művek számának korlátozása kényszerűen még inkább azzá teszi. De a megváltozóban lévő regénykompozíció jelenségei némelyikének felmutatása nem kíván, nem is ígér teljes körképet.

És monografikus feldolgozást sem. Ezért hiányzik ez elemzések sorából jó néhány szerző, akinek művei egy határozottan ívelő regény-életműbe illeszkednek, elkülönülnek ekképp a gyakran útjukat, műfajukat még sokáig kereső alkotóktól, és a hangsúlyozottan egyedi alkotási mód okán el a tipizálási lehetőségektől. Ilyen mindenképp előtt Esterházy Péter eddigi életműve. A hetvenes években megjelent regények egyike-másika illeszkedik ugyan egy-egy körülhatárolható regénytípusba, de csak egy később létrehozott, mégis gyökeresen átértelmező kontextusból kiszakítva. A *Bevezetés a szépirodalomba* (33) teljesen új kontextusba szervezi az addigi műveket, olyan összefüggésszerkezetet teremt közöttük, amelynek fényében a megelőző művek nem regények egymásutánjának, hanem egy mű

részeinek tűnnek; így nem egyes regényeket, hanem egy nagy regényt kellene értelmezni, ami immár nem a hetvenes éveké. Nem is a nyolcvanasoké, egyedül Esterházyé.

Az sem volt cél, hogy a kritika ítélete szerint legkiemelkedőbb műveket vizsgáljuk — ez azt a látszatot keltené, mintha irodalomtörténeti összefoglalásra törekednénk. Ezért nem szerepelnek például Mándy Iván, Mészöly Miklós művei az elemzettek között. Még az sem látszott célszerűnek, hogy egyazon életkori nemzedék köréből válogassunk. Jóllehet, nagyobb arányban vannak a regény újhullámában a háború után születettek jelen, mégsem csak az ő nevükhöz és nemzedékükhöz fűződik az újítások sora.

S végül: nem került az elemzett művek közé egy sem a hagyományos regény tovább élő vonulataiból. Ez aligha szorul magyarázatra, legfeljebb annyiban, hogy a hetvenes (és még a nyolcvanas) években is ott él ez a hagyomány regényirodalmunkban, ha néha csökkenő számban és jelentőséggel is, s a tipológiai kísérlet csak azért említi őket, hogy az amúgy is vázlatos összkép ne legyen végképp csonka; egyébként éppen a tőle eltérő regényjelenségekre összpontosítja figyelmét.

A kimetszés bizonyos fokig önkényes — igazolása csak az lehet, ha az adott periódus művei között segít eligazodni, ha segít fölismerni a regény megújulásának bizonyos visszatérő jellegzetességeit, s ha segít megtalálni a módszert, amellyel ezek a jelenségek nemcsak elemezhetők, hanem értelmezhetők. is. S ha az értelmezett jelenségek mégis viszonylagos teljességben mutatnak fel egy lehetséges tipológiát — egyet a lehetségesek közül — az elemzés azt tette, amire vállalkozott.

A hetvenes évek regényei közül azt a négyet választottuk elemzésre, amelyek egy-egy új regényjelenség megnyilvánulásában jellegzetesek, illetve ezeket bonyolult hálózattá szervezve esetleg új regénytípust jelenítenek meg.

1. Metaforikusan beszerkesztett reflexív szűzséelemek a reflexív fabulában: Hajnóczy Péter: *A halál kilovagolt Perzsiából*.

2. Metonimikusan beszerkesztett narratív és reflexív szüzsé-
elemek a reflexív fabulában: Spiró György: *Kerengő*.

3. A jelképes irreális elem mint fabulaszervező középpont: Láz-
ár Ervin: *A fehér tigris*.

4. A reflexív fabula összetöredezik, a metaforikusan egymás
mellé rendelt narratív és reflexív szüzséelemek alá rendelődik:
Bereményi Géza: *Legendárium*.

2. Előzmények — itthon és a világban

A hatvanas évtized az erjedésé. A diktatúra a puhulás első jelét 1963-ban adja, s hamarosan megkezdődik egy nemzedékileg heterogén, de szándékában egységesnek nevezhető reformtábor készülődése arra a reformra, ami 1968-ban el is indult. Ma már tudjuk, hogy a reform lefékeződött és visszavonódott, mielőtt igazán elindult volna, megállt, mielőtt eredményeket hozhatott volna — de ezt akkor, 1968-ban és a következő néhány évben még aligha lehetett előre látni. S egy bizonyos értelemben a reform visszavonása nem is sikerült. A kultúráirányítás szoros gyeplőin a politika kénytelen volt lazítani. Párthatározatok sora (34) jelzi a kényszerű engedményeket, amelyek persze unos-untalan hangsúlyozták a szocialista irodalom primátusát, de egyre inkább hajlottak a „megtűrt” művészek és alkotások iránti rugalmasságra. Amit a politikában, a gazdaságban, a közéletben ideig-óráig és a felszínen vissza lehetett szorítani, azt lassacskán szabadjára lehetett engedni a művészetben. Talán okos taktikának tűnt, holott nem volt egyéb bornírt értetlenség-nél: az értelmiség értékének és hatókörének lebecsülése volt ez, a művészetek s kivált az irodalom erejének aláértékelése. Mindenesetre a szólamok egyre üresebben csengtek, a fő- és alideológusi dörgeelmek egyre hatástalanabbak lettek, a leváltások és szilenciumok már visszhangot keltettek és nem tűntek az idők végezetéig tartó veremnek. A hangulat már-már euforikusnak tűnt: szabadulás kínálkozott a szűk korlátok közül, az előre kiszabott kényszerpályákról. Érezni lehetett a várakozást, tapasztalni a kísérletezés kockázatvállaló izgalmát. Nemzedékenként más és más motívumok fűtötték ezt a lelkesedést: a háború előtt és alatt született nemzedékekben nem szűnt meg félelem, s volt bennük a politikai oldódás iránt bizonyos szkepszis (okkal-joggal), s talán sokkal jobban át is érezték a társa-

dalom megosztottságát és erkölcsi felhígulását, közel két évtized nyomorító diktatúrájának vége felé a fásultságot és az érdekelletetek tragikus megosztó hatását. Ők aligha hitték, hogy a történelmi szorítások egyik pillanatról a másikra feloldódnak, de mámorító volt már a szólás is, a meglevő és várható konfliktusok megfogalmazásának lehetősége is. Az a nemzedék, amelyik a háború után született, amelyiknek a háború semmilyen értelemben nem volt személyes élmény még gyermekként sem, amelyik az ötvenes években gyerek volt, ötvenhat után érett felnőtté, talán naivabban, de több bizalommal várt gazdagabb és szabadabb világot, nekik a változások előszelében hajladozó magyar társadalom és kultúra nem a közelebbi vagy távolabbi múlttal való összehasonlításban, hanem jelenvaló lehetőségeiben volt mérték és mérnivaló érték.

A politika és az ideológia lazulása segítette hozzá a magyar szellemi életet a kortárs világirodalom megismeréséhez. Sőt, nemcsak a kortárséhoz. Valójában az történik, hogy a hatvanas években jószerével egyszerre zúdul be irodalmi tudatunkba magyar nyelven mindaz, ami évtizedeken át érett és történt Nyugat-Európában, Amerikában, Japánban, a harmadik világban. A háború alatt és után nemigen volt mód, idő, lehetőség a kortárs világirodalommal foglalkozkodni, a negyvenes évek végétől pedig olyan mesterséges izolációba kerültünk, hogy legfeljebb az idegen nyelveken beszélő és külföldön járó nagyon kevesek juthattak hozzá a világirodalom egy-egy alkotójához, művéhez. Azok is inkább az idősebb nemzedékből; a háború utáni generációk szociológiai értelemben és szélességben mindenképpen kívülré rekedtek. A kelet-európai irodalom bőséges özöne, kivált a szovjeté aligha enyhítette ezt a hiányt. Nyilván nem a fordítók hiányoztak, mert a fordítások a megjelenés lehetősége és reménye nélkül is készültek az ötvenes években is. Így amikor a hatvanas években megnyíltak a szelepek, hat-nyolc év alatt jelent meg mindaz, ami húsz-negyven év alatt szerencsésebb országokban már a szellemi élet közkincsévé vált. Egymásra torlódva áramlott be a világirodalom több hulláma. Mi sem jellemzőbb, mint hogy Kafka regényei több mint negyven év után válnak olvashatóvá; (35) közel

ötven év után Az eltűnt idő nyomában első része, (36) de majdnem ennyit késik a francia irodalomból Cocteau (*Rettenetes szülők*, 1939 — magyarul 1965), még többet Alain-Fournier (*A titokzatos birtok* 1913 — magyarul 1940, majd 1959), az angolból Evelyn Waugh (*Jámbor pálya* 1928 — magyarul 1967), az olaszból Moravia (*A köznökök*, 1929 — magyarul 1967), az amerikaiból Thomas Wolfe (*Nézz vissza, angyal*, 1929 — magyarul 1962), vagy éppen a japánból Akutagava (*A vihar kapujában*, 1917 — magyarul 1960). S ezekkel együtt érkezik, jelenik meg a harmincas, negyvenes, ötvenes évek világirodalma, mígnem a hatvanas évek végére hozzávetőleg szinkronba kerül a világirodalom kiemelkedő műveinek magyar megjelenése az eredetivel. (37)

A hatás ma már alig rekonstruálható. Ablak nyílik szinte teljesen idegen (mert elrekesztett) kultúrákra, életmódokra, gondolkodásformákra, értékrendekre és értékválságokra. A legmaradandóbb nyomot a háború és az újjáépítés után megérlelődő nyugat-európai kiábrándultság, értékválság hagyja, meg az — elsősorban irodalmi művei által széles körűen ható — francia egzisztencializmus.

Az eszmei áramlatok, a válsághangulat, a kiábrándultság érzete mellett legalább ilyen hatású az eddig ismeretlen alkotói módszerek, regénytechnikák megjelenése. E hihetetlenül sokszínű regényvilág még az átlagos olvasót is rádöbbenti a szocreál rettentő szűkösségére és konzervativizmusára. Meg arra is, hogy a regény huszadik századi története, legalábbis művei nagy hányadában egész másfajta befogadói magatartást kíván, hogy a modern regényt nem lehet a régi befogadói technikákkal értelmezni, még elolvasni is alig. Ebben az értelemben tehát a világirodalom hatása felemás: oly felkészületlenül éri az olvasóközönséget, hogy inkább csak az értelmiség bizonyos rétegeiben hódít, sok helyütt és sokakban inkább ellenállást vált ki. És mivel az irodalomelmélet is fölkészületlen és lemaradt, a tanítás sem lehet felkészülve arra, hogy ennek az irodalomnak közönséget neveljen. Ennek is van, lesz két következménye: az egyik, hogy az olvasói közízlés konzervativizmusa meglepően tartósnak, sőt, újratermelődőnek bizonyul. Még az értelmiségi rétegekben is

korosztályok életéből marad ki a modern irodalom, mert soha senki sem tanította meg őket megbirkózni vele. A másik ebből következően az, hogy a modern magyar irodalom hagyományos alkotói módokkal szakító, vagy azoktól eltávolodó művei is az „érthetetlen” kategóriába kerülnek. Újratermelte tehát a negyvenes és ötvenes évek irodalompolitikája elit- és tömegirodalom ellentétét, nemzedékekre előre kirekesztve a modern (majd a posztmodern) irodalomból olvasói tömegeket, beleértve a legfiatalabb generációkat is.

Hogy a világirodalom hatása közvetlenül volt-e, van-e hatással érlelődő vagy kezdő írókra, azt aligha lehet bizonyíthatóan kimutatni. Nyilván sokszoros áttételekkel. De hogy egy árnyaltabb, bonyolultabb, a történelem és a társadalom komplex jelenségeit magában foglaló világkép kiteljesítésben része van, az bizonyos. Meg az is, hogy lendületet adhatott az új utakat kereső epikának; ha nem is egy az egyben követendő mintákat, de a formai sokszínűségben új típusú kombinációs lehetőségeket.

Annál is inkább, mert saját nemzeti irodalmunkban sem teljesen gyökértelen a modern regény. Messzire, Kosztolányiig, Babitsig is visszanyúlhatnánk, (38) ha az elődöket mind meg akarnánk keresni. De a korunkban lezáruló vagy éppen még élő életművek hatása is erős, talán még erősebb. Szentkuthy Miklós *Prae*-je (39), szoros rokonságban az *Ulysses*-szel talán ritkán emlegetett, de annál megtermékenyítőbb mű, *A Szent Orpheus Breviáriuma* (40) pedig végképp eltávolodik a hagyományos tér-idő koordinátáktól, a szellem világában csapong, „minden lehetséges emberi tapasztalt logikai és lírai katalógusát” alkotja meg. Ottlik Géza irodalompolitikai vitákat is kavart az Iskola a határonnal, (41) hiszen — s ez talán az egyedül lényeges e vitákban — a jelképesség és a metaforikusságban rejlő reflexivitás meghökkentően új regényszerkezetet hozott létre. Déry Tibor *G. A úr X-ben* című regénye (42) a karkai reminiscenciákkal szintén kivételes még az életműben is, s kompozíciós megújulásában lehetett előképe néhány modern regénynek, ifjúkori művei visszatérő avantgárd elemeivel. S még közelebbi Mándy Iván és Mészöly Miklós. Mándy elvont tárgyszerűsége, egy-egy leírásban sűrűsödő lí-

raisága a reflexív regény felé haladnak, s a *Régi idők mozija*, majd az *Egy ember álma* kiteljesítik (43) ezt az irányulást. Mészöly reflexív-metaforikus világa tárgyyszerűbbnek tűnik, mégis mélyen lírai és filozofikus, a jelentések mindig a felszín alatt keresendők, a szerkezetben nyilvánulnak meg — messze eltávolodva a regény ábrázoló hagyományaitól a kifejezés lehetséges prózai eszközeit kutatja landadatlan szenvedéllyel. A *Saulus* majd a *Film* (44) szerves része a hatvanas-hetvenes évek regényújító vonulatának, de éppoly egyéni és mással össze nem hasonlítható életművé szerveződve, mint Esterházy munkássága.

A hatvanas években vagy éppen még előbb azonban ezek a művek, életművek sokkal inkább voltak elszigetelt kísérletek, kirívó különlegességek, mint regénytípusok. Szociológiai értelemben, mennyiségben és hatásban a hagyományos epikai alapállás és alkotásmód dominál, a modern regényszervező eljárások igencsak kivételesek; a hetvenes évekhez és a későbbiekhez képest — erősítsük meg: csak szociológiai értelemben — magányos előfutároknak tekinthetők.

S az előzmények sorában e jelenség külön említést érdemel. Eltekintve egy-egy magányos, rokontalan — s tegyük hozzá: ha nem is visszhangtalan, de igencsak vegyes reakciókat kiváltó — elszigetelten megjelenő regénytől a jobb-rosszabb realizmus tengerében, a magyar prózaírás arról is tanúskodik, hogy újító képességei és hajlandóságai is kábultan alszanak. (45) Bekényszerítették a magyar regényt hosszú időre a szocreál aklába, kísérletező kedvét vadhajásznak nevezve lenyesegették, s el kellett tennie a hetvenes évtizednek, míg mindezt visszahódíthatta. De úgy látszik, ezt már nem a „derékhad” tette, hanem azok, akik a hetvenes évek elején kora vagy késő harmincasok voltak, kora negyvenesek netán, akiken még nem sikerült erőt vennie egy regényírói módnak, vagy rajtuk kívül talán még azon kevesek, akiknek sikerült gyökeresen szakítaniuk a hagyományos regényszerkezettel.

A tematikai — és bizonyos fokig a poétikai — elmozdulás várható irányait jó érzékkel jósolja Wéber Antal 1969-ben: „...az az

önmagát kínáló lehetőség, ami a személyi kultusz következményeinek ábrázolásához vezetett, ha tanulságaiban nem is, de aktualitásában megfogytakozott. Az epikai anyagnak az a bősége, amely e témakör jellemzője, az utóbbi esztendőök folyamán, mai problémáink viszonylatában szintén elapadt, a történetek színtere áthelyeződött a gondolkodás, a tudat, a magatartás bensőbb régióiba. Nem kevesebb feszültséget, izgalmat, drámát kínál ez a témakör, mint az előző, de felfedezéséhez, megragadásához nem annyira a tradicionális ábrázolásra, elbeszélésre, hanem ravaszabb és összetettebb, intellektuális elemekkel jobban telített művészi eljárásokra van szükség, másfajta írói erényekre.” (46)

3. Regények

3.1. A reménytelenség poézise.

Hajnóczy Péter:

A halál kilovagolt Perzsiából (47)

A regény önéletrajzi indíttatású. Ez a tény ismert és kézenfekvő a mai olvasó számára, egyben azonban meg is nehezíti a mű „önfenntartó szöveggént” való szemlélését. El kell vonatkoztatnunk ettől az önéletrajziségtől, Hajnóczy Péter tragikusan lezárult pályájától, novelláinak szintén meglévő autobiografikus alapjaitól, és el attól, hogy az általa megélt történelemdarabnak, jó néhányan az ő élményeihez hasonlóknak (így vagy úgy) részesei voltunk: a fiatal (?) humán értelmiség jó néhány tagja, hovatovább egy rétege megélte, megéli a hasonló sorshelyzeteket. A mű vizsgálatának evidens, de könnyen tévútra vezető szempontját adná, ha mint egy adott korszak társadalmi rétegének életérzését és sorsát reprezentáló kulcsregényt értelmeznénk. Jóllehet igaz, hogy ez a regény is, Hajnóczy más művei is emlékeztetnek „szociografikus látletekre”, értéküket mégsem ebben a vonásban kell keresni. A műveken kívüli vonatkoztatási pontok, legyenek bármilyen lényegesek a művek keletkezését és a befogadó (esetleges) élményközösségét tekintve, nem a műveket minősítik, csak az adott történelmi kort, periódust, melyben megfogantak. Éppen Hajnóczy epikája készlet arra, hogy kényesen ügyeljünk: sem értékesnek, sem értéktelennek ne minősítsük szociológiai megközelítés alapján. A műbeli, teremtett világ immanens törvényszerűségei nem szociológiaiak, hanem irodalmiak, s e regény időtállóságát és esztétikai minőségét is csak ezek döntik el, nem pedig az alkotó és rétege iránt érzett rokon- vagy el-lenszenv, a felismert (vagy el nem ismert) közösség.

A cselekmény

A fabula, mely a művet formailag is keretbe foglalja, lényegében leíró jellegű, rögzítő-analizáló: az otthoni magányában, az alkohol kísértésével küszködő, elgyöngülő akarátú, széthulló ember állapotrajza. Az első pohártól a vizionálásig tartó folyamat a szüzséelemek foglalata, ebben a folyamatban idéződnek fel az élettények, jelennek meg a látomások, bontakozik ki egy sors analízise és leltára.

A cselekményes elemek az előéletet idézik fel igen sajátos, bonyolult tér- és időszerkezetben. A megjelenítés ürügyét a jegyzetek közt lapozgatás adja, valójában azonban e történet-törödékek egységes folyamatba rendeződnek, és azt az utat vázolják fel, amelyen a főhős az önpusztító alkoholizmusig eljutott. Ha az időkomplexum „térhálóját” egy síkban kiterítenénk, a történet 18 éves korában, az otthonából való távozásnál és a kurvával kötött házasságnál kezdődne. Folytatása a rákoscsabai tél, segéd munkásként a kőművesek mellett, ezután következik a Krisztina-történet, a vidéki munka a földmérőknél, majd a szénhordás. A kazánfűtő-epizód helye ez időrendben nem határozható meg pontosan, de valahol a rákoscsabai tél vagy a földmérés után következik. Az Ágival való házasság, az író-lét és a kényszeres, önkínzó-öngyilkos alkoholizmus a végpont, a regény megírásának ideje. Lényegében a teljes életpálya, a felnőttkor küszöbétől a halál küszöbéig, természetesen vázlatosan, a legfontosabb stációk felsorolásával. Lineáris rendben a történet akár negatív nevel(őd)ési regény is lehetne, némi társadalomkritikával és kései, keserű, megbölcstült önkritikával fűszerezve. E bonyolult időszerkezet azonban a jelentések ennél sokkal komplexebb rendszerének kifejtésére alkalmas. Mindenekelőtt párhuzamosan haladhat az állapot és előzményeinek megjelenítésével. Szinte mértani pontossággal kiszámított ritmusa van az egymásra következő jeleneteknek: a múlt képei és az íróasztal mellett töltött órák felváltva követik egymást, de a múltbeli jelenetek sem időrendben, hanem az emlékezet nagyon is esetleges, szubjektív időérzékelése és rekonstrukciója szerint csapongva. A csapongás ugyanakkor nem véletlenszerű.

Mindenütt ott vannak az átkötő kapcsok, továbbvivő átmenetek: az egyes események, állapotok hasonlósága, tér és/vagy időbeli, oksági érintkezése hívja elő az emlékezetből a következő eseményt, állapotot. Ez a ritmus egyszerre érzékelteti a zaklatottságot és az önfigyelmezésre tett erőfeszítéseket. Ebben érhető tetten az ábrázolásra ráépülő kifejezés többlete: az elmondott események változása egy lelkiállapot (pontosabban: egy pszichés stádium ilyen hatásfokkal meg nem fogalmazható) érzelmi jellegű konnotátumait érzékíti meg. A megkapaszkodás kétségbeesett kísérletét. Ez a szerkesztésmód nem ábrázolja, hanem kifejezi mindazokat az összetevőket, amik ebben az erőfeszítésben részt vesznek. A fokozatos lerészegedés a szokványos hiánytünetek, a fizikai-szellemi görcsök oldására irányul, s az oldás arra, hogy egyszerre szembenézzon múlttal és jelenel, megfogható és értelmezhető rendszerré rendezze a széteső és — mint később kiderül — embert pusztító, egyéniséget romboló, a legjobb belső erőket felemészítő előtörténetet és a pusztulás felé imbolygó jelent. E szembenézésnek kell több síkon művé avatódnia: az élményanyagnak értelmes renddé válnia, s a rendezés erőfeszítésének, az alkotói folyamatnak is megörökölnie mint általánosan érvényes és értékes mozzanatnak. Mindezek mellett-fölött az aktuális, a pillanatnyi jelent kell elszenvedni, elviselni: az egymást követő poharak (tudhatóan) csak igen-igen rövid időre adnak megkönnyebbulést, s e tűnő percekot követi a szenvedélybetegség lelkileg is, fizikailag is megkínzó állapota. S maga ez az állapot is regényelem, ugyanazon céllal, mint a múlt eseményei: le kell küzdeni őket, értéket és értelmet adni nekik a szembenézés által, a művé avatás szertartása-kínja által („Íme, a rettenetes üres, fehér papír, amire írnom kell...”)(48) És a szertartás, kín folyamatát is művé emeli mint a lehetséges alkotói (a legáltalánosabb értelemben vett alkotói) folyamatok egyik lehetséges formáját, magatartástípusát. A kifejezés mindeme terhét, a sugalmazás mindezen feladatát viseli a szerkezet azáltal, hogy a rövid, alig több mint százoldalas regényben harminc idő- és térváltás történik. Egyre gyorsuló, egyre feszítettebb lesz a ritmus.

Az egymást váltó elemek összekapcsolási módjai (mely módok egyszerre jelenítik meg a szigorú összpontosítást kívánó magába tekintést és a valósághoz: az életúthoz való intellektuális-érzelmi viszonyt.) is jelentést sugallnak.

A történelemelemek, az életrajzi szilánkok összekapcsolásának alapelve a metonímia, a többszörös oksági érintkezés. Elsősorban a múlt elemei sorakoznak szigorú ok-okozati rendbe: egy kialakulatlan, de belső nyugtalanságtól ösztökélt, magában elhivatottságot érző, s a megvalósításra is eltökélt egyéniség kilép szűk és fülledt, kisserű szellemi közegéből, családjából. Így űr támad körülötte, amit az eleve elvetélt házassággal tölt be, s közben a nyomor embernyúzó fizikai munkákra kényszeríti, felemésztí fizikai és lelki erejét, el is szigetelődik minden olyan emberi közegtől, mely építené, környezete bezárkózásra, ösztönös védekezésre kényszeríti. Ennek folytán méltatlan, sekélyes kapcsolatokkal kell beérnie párvalasztás helyett, s az egyre nyomasztóbb szakadék belső igényei, szándékai, gyarapodó szellemi tőkéje meg élethelyzete: a testi és lelki magány és nyomor között lassan belehajszolják az alkoholizmusba, tehát későn és hiába jönnek a kibontakozás lehetőségei. Végzetesen elkésik az alkotói kiteljesedés immár elérhető közelségbe kerülő reményei, a méltó, önfeláldozó társ, az első művek. Az alkoholizmus elhatalmasodik, a pusztulás (vagy a belső bomlás) szélére sodorják.

Rövid, szikár, szárazon logikus gondolatmenet, sorsleltár. Az egyes tények szükségszerűen vonzzák következményeiket, a folyamat végzetes és visszafordíthatatlan.

A fabula által felrajzolt folyamat-állapot meghaladásának egyetlen lehetséges útja az alkotás, tehát az életanyag regénnyé formálásának nemcsak oka, hanem célja is a mű, az egyre illékonyabb jövőbe való átívelés halványodó lehetőségét rejtő a látszólagos rendetlenség mélyén rejlő szigorú formai rend, a tények egymásból és egymásba folyásának felismerése, tudatosítása, önértékű etikai-időbeni rendszerré alakítása. A jelen állapot rögzítéséből így okszerűen következik a múlt mélységeibe való behatolás egy végtelen csigavonal mentén. Ekképpen sorjáznak egymás mellé a történeztöredékek:

Krisztina felidézi a strandon titokban megivott sört, a sör a szobában ülve, a tilalom ellenére elfogyó üveg borokat, a borospohár ismét a strandot a sörrel, a sör a rákoscsabai kőművessegédekkel töltött, az emberi szó közegét szálnalmas erőfeszítéssel kereső időket, amikor cseresznyepálinkára invitálta alkalmi ismerőseit, a pálinka ismét Krisztinát, a lány jogászhallgató-státusza saját segédmunkás-létét és írói terveit, amik (a Krisztina-történet kezdetéhez képest) a jövőben lassan megvalósulnak, s ez is újra a Krisztina-ügy jövőbeli eseményeit idézi. Tudatosan aprólékos, pontos szerkezet ez, minden időpillanat egyetlen, jelenbeli mozzanatban ér össze és tölti be funkcióját, adja meg a fiú életének és a regény szerkezetének oksági rendjét, a látszólag kusza szövegépítmény megfejtési kulcsát. A szaggatottság, a cselekmény szegmentumokra bomlása felfejthető, rendezhető az oksági-metonimikus összefüggés mentén, egyszersmind meghaladja az oly gyakori (de inkább csak érdekes és nem jelentést hordozó) alineáris kronológiát, nem pusztá játék, nemcsak az idő szubjektivitását érzékelteti, hanem érzelmi-hangulati-intellektuális viszonyulás kifejezésévé teszi a szerkesztést.

Az ábrázoló réteg, maguk a történetstörédek önmagukban nemigen mutatják be még a közeli környezet viszonylagos teljességét sem, ez az epikus anyag nem több egy novelláénál. De magában rejtí a kortárs viszonyok néhány lényeges vonását. Ábrázol bizonyos társadalmi-hierarchikus elemeket, megjelenít egyes, kisebb-nagyobb társadalmi rétegeket jellemző magatartás- és gondolkodásformákat (lásd például a kőművesek, a szénhordók és a rendőr esete, Krisztina családja, a zugszobrász és ivócimborái, vagy éppen saját elhagyott családja), ezek azonban éppen a kifejezett, a sugallt, a szerkezetben kinyilvánított életérzésben, lelkiállapotban szintetizálódnak. Ez teszi érzékletessé a túl mélyre vetett, már a „csírázás” folyamán életerejét kénytelenül felemésztő fiatalember diakron portréját, egy lélek kínlódásában való összegződésük adja meg nekik a teljességet, egy lehetséges-elképzelhető életút tágabb koordinátaívá illesztve össze. Az eredmény egy életérzés, egy állapot, mely azonban csak a részek viszonyában rajzolódik ki. Az „énregény” így, ezzel az áttétellel vá-

lik egyik jelentésrétegében társadalmi regénnyé, villantja fel a leltározott sors kereteit, tágabb összefüggéseit. Elsődlegessége mégis a kifejező dimenziónak van. A megidézés szubjektív és valójában azért teljesíthető ki a nem vele-benne élő olvasók számára is objektív mivoltában, mert élményeik, emlékeik, ismereteik vannak az adott társadalmi-történelmi környezetről. Ha ezek elhalványulnak, történelemmé vértelenednek, a jövő olvasói számára a mű ábrázoló ereje elhalványul, tehát megszűnik a regényen kívüli tapasztalat, s megmarad a csak a szerkezetben megnyilvánuló kifejezés, ami persze lényegre törőbb és értékesebb, s nem a mulékony-konkrét történelmi korszakhoz fűz.

A Krisztina-történet elkülönül a többitől. Hosszabban és aprólékosabban idéződik fel, mint a többi töredék, s a részletekből összeáll az egész történet, a strandon való megismerkedéstől a „csendes és végleges szakításig”, ellentétben a többi, kisebb-nagyobb részletekben megjelenő adalékkal. A szerelmi história kitüntetett helyzetét példázatos értékének köszönheti. A hős egy életstációjának lelki és egzisztenciális állapota summázódik benne-általa, valamint Krisztinában és rokonaiban egy olyan világlátás és magatartásforma, amely megérdemli, hogy mikroszkóp alatt vizsgál tassék, és a hős hozzá való viszonyulása is élesebben kirajzolódjék. E tartalmi jellegű motívumoktól eltekintve a Krisztina-történet azt a sajátos kompozíciós feladatot is kapja, hogy az állapotleíró fabula mögött, mintegy másodlagos összekötő láncként felfűzze a szüzséelemeket, ezáltal az idő- és térelemek hálózatában párhuzamosan futva megerősítse a kompozíció egységét. A cselekményszerkesztés szintjén tehát ez a történet sor viszonylagos önállósággal rendelkezik, s csak azért nem szakad le a fabuláról mint különálló elbeszélés, mert a kifejezés szintjén funkciója nem különbözik a többi történelemektől, azoknak a fejlődés- és állapotrajzban betöltött szerepétől. Sőt, viszonylag terjedelmes és alapos leírása nyomatékosítja azokat az által, hogy kiemelkedik a hasonló jellegű, a sors menetére, valósággal predesztinált mivoltára nézve megegyező következtetéseket sugalló történetstörédek közül. Így tehát lehetőség nyílik rá, hogy szinte nagyító

alatt vizsgáltassék, s a többieket is megvilágítsa. A Krisztinával való megismerkedés pillanatában a fiú szellemi (és fizikai) kapcsolatra éhes, s ez az éhség bizony igen erős, de értékében legalábbis megkérdőjelezhető, erkölcsi-etikai mivoltában csonka és zsákutcába vezető motívum. De rávilágít régebbi és későbbi kapcsolatteremtési kísérleteire, azok előzményeire és körülményeire. Ez a kapcsolat méltatlan, visszahúzó, pótlék és eszköz, s a fiú ezt pontosan tudja is, mégsem képes kilépni belőle, magánya ellen való kétségbeesett küzdelmében. Így volt, így lehetett ez előtte is, utána is. Krisztina és rokonainak lelki földhözragadtsága, a fiú környezetének korábbi és későbbi szereplőire is érvényes, s a kapcsolat elhalása, a rajta való lassú felülemelkedés korábbi-későbbi zsákutcaiból való kilábolását is példázza, a lealacsonyító viszonyokból való kilépés igényét és képességét bizonyítja. Ezért ennyiben példázatszerű az életfolyamatban ez az epizód, ez indokolja részletes kibontását.

Narráció és reflexió

A fabula és a cselekményes szüzséelemek (vagyis az élettörténet) a maguk sajátosan kifejező szerkesztésmódjában narratív elemek. Olyan írói beszéd ez, melynek két rétege rajzolódik ki: az egyik a szigorúan, már-már rigorózus precizitással megtartott egyes szám harmadik személyű, „idézőjeles” előadásmód, a másik a Krisztina-történet megjelenítésében alkalmazott, bizonyos fokig hagyományosabb, ábrázoló mesélés. Az első a domináns. Biztosítja a regény belső kohézióját, mert homogén, s ennek is kifejező jellege van.

Sem a főhős, sem a szereplők nem lépnek elő, nem szólalnak meg, nem tevékenykednek a hagyományos regényben megszokott helyen és időben: előlépve az írói beszéd mögül, egyes szám első személyben és jelen időben. Mindvégig az író beszél hőseiről és helyzetükről, nem pedig működteti őket. Külső formai tekintetben a párbeszédek szokásos, mondatkezdő gondolatjeleit felváltják az idézőjelek, s ugyanígy szólalnak meg a rejtettebb érzelmi-intellektuális

motívumok is. A narráció tehát nem megidézi-megjeleníti a múltat és a jelent, hanem krónikás módjára elmeséli, végig múlt időben és kijelentő mondatokban. Ez a krónikás monotonitás minden sorban hangsúlyozza a hősnek önmagával (az alkotónak önmagával) szembeni kívülállását, vagyis azt a lehetetlenség határát súroló belső fegyelmet és önmagán való túllépést, ami az adott állapotban, a végső bomlás küszöbén is képessé teszi (s egyedül csak ez teszi képessé) az alkotásra, egyben műve kívülről, tárgyilagosan való megítélésére. Az egynemű, száraz, kopogó stílus egy magatartást hangsúlyoz.

S ez a száraz, kopogó stílus el is távolít. A szobában ülő és deliráló férfi önmagát mint egy élethelyzet-sorozat eredményét, mint egy alkotói típust vizsgálja. Teszi ezt azért, hogy a maga értékében, érzelmi-hangulati mozzanatoktól mentesen, pusztán a tények megidézte módon nézzen szembe e folyamattal és eredményével, s ne essen az önsajnálát csapdájába, sem az olvasót ne kényszerítse erre. A vizsgálat célja az, hogy egy életpálya sorsszerű mivoltát, szükségképpen bekövetkező stációit, de ellenükre a szinte irracionális reménységet, a meghaladni vágyást, a kibontakozni akarást, a művé lényegülést szemléltesse. A történetek és a tények szárazon racionális szemlélete ez, de szüntelen vibráló feszültségben a vágyakremények világában élő irracionálizmussal. Katartikus ez a feszültség, a szerkesztésmód szaggatottságában, a történetstörédek szegmentszerűségében tapintható. De éppen ez a feszültség tartja össze a forgácsokat, akadályozza meg, hogy széthulljanak. Ez adja a kontrollt, ami megakadályozza, hogy a törédek autonóm, anekdotikus egységekké önállósuljanak. Ha így történne, a legtárgyilagossabb megfogalmazásban is végtelen önisméltléssé válna az élettörténet, nem pedig oksági sorrá. Az anekdoták a fabuláról lepattanva, illusztrációvá hígulva hangsúlyoznák az önéletrajzi eredetet, tehát csak öndokumentáló, korlátozottabb érvényű epikus forgácsokká zsugorodnának. Meglazulna a szerkezet, esetleges egyedivé válna a figura. A fabula nézőpontját mindvégig őrizni kell, hogy ne váljék a mese egy megnevezett alkoholista kórtörténetévé. E nézőpontból belátni egyszerre és egyidejűleg a sors minden mozzanatába, és az el-

meállapot minden egymásnak ellentmondó motívumába. Ezért lehet ez az alkotói helyzet önmagával szemben is felülemelkedett, külsőtárgyilag. A történetmondás módja így egyszerre fejezi ki az ars poetica-ként, az utolsó oldalak egyikén megfogalmazott (erre is, más művekre is érvényes) alkotói módszert:

„... hűvös, kissé kopár, száraz hangon — megtartva tárgyától a három lépés távolságot — elbeszélje, leírja (...) munkáiban”. (49)

Az emberi szétesés ellen menedékként megkeresett, megtalált követelményt, a tárggyal szembeni elfogulatlanságot és az önmagával szemben megkövetelt szigorú önfegyelmet.

A távolságtartás önmagában nem volna egyéb, mint önkényesen választott attitűd. Így azonban a szerkesztéssel egységes céltudatosság több mint formával jelzett belső fegyelem, puritánság. A külső forma szintjén megvalósuló komplexitás ez, mely azonban szétválaszthatatlanul összefonódik a szerkezettel, s valójában még elemzési szétválasztásuk is csalóka, oly mértékben kifejezik és feltételezik egymást.

A Krisztina-történet narrációja már kétarcú. A történet nagy részében megegyezik a többi cselekményelemek elmesélésének módjával, úgy kezdődik, folytatódik a kórházban tett látogatásig. Rövid, de jelentős megszakítás után visszatér ugyanide. Csak két, rövid jelenetben tér el az idézőjelestől: a kórházban és a vendéglői vacsora során. Az előbbi inkább monológ, Krisztina anyjának magánbeszéde, a második Krisztináé. Itt és csakis itt jelennek meg a hagyományos gondolatjelek a megszólalók szavai előtt, jelezve, hogy ezúttal valóban megidéződnek a mondatok, hogy formai és tartalmi mivoltukban egyaránt kiemelkedő fontosságúak.

Kiemelkedő fontosságúak, mert oly igen jellemzők. A kórházi ágyon fekvő mama a legbárgyúbb közhelyek foglalatában fejti ki „életfilozófiáját”, vélekedését magáról, Krisztináról, életük dolgairól, s az ostoba önzésnek olyan esszenciáját párolja le, ami megérdemli a szó szerinti idézést. A sekélyes butaság egy pillanatra még az udvariasan hallgató fiút is lerántja magához, hasonló stílusú válaszokat fogalmaztat vele, hiszen a lánynak, s általa anyjának is ki van

szolgáltatva. A vendéglőben a vacsora előtt folyó beszélgetés még mindig ugyanebben a hangnemben és színvonalon folyik, a kapcsolatba való kapaszkodás kiszolgáltatottsága ennyire meggyöngíti a fiú szellemi-érzelmi felsőbbrendűségét, ennyire behatol legféltebb hadállásaiba. A legkorlátoltabb kispolgáriság szintetizálódik Krisztinában és anyjában, jelképpé nő, azon gondolkodás és magatartás-forma jelképévé, amit negatív értékmérőként az emlékező, életét leltározó férfi korábbi önmaga értékrendje mellé állít.

Az ebben a két rövid részletben alkalmazott nyelvi eszközök világitják meg igazán a narráció nyelvi közegét. A hang mindvégig színtelen, pontos és lényegre törő. Dísztelenségében a köznyelvhez, fegyelmezett kimértségében és korrekt szerkesztettségében a tudományos nyelvhasználathoz közeledik. A mama és Krisztina magánbeszédei megmaradnak ugyan dísztelennek, de korrektségük fellazul, a mondatok kiüresednek, lózungok és reklámszlogenek laposságára emlékeztetnek, megtelnek tartalmatlan töltelékanyaggal, információtartalmuk a nullához közelít, ezáltal a földhözragadt butaság, a körmönfont önzés, a táncdalszöveg intelligencia benyomását keltik. Valóságos nyelvi remeklés ez a néhány oldal, s a többivel szembeállítva markánsan jellemez.

A cselekmény narrációját kiegészítik és elmélyítik a reflexív elemek: a történetet megszakító víziók, a rémképek, a delírium tremens küszöbén imbolygó férfi „kizárólagos tulajdonai”.

Az első Krisztina klimpírozása közben jelenik meg, tehát a múltban az alkoholizmus elején, a delírium előtt.

„Ő viszont, talán, hogy elviselje valahogy Krisztina éneklését és zongorázását, egy füzetre gondolt, amelyben különféle újságokból kivágott cikkek és főként képek voltak. (...)”. (50)

Az első látomás, a *Fejvadászok Malaysiában* a rémképek geneziséhez is elvezet. A színes magazinok megdöbbentő élességű, agresszív színvilágú, tárgyuknál vagy éppen technikájuknál fogva sokkoló tartalmú képei alkotják e rémképek elemeit, ezek rendeződnek a belső szorongás és az alkohol együttes hatására víziókká. A képi elemek szürrealisztikus egységbe állnak össze, tévéhíradók, horror-

filmek, pornómagazinok és reklámfotók színei, alakjai, jelenetei rétegződnek egymásra, megdöbbszentően plasztikusan, a legpuritánabb nyelvi megformálás ellenére is harsány érzékiséggel jelennek meg, ahogy „az ital lassan-lassan előcsalogatta őket szívének rejtett zugaiból”. (51) Minden egyes látomás külön-külön is elemezhető volna, de végeredményben mindegyik az erőszak, a pusztulás, a perverz szadizmus, a tehetetlen kiszolgáltatottság, a rettegés, a megalázás, a vér és gonoszság szálaiból szövődik. Közös hangulati jellemzőjük a halálfélelem, a rettegésig fokozódó szorongás — egyben pedig a velük való szembenézésre kényszerítő, a leírásukban, feljegyzésükben megjelenő önkínzó bátorság. A látomásoknak önértékükben is jelentésük van, az alkoholizmus okát és eredményét jelentő szorongás tárgyiasulásai. Egyben azonban fejlődési sorra is rendeződnek. Az első kép még szándékosan idéztetik meg, majd a lerészegedés stációin egyre-másra maguktól tolulnak elő, hivatlanul bukkannak fel, egyre sokkal több részletekkel bővülnek, s egyre inkább eluralkodnak a beteg férfi képzeletén. Ilyen értelemben a víziósorozat is az állapotleírás része, a fabula kísérő vonulata, a visszafordíthatatlanul a pusztulás felé bukdácsoló szellem kórképe.

Ha azonban a képeket konkrét helyükről kiemeljük és sorba állítjuk, hangulati-érzéki jelentésük összefüggésbe kerül. Kegyetlenségből, agresszivitásból, a legaljasabb ösztönökből felépülő külvilág képe rajzolódik ki, egy, az irracionálisan értelmetlen, embertelen és pusztító világ keltette tragikusan pesszimista életérzés. Ebben az összefüggésben a látomások a világ képei, a legtágabb értelemben vett külvilágnak a szorongó lelken átszűrődő szürrealisztikus látomásai. Az egyéni életsors ebben a világban valósul meg, ennek terhet vonsozolja amúgy is súlyos egyéni konfliktusain túl, ezt szemléli, ezt éli meg tehetetlen döbbenettel és iszonyattal. A látomások tehát a szó szoros értelmében reflexiók a világra, az egyéni élet legtágabb értelemben vett környezetére. Sajátos, lírai totalitást valósít meg ez a szorongás, okként és okozatként, létrehozóként és eredményként értelmezve a külvilágot.

A látomások sorát mintegy bevezeti néhány gondolattöredék, gondolati emlékforgács. A kőműves öngyilkossága, az I...-i temető zománcablájának felirata, a bitófa műszaki leírása mind olyan töredék, amely szemlélteti a múltbéli fiú és a jelenbéli férfi képzeletének szertelen csapongását, a fantázia morbiditását, az idegek zaklatottságát. Mindegyik gondolatöredék, emlékforgács a pusztulás, az erőszakos halál fogalomkörében mozog. Mazochisztikus öngyötrést idéz fel, a morbid emlékekkel, ötletekkel, tárgyakkal való foglalkozás magára erőltetett, látszólagos közömbösségét, ami úgy tűnik, nem egyéb, mint a tőlük való félelem leküzdésének kísérlete. A szorongást megfékezni vágyó, a belső egyensúlyt megtartani igyekvő akarat. Ezek a emlékforgácsok hangulatilag bevezetik a rémképeket, egyben pedig megadják a kulcsot a rémképek metaforikus szerkesztéséhez.

Magáért szóló szemléltető példa a kőműves öngyilkossága. Az írószobájában ülő férfi jegyzetei között ülve egy novellára való anyagot keres, sőt, már benne is jár a megírás folyamatában, s közben leküzdhetetlen kényszerétől hajtva újból és újból a pohárhoz nyúl, elindul az újabb, rettegve várt lerészegedés felé. „Pont olyan” ez a pillanat, mint a kőművesé lehetett, amikor a szöveget önnön koponyájába kalapálta. Saját háza építése közben (= a lassan formálódó mű) követi el a legborzalmasabb, tudatosan megvalósított, kegyetlen pontossággal végrehajtott öngyilkosságot (= az előreláthatóan a delíriumos halálhoz vezető alkoholizmus). Az emlék, a pillanat és a helyzet kísérteties hasonlósága, érzelmi-hangulati azonossága folytán merül fel, szakítja meg a történéssort, jöllehet, azzal semmiféle oksági összefüggésben nem áll. Szemléltető, megérzékítő ereje okán az adott helyen mégis sokkal többet mond, mint a férfi állapotára vonatkozó bármilyen leírás. Szerepe azonos a költői metaforával, szemléletessé tévő ereje is azzal rokon. Az első vízió pedig, amely valójában egy reális látvány (a magazinból kivágott, a malajziai fejvadászokat ábrázoló fénykép) felidéződése, szintén felfejthető metaforikus kapcsolatban áll a körülményekkel. A fiú Krisztina zongorajátékának hallgatása közben hívja elő. A fényképezéshez be-

álló, mosolygó két alak, kezükben a levágott emberi fejjel a kegyetlenségnek, a gyilkos közönynek, az érzéketlenségnek olyan vizuálisan sokkoló összegződése, amit Krisztina végtelen, közönyös önzésének, kegyetlen érekhajhászásának ismeretében a fiú méltán érezhet hasonlóknak a lányhoz és köréhez, s önmaga magányosság általi kiszolgáltatottságában fölismerheti az áldozatot, amint a lány fals klimpírozásában és bárgyú énekében a fejevadászok önelégült mosolyát. A lány érzelmi viszonyulása joggal emlékezteti a fiút a fejevadászok viszonyára áldozatukhoz. Éppen olyan árucikkszerű tárgy, a külvilágnak és magának felmutatható trófea a leány kezében, mint a levágott fej a fejevadászokéban, s Krisztina számára az emberekkel szembeni magatartásnak ez éppoly természetes formája, mint amilyet a fejevadászok mosolya mutat. Krisztina és a vele való kapcsolat minden minőségi jellemzője összefoglalható ebben a képben, fölbukkanása a fiú belső látása előtt tehát nemcsak a fantázia szertelen játéka, hanem a személyiség egy egész adott állapotának egyetlen metaforában való megragadása. Ez a kép az elsőhöz hasonlóan minden indoklás, átkötés nélkül jelenik meg, megfogalmazásában is puritán, s ekképpen, ha megfejtjük, érzelmi-hangulati sugalmazásra sokkolóan erős.

Saját, a mű rendszerében értelmezhető prózai metaforarendszer épül ki e regényben, s egyben persze kezünkbe adja a megfejtés kulcsát is. Az előbbi két kép között a szemantikai azonosság nagyon mélyen, a fiú érzelmeiben, etikai rendszerében rejlik, meg az adott helyzet, a Krisztinával való kapcsolat életelözményeiben, mindabban, amit a mű egésze fejt ki. Ily módon a szemantikai azonosság tulajdonképpen csak az egész mű ismeretében fejthető föl, s csak ekkor válik megdöbbenővé e képzelettársítás is. A hatást növeli, erősíti a hasonlító és hasonlított elemek távolsága, a fogalmi tartományok különbözősége. Ábrázolni nem lehetne azt a érzelmi-hangulati tartományt, mely ekképpen kifejeződik — erre szolgál a metaforikusan a fabulához fűzött reflexív elemek sora.

A rémképek sorra követik egymást, a napozás a strandon, mint emlék a szobában ülő férfi képzetének újabb vízióját hívja elő. A

kép alapelemei rokonok a napozás testhelyzetével, a többiek érzelmi-hangulati állapotának szélsőségeit és Krisztina mellett való érzelmi hánykolódásait szemléltetik. A részegedés egyre előrehaladottabb fokban feltartóztathatatlanul követik egymást a víziók, egyre kevesebb egyértelmű fogódzót kínálva a tételes megfejtésnek, egyre inkább általános, világkép-jellegű tartalmakat közvetítve, egyre bonyolultabb asszociációk hozzák őket a felszínre. Mivel azonban a metaforikusság mint kulcs már adott, nincs is szükség minden esetben a közös szemantikai alapok aprólékos kutatására: a víziók érzelmi-hangulati tartalmai már megadták az alaphangot, a képek sora élettérzéssé szintetizálódik.

A látomások sorában feltűnik egy, melynek helyzete és jelentése kitüntetett. Ez a Perzsia-vízió. A delírium küszöbén ez az utolsó mindent felszívó, mindent jelképpé sűrítő, az asszociációk láthatatlanná vált szálait ismét valóságossá varázsoló látomás. A halott városban minden elem megfejthető: a félig vagy teljesen összeomlott mustársárga házak, a valaha gyönyörű és gazdag város képében a remélt, álmodott, vágyott belső gazdagság, a művekké épülő lelki erő, az élet alkotásban megépülő teljessége jelenik meg. Visszavonathatatlanul elpusztulva azonban egy évszázadnál is hosszabb idő óta (= a sors egy valahai, régi-régi fordulója óta).

Perzsák lakták ezt a várost: egzotikus, mesés nép, mesés gazdagsága szemlélteti az álmok, vágyak mesés gazdagságát. A távoli, elérhetetlen Á., és az erdő, az édesvíz, ami a sivataggá vált városon túl várja: a gyógyulás, az élet reménytelen reménye. S a kapaszkodás, a kínzó araszolás a romok közt a haláltusa maga, a biztosan tudott, de minden erővel, kétségbeesett kínlódással elkerülni, meghaladni vágyott pusztulás. S e kép fogantatásának, a pusztulástudatot megelőző, még remélő-vágyakozó állapotnak is tanúi vagyunk: a strandon Krisztina mellett fekvő rajzoló ki először a zuhogó fényből. Amikor Á. még nem áll a távoli erdő fái között, de a város már halott, sárga, s csak rajta túl, a felmorzsolódott életen túl, az elvetélt reményeken túl zöldellnek a fák a nyugati szélben. A regény

utolsó szavai ezek, a delíriumba belezuhanó férfi emlékezéseibe temeti halála tudatát, amely néhány lappal előbb (a végső, halálos részszeget megelőző utolsó világos pillanatban) még szörnyű bizonyossággal világított a sárga város felett: semmit sem lehet újrakezdeni, a sors beteljesült, a végzet a maga és a világ rossz választásainak tragikus logikájával már be is következett.

A halál kilovagolt Perzsiából Hajnóczy Péter legtudatosabb, legteljesebb, önmaga rendszerében tökéletesen lezárt alkotása. Az életmű csúcsa a többszólamúság tudatos megformálásában. A cselekményes elemek kifejező célzatú szerkesztésében, az egyéni élet-sors képletté fogalmazásában, a reflexiók életérzést sugalmazó kiteljesítésében, a nyelvi puritánság és tisztaság kivívásában a próza-nyelv megújítója e mű, az új magyar regény egyik legnagyobb ígérete.

3. 2. A történelem vége. Spiró György: *Kerengő* (52)

Spiró György a *Kerengő* megjelenése idején 28 éves volt. Pályakezdőnek nem fiatal már, de még keresi műfaját. (53) A *Kerengő* bizonyította, hogy megdöbbenően érett írói eszköztára és világlátása. A *Kerengőt* a kritika többé-kevésbé méltón köszöntötte, bár igazi értékét és jelentőségét nem gondolta végig. Inkább a klasszikus regénymintáktól való eltérése keltett feltűnést, ez indította bíráló megjegyzésekre recenzensei egy részét, semmint regényelméletileg is megszívlelendő kompozíciója. Holott ez látszik benne időtálló-nak.

A cselekmény

A regény — 340 oldal — egyetlen nap története. Pontosabban, ami történik benne, egyetlen nap alatt történik. Méghozzá egy megnevezetlen, tehát bármivel behelyettesíthető kisvárosban az évezredforduló szilveszterét megelőző hetekben, a milleniumi monarchia egyik álmos sarkában. Mind a tér, mind az idő hangsúlyos: a kisváros mindvégig névtelen marad, s fogalmi mivoltában rajzolódik ki markánsan, a keddi nap 1899. december eleje vissza-visszatér a szilveszterre való készülődés jegyében. Sokáig úgy tűnik, hogy a regény gondolatköre, kompozíciója szempontjából ezek valóban fontosak. Lényegesnek tűnik ezért az is, hogy a Porházy által megindított akció kire, mire és miért irányul, hogy hogyan zajlik le és végződik. Az Adorján lejárására, eltüntetésére szőtt „összeesküvés” szálai lassan, késleltetve bontakoznak ki, a krimik feszültségkeltő mechanizmusával, voltaképpen csak a regény harmadik harmadában, illetve utolsó lapjain. De ekkor már tudjuk, hogy mindez valójában csak ürügy, járulékos elem, hogy a történések alárendelt szerepet játszanak más kompozíciós elemekhez képest.

A kisváros — s az általa jelképezett világ — valósága nem a cselekményekben bomlik ki. Az ezredfordulóhoz közelítő monarchia, társadalmi és emberi viszonylatai korhűen és jelképesen egyszersemind éppen a történetelenség által a mozdulatlanság, a lefajtott és lefokozott értékű céltalan és jelentéktelen mikrotörténetek által nyilatkoznak meg. A műbeli viszonyok, az emberi kapcsolatok, a hatalmi szerkezet, az életmód mozdulatlan, statikus, s nincs is olyan erő, ami e dermedtséget olvasztani akarná. Nemcsak a kisvárosi környezet az oka ennek. A széthullása felé közeledő birodalom történelmi állapota társadalmi megmerevedésben, ideológiai posványban, öncélú, köldöknéző filozofálgatásban, önérdékű és provinciális politizálgatásban, szellemi lepusztulásban megnyilvánuló stagnálása tükröződik a kisváros flórájában és faunájában. Az eseménytelenség általános cselekvésképtelenséget jelent.

Adorján és a vérbajos nő megrendezett találkája tehát csak alpári illusztráció a hasonlóan alpári közeg szemléltetésére. Az egész nyakatekerten körmönfont, elképesztően otromba és gusztustalan akció csak egy a sok hasonló közül, amit Porházy és szervezete végrehajt — egyben pedig ez a maximum is, ameddig cselekvésre való hajlandóságuk terjed, látókörük elér. Emberi és társadalmi „életmű” ez, ami önmagát minősíti. Jelentéktelen mikrocelekvés, amit Fekete Kornél, Süketh Boldizsár, Virág Miki és a többiek Porházy utasítására végrehajtanak. Az egész monarchia, az egész város léte kiszakadt az időből, inadekvát, az emberek és a helyzetek között legfeljebb az aljasság, az ostobaság, az általános impotencia fokozatai tekintetében van különbség. Ebben az emberalatti létformában mindenfajta cselekvés erkölcsi, etikai minősége automatikusan negatív, az esemény történet, és nem céltudatos tevékenység. A kisváros egy parányi pontja a monarchiának, ekképpen a nagy egésztől determinált, de értelmes léttől való megfosztottsága egyben jellemzi a nagy egészet is.

„Ez az én birodalmam — gondolja némi öngúnnyal, mert Porházyból egy Metternich, egy Bismarck válhatott volna, ha másutt, kedvezőbb időben születik –, ez az én birodalmam, de ez aztán az

enyém.” (54) Így elmélkedik Porházy szobája ablakából tekintve le a városra az Adorján elleni akció megindítása után. A vékony cselekményeret ez a motívum mozgatja, nem egyéb. Ez a motívum sem, s maga a parányi történésanyag sem volna elegendő egy regényhez. Nem is ez a funkciója. A cselekmény alig-alig bukkan fel, csak mint a bűvópatak jelenik meg néhány bekezdésnyi szövegben elmesélve.

Ez az eseménysor a kompozícióban néhány szüzséelem csupán, röpké anekdota. Fekete Kornél és Süketh Boldizsár mindennap ugyanúgy üldögél a Fehér Hollóban, a komor úr mindennap ugyanúgy biliárdozik, a szalonok összejövetelei minden alkalommal ugyanúgy zajlanak le, a szállóban a vérbajos nőn kívül is megfordul néhanap idegen, s nem is Adorján az első potenciális áldozata a Porházy-féle szervezetnek. A szokásos és állandó körülmények egy lehetséges kombinációja jön létre csupán, egy a számtalan lehetséges közül, s mihelyt ez a mechanizmus betöltötte feladatát, másnap egy új kombinációnak adja át a helyét. Ami történik, az emberek és világuk viszonyában semmiféle lényegi változást nem hoz — eltekintve Adorján (lehetséges) sorsától, ami azonban a nagy egész, de még a kisváros szempontjából sem igazán lényeges. Semmin sem változtat léte sem, esetleges mégoly botrányos eltűnése sem. Ismét, mint már és még annyiszor, valami jóvátehetetlen történik az erkölcs és a tisztesség ellen, de ez nem egyéb, mint állapot, a műbeni világ alkotóelemeinek nemcsak természetes, egyenesen szükségszerűnek látszó állapota, ami egyetlen pillanatig sem ingott meg, amelyen a történések semmit sem alakítottak. Ez a történet a mozdulatlanság története.

A cselekmény tehát nem világkép formáló mozzanat, a reflexív elemekhez képest semmiféle többletjelentése nincs, csak anekdotikusan illusztrál.

E jelentéstelenség és jelentéktelenség a szerkezetben a rendkívül laza felfűzésben érhető tetten. A regény mindössze három-négy oldal terjedelemben foglalkozik az Adorján elleni konspirációval, csak mellesleg, mintegy futólag kitérve erre is, és az idevágó szövegrészek a mű gerincét adó elmélkedések közé vannak elszórva. Csak az

utolsó oldalon fogjuk fel e néhány utalás összefüggését. Nemcsak a detektívregényeket idéző mesterségbeli fogás ez: kimondatlan, de lesújtó ítélet arról, hogy e közegben milyen, milyen értékű és érvényű epizódok történhetnek. Ennyi pusztán a történet szerepe: az elsődleges és másodlagos reflexiók közé más, hasonló múltbéli esetek felsorolása mellett egy újabb adalék.

Még inkább így van ez a többi szereplők mikroszkopikus méretű mozgásaival. E koreográfia előre kijelölt és szigorúan behatárolt mozgástérben zajlik, szellemi és fizikai mozgástérben: a városháza, a két szalon és a két kávéház ötszögében. Az ezek között való ideoda futkorászás jelenti az egyéni és társadalmi kiteljesedést, a tettét. Amellett, hogy ez a szűk kör a kiszabott és önként el is fogadott, belenyugodva elvállalt szellemi horizont, megadja a figurák mozgásirányainak összes lehetséges metszéspontját, ez a színpad, melyen egy birodalom élete zajlik.

Narráció és reflexió

Ha már tenni nem is lehet és nem is akar senki semmit, legalább kommunikálni kell. De ebben a mélytengeri világban még e szónak is alig van értelme. A kommunikáció döntő többségben a regényalakok egymással és a „világgal”: saját szűkebb-tágabb környezetükkel kapcsolatos reflexióinak összessége. Narráció és reflexió sajátos és rendhagyó szerepkörben van itt: kívülről és belülről előadni nézeteket, véleményeket, önvallomásokat, hogy ezek mozaikként összeálló teljességében bontakozzék ki az adott közegben létező-létezhető gondolkodásformák, magatartások, életformák összképe.

Kívülről — azaz írói beszédben. Ez a mesélés ismerteti meg a városka állapotaival, Porházy tevékenységével, szervezete mibenlétével és feladatával, a fő- és mellékszereplők múltjával, jelenével, gondolataival, viselt dolgaival — egyszóval mindennel, ami elhelyezi őket a városka mozgástérében, ami kirajzolja szellemi és fizikai arculatukat. Hagyományos előadási mód ez, amennyiben az író mindent tud hőseiről, életük, legbelsőbb, talán még általuk sem ismert

vágyaik és gondolataik nyitott könyvként állnak előtte, s ezeket adja elő aprólékos gondossággal, mindenre kiterjedő alapossággal. Terjengős is a mese, regisztrál és indokol, bemutat és minősít, részletez apró, múltbéli eseményeket és belső folyamatokat, melyek a jelenbe vezetnek, s amelyek valami „jellemmé” állnak össze.

E jellemek azonban nem mindig plasztikusak és koherensek. Fekete Kornél, Süketh Boldizsár, Szénási, Vitnyédi Aranka és társai — mindazok, akik ritkán szólalnak meg, akiket leginkább külső leírásokból, anekdotákból ismerünk meg — a bőséges anyag ellenére hiányos vagy ellentmondó figurák. Tapinthatóan küzd az író hősei életre keltésével, bőbeszédűsége inkább túlmagyarázás, a teremtő szikra hiánya. Nem világos Fekete Kornél fekete gyűlöletének és aljasságának oka, motívuma, nem kielégítő Süketh Boldizsár rajza, erőltetett Vitnyédi és Annamária asszony, szélsőséges Salgó Kriszta és halovány Aranka. Ez még akkor is igaz, ha a figurák rangsorában nem az övék az első hely, s beérhetnénk éppen stilizáló alakformálással is. Ebben a mozdulatlan világban mindenki lényeges. Statikus mivolta éppen azáltal létezik és megingathatatlan, hogy szereplői statikusak, s ennek hitetésére kellene hitelesnek lenniük. És fordítva: egy mozdulatlan világhállapot termékeként plasztikus jellemképeket kellene látnunk.

Ebben a regényvállalkozásban két pontra esik reflektorfény: a világnézeti ideológiai árnyalatokra és a szereplők közti kapcsolatokra. Ha tehát a jellemek képletszerűvé laposodnak, kapcsolataik sem lesznek etikailag hitelesek. Márpedig a *Kerengő* igenis törekszik a képletszerűsége, hisz névtelen a város, s ami ennél sokkal fontosabb, túltengenek benne az általánosító jellegű ideologikus eszmecserék, amelyek kimondva és szándékosan elszakadnak a műbeli világ aktualitásaitól. A névtelenség általánosságában azonban e regényalakok nagyon is konkrétan meghatározottak, bemutatásuk túl aprólékos és részletező, erősen egyediesített, s ha már így van, szűkség volna a jellemrajz hitelességére. A hiteltelenség elbizonytalanítja a tabló körvonalait, megnehezíti általánosítását.

Kárpótol azonban a helyszínek, szokások, helyzetek leírása. Ha a regény narratív elemeit tekintjük, ezek telitalálatok. A kávéházak „rendje”, a vendégek szokásai, a szalonok és etikettjük, Porházy és beosztottjainak érintkezése mind ragyogó, jellemző erejű részlet, meggyőző erővel és élénk színekkel alakítja a létalattiság, a bornírt-ság, a vak érdekhajhászás, az unalom, az önzés, az erkölcsi, etikai leépülés, a megalázás és megalázottság teljes körképét. A pontos regényidő aggályos hangsúlyozása egy cseppet sem akadályoz abban, hogy időtlenül jellegzetes szituációk és emberi viselkedések éppen aktuális változatait ismerjük fel, hogy a beszorítottság, a megalázottság, a tehetetlenség és kiszolgáltatottság létrehozásának és elszenvedésének olyan mechanizmusai táruljanak fel, amelyek csak esetlegesen és véletlenszerűen kötődnek a megnevezett szereplőkhöz, a helyszínhez és időhöz. A sorok között tapinthatóan jelen van az aktualizálás szándéka, amennyiben a kisvárosi környezet, a kisvárosi állapotok félreérthetetlenül a szellemi-erkölcsi feudalizmus szívósan továbbélő és ma is érvényes életműködéseit jelenítik meg. Az „elit”, amelyik létét a „hatalomhoz” való elvtelen és szolgai dörgölözésének köszönheti: Porházy és a hatalmában tartott vezető klikk. Ők Annamária asszony vendégei. Az „ellenzéki értelmiség” szerepében tetszelgő impotens álművészek és áltudósok, hivatalnokok és szabadúszók a Vitnyédi szalon vendégei. A periférián tengődők: első-sorban a nők, akik kiélezetten a második nem szerepkörére korlátozódnak, meg a főiskolai ifjúság, amelyiknek a „város” szellemi életében a legcsekélyebb szerep sem jut, s végül a kívül- és szembenálló, akik sorra Porházy szervezetének áldozataivá válnak, és akik közé Adorján is odasorolódik. Nevüket és hovatartozásukat akár el is felejtethetjük: ez a képlet időtlen, múltunk és jelenünk kis- és nagyvárosainak társadalmi képlete, a helyzetek, helyszínek, szokások extrémításai alig lépik túl a mindennapos tapasztalatot. Mindazonáltal nem sanda célzásokkal van dolgunk, nincs szó kulcsregényről, „csak” kíméletlenül pontos analízisről. Kelet-európai analízisről. Ebben a kíméletlen reflektorfényben pőrén állnak a helyi nagyságok

és kései utódaik, a rothadó monarchia társadalmi szokásai és életműködései kísértetiesen ismétlődnek.

A túltengő narráció azt a gyanút kelti, mintha az író nem tudna megbirkózni a cselekedtetés, beszéltetés feladatával, beéri a könnyebb elmeséléssel. Mégsem egészen ez a helyzet. E szereplőket megmozdítani, szájukba hangot adni még netán azt a látszatot keltené, hogy a szó eszmei értelmében életre kelnek. S éppen erről nincs szó: létük csak vegetatív lét, amiről legfeljebb beszélni lehet, de amit beszéltetni nem lehet. Ezáltal e bőbeszédű bemutatás ismét csak kimondatlan ítélet a növény-létről. Ahogyan a cselekvés mozdulatlanság, antitörténés, úgy e („társadalmat” reprezentáló) mellékalakok is csak anti-személyiségek, személyiséghiányok. Emberi és társadalmi környezetük, melyet elszenvednek s folyamatosan újrateremtene, nem tartalmaz egyetlen olyan elemet sem, mely negatív vagy pozitív értékmérőként állna velük szemben, tehát közegük is előjeltelen és jelentéktelen. Az írói beszédben megjelenő sugalmazott, reflexív értékrendnek kell megjelennie a regény közegében, hogy mintegy halvány koordináta rendszerként e regénybéli mikrokozmosz elhelyezkedjék jó és rossz fogalomrendszerében. Nemcsak arról van szó, hogy minden érték és erkölcs relatív és történelmi, hanem arról, hogy a *Kerengő* névtelen kisvárosában ezek hiánya abszolút és állandó. Az emberek, a cselekedetek, a gondolatok egyszínűvé válnak, nem létezik közöttük értékminőségbeli kontraszt: ezt sugallja a narráció.

Nem érékelnénk azonban mindezt, ha nem lenne a narrációnak erős ellenpontja. A három főszereplő regény felét kitevő elmélkedései önkifejtése ez az ellenpont. Igazi történésfolyamatban, aktív cselekvések közepette ennyi elmélkedés megbontaná a kompozíciót, itt azonban önmagában e végtelenbe nyúló monológok is megerősítik a cselekvésképtelenség képzetét, a mozdulatlanság érzetét. Ekképp a túltengő narráció és a túltengő reflexió nemcsak ellenpontozzák, hanem feltételezik is egymást. Itt, ebben ismerhető fel a tudatos építkezés, így lel rá az alkotó az egyedül lehetséges kompozícióra, e di-

menzióban tehát aligha az alkotói mesterség fogyatékoságaival állunk szemben.

Mint ahogyan a narráció nyelvi megformálása is tudatos és célszerű. A szenvtelenül tárgyilagos hangnemtől az irónián át a maró gúnyig minden árnyalatot megcsillant ez a nyelvezet. A reflexív jelleg, a minősítő, értékítéletet tartalmazó mozzanat éppen a hangvételeben jelenik meg vagy bizonyos esetekben épp a szenvtelenség adja ezt a hatást. A nyelvi mikrostruktúrák (jelzős szerkezetek, a poliszémia virtuóz alkalmazása, a különböző modalitások ritka, de célba találó változtatása) úgy illeszkednek a narrációba, úgy építik föl, hogy oldják a monotonitást, vibráló feszültséget keverjenek a száraz, előzményeket és következményeket ismertető tényközlésbe. E hangnemváltakozás is újszerű a *Kerengő* narrációjában. A hagyományos regénystílus előnyben részesíti az elfogulatlan, szenvtelen hangot, ezzel is hangsúlyozva az alkotó kívülállását. Az ironizálás, a gúny szüntelen jelenléte, vagy épp a szenvtelenség teremtette „nyelvi helyzetkomikum” egyértelműen a kommentárt, a megítélő írói attitűdöt, a szüntelen alkotói jelenlétet fejezik ki (például Fekete Kornél és Süketh Boldizsár párbeszédében).

A fabula azonban nemcsak az elmesélt dolgokat, hanem a reflexiók sorozatát is magában foglalja. Nevezetesen három regényalak: Sidó Zoli, Virág Miki és Adorján önmagára és a regényvilágra irányuló reflexióinak sorát. E három monológssorozat háromféle emberi, filozófiai, magatartásbéli változat legfontosabb köz- és magánéleti lényegjegyeit hivatott sűríteni, ezek kedvéért épült a *Kerengő* kisvárosa. Ezek fejezik ki immár messze túl a napi élettényeken azokat a történelmi, erkölcsi motívumokat, melyekre az adott és hozzá hasonló társadalmi emberi szituációk épülnek. Az antitörténésben, a statikus világállapotban magától értetődően erősödik fel a személyiség szférája, a történelmi mozgások stagnálása (vagy rejtettsége) előtérbe tolja az emberi, ideológiai motívumokat. E mozdulatlan világban nagyító alá kerülnek a különböző típusú személyiségek, hit- (vagy hitetlenség-) vallások, erkölcsi, etikai alapállások. Ha nincs történelmileg adekvát cselekvés, ha nincs állapotváltoztató történés,

miért ne kapna részben vagy egészen felmentést a regény a külső objektív viszonyrendszer szélesebb vizsgálata alól, s miért ne szentelhetné inkább figyelmét az egyetlen változónak, a történelmi szorításban vergődő személynek? Még pontosabban: e vergődés variációinak. Hiszen erről van szó csupán: a történelmi állapotjelzők természetesen változatlanul maradnak, cselekvésre se mód, se erő nincs, hiszen a századvégi monarchia rothadásig túlértett konszolidációja jellegzetesen olyan történelmi periódus, amikor már és még nem történik semmi, amikor a társadalomtörténeti korszak jellemzői negatívak, de merevek és szilárdak. Ha érlelődik is méhükben a hosszú távú változás, ez belátható időn belül aligha következik be, ennek sem objektív, sem szubjektív feltételei nincsenek. A kisvárosi regénytér tehát ebben is telitalálat, jellegéből fakadó merevsége, konzervativizmusa, provincialitása sűrítve adja a kor és a hozzá hasonló korok merevségét, konzervativizmusát, provincialitását. Így is, ebben is azonos a kisváros a Monarchiával, a Monarchia a kisvárossal, szomorúan gyanítjuk: a kisváros a huszadik századi Kelet-Európával. Íme tehát a télikert füledt melegében a trópusi növények.

Az első közülük Sidó Zoli. Anarchikus és arisztokratikus figurája kimagaslik a törpe futónövények közül. Passzivitása abszolút, mint ahogy szellemi képességei is azok. Intellektuálisan is, szerkezetileg is ő, pontosabban az ő monológja a regény egyik tartópillére.

Analízisének gerince a negatív világállapot kíméletlenül világos felismerése és megfogalmazása. Kivonul a világból, vállalja, sőt magába szuggerálja a halálos betegséget, hisz ez az egyetlen lehetséges és helyes válasz intellektusától az adott világra és vegetációjára. A gondolatmenet kristálytisza, logikus és érzelemmentes. Sidó Zoli álláspontja a szintiszta abszurdum, a negatív véglet, a filozófia jéghideg világa. Magára maradásának első és legfőbb oka természetesen ő maga. Minden emberi közeledést, érzelmi viszonyulást alantannak érez és visszautasít, a hús-vér emberekre a vértelen szellemiség magaslatairól tekint alá. Igaz: partnere egyik sem lehetne. Még Adorján sem, bár kétségkívül ő kerül hozzá legközelebb, s talán ha másutt, máskor találkoztak volna, barátságuk is megszületett volna.

A kisvárosban azonban — még és már — ez nem lehetséges. Találkozásuk kudarc, ahogy ezt a betegágyán fekvő fiatalember tárgyilagosan megállapítja. A másik oldal, a kisváros „értelmiségének” Sidó Zolit kirekesztő, örülnék feltételező vélekedése és indulatai nagyon is érthető emberi gyengeségekre: sértett hiúságra, irigységre, értetlenségre utal. Önmagában az a tény, hogy a *Kerengő* fő- és mellékalakjai közül Sidó Zoli az egyetlen ép és támadhatatlan jellem, aki soha, semmiféle kapcsolatba nem került Porházy birodalmának korrodáló alkatrészeivel, aki vagyona és esze révén obligón felül áll, elegendő arra, hogy kiközösítsessék. Kivált akkor, ha ő maga is kívánja, provokálja és elfogadja kiközösítését.

Sidó Zoli könyörtelenül konzekvens világképe és személyes következtetései elutasítják a világot és ez emberi kapcsolatokat, mert nem találják bennük az egyetlen értelmes célt, a cselekvésben való közösséget. A nem humán léptékű történelem, a statikus világállapot fatalista-pesszimista schopenhaueri filozófiája kiszakítják a világból. Mégsem tagadhatjuk meg ez állásponttól a következetességet és az erkölcsi tisztaságot. Még akkor sem, ha végső következtetése a kétségbeesés. Talán ez Sidó Zoli egyetlen érzelminek nevezhető reakciója a világra, talán ez teszi figuráját valamelyest emberivé. Még ezzel együtt is majdhogynem csak eszmei szócső. Halálos bénulása jelkép: a cselekvés-képtelenné bénított intellektusé, az emberi dimenziók leépüléséé. Kompozíciós szerepe is ez: egy végletbe taszított abszurdumig vitt értelmiségi gondolkodás- és magatartás-forma, az egyik a lehetséges két véglet közül. S hogy mennyire tudatosan választott szerkezeti pillér, látszik abból is, hogy a regénybe való beléptetése mennyire kimódolt, erőltetett. Adorján látogatása nála motiválatlan és az amúgy is jelentéktelen cselekmény érdektelen jelenete olyan kitérő, amelyre csak a hosszú filozofikus monológ kedvéért volt szükség. S e monológban szinte semmi sem kötődik a regényvilághoz és szereplőkhöz, éteri magasságokba emelkedik, kézzelfoghatóan csak azon célból, hogy egy általánosított értelmiségi magatartás és világnézet absztrakt példája legyen. Sidó Zoli tehát

nem szerves része a *Kerengő* kisvárosának, kívül és felüláll rajta, közelebb van az ítélkező-alkotóhoz.

Ha Sidó Zoli az egyik pillér és végpont, Virág Miki a másik. Ő is értelmiségi példafigura, de ellenkező előjellel. A világos ész, a logika, a tapasztalat kíméletlenül pontos elemzése az ő esetében életvággyal, ambíciókkal párosul, s a kompromisszum műveletének eredménye a hatalom okos és gerinctelen szolgálja. Ez a jellem sokkal plasztikusabb, s ráadásul szerves része, működő szereplője a műnek. Narratív előkészítése is alaposabb, felkészültebben várjuk a regényben kifejtett nézeteit. Sidó Zoli állapotyszerű, Virág Miki folyamat; Sidó Zoli mély, hideg, mozdulatlan tengerszem, Virág Miki kanyargó, zavaros vizű folyó. Természetesebb, életszerűbb, hitelesebb is, már-már realista regényjellem. Arcvonásait a narráció hosszszantartó expozíciója rögzíti, s persze ő sem lendül mozgásba, csak monológba. Virág Miki e monológban ellenpontozza Sidó Zoli valóságát és filozófiai eszmefuttatását olyannyira, hogy még a jelenet beépítése is szimmetrikus. A történet végén az utolsó tablóképben szerepel, Adorján kritikus napjának éjszakáján — épp „szemben” a délelőtti Sidó Zolival. Itt is igaz, hogy az esti összejövetel erőszakolt alkalomteremtés e második monológ meghallgatására, hogy egyik reflexiópillértől a másikig botladozva vezet az út, hogy a jelenetek megformálása darabos. Jóllehet, Virág Miki alakja, magatartása előkészítettebb, indokoltabb, plasztikusabb mint Sidó Zolié, a szalonban elhangzó beszélgetés hosszú, éteri magasságokban mozog, elszakad a helyzet kereteitől, tehát majdnem olyan idegen test, mint az előbbi, majdnem olyan szervetlen esszé-betét, mint a megelőző. E szervetlenség benyomását erősíti a nyelvi megformálás bizonytalanodása. Mindkét monológ a jó érzékkel eltalált köznyelviség és a filozófiai, pszichológia szaknyelv között ingadozik. Nem sikerül összehelyezni e heterogén anyagokat. Amit tehát e reflexiók nyernek az általánosításon-absztraháláson, annyit veszítenek a nyelvi közeg ki-munkálatlanságán.

A két szerkezeti pillért, a kétféle végletesen szembeállított gondolatrendszert mintegy hídként köti össze Adorján. Ő a regény

egyetlen olyan alakja, akiben belső mozgás, átalakulás megy végbe. Idegen a városban, tehát vagy beilleszkedik a szolgálattelkek nyájába, vagy kívülálló marad és összezúzzák. Porházy birodalmában a független szellemnek nincs helye. Adorjánnak pedig van szelleme, műveltség nélkül is önálló és igényes. Nem kristálytisza és logikusan gondolkodó intellektus, mint Sidó Zoli, s ezért nem azonosulhat annak filozófiai felsőbbbségével sem, kétségbeesésével sem. Tisztaszemű és egyenes, tehát egy pillanatra sem azonosulhat a Virág Miki-féle elaljasodással sem. Ő az egyetlen, akiben elme és érzelem egyensúlyra törekszik, aki a szemünk láttára éli át a magára találás, a szellemi erkölcsi fölemelkedés egy döntő fázisát, annak minden belső tétovaságával, nekilendülésével, kudarcával és fölemelkedésével együtt, akiben megszületik a katarzis. Adorján a *Kerengő* világának legéleteesebb figurája. A többi szereplők köré építik a közeget, ő él bennük. Nem filozófiai reprezentáns, hanem minden mozdulatában a regényuniverzum része, minden szava és gondolata e kisváros századfordulós téli napjából és napján értelmezhető. A regény Adorján által válik regénnyé. Jóllehet, cselekedni neki sem szabad, ő sem tud, hiszen e világ része. Ő azonban cselekszik önmagában, s e folyamat dinamizmusa adja vissza a darabokra szakadó mű egységét. Egyben kirajzol egy harmadik, lehetséges, értelmes értelmiségi magatartás- és gondolkodásformát, amely ha nem is tökéletes, de fejlődő. Még hiteles is, hiszen változása narratív és reflexív eszközökkel felváltva jelenik meg, kölcsönösen indokolja egyik a másikat, ismétlések és önmagukra mutató illusztrációk nélkül.

A *Kerengő* világa mélytengeri akvárium, sötét és mozdulatlan — de mondandója sem az, kérdése sem az, hogy változik-e, változhat-e ez a világ, hanem az, hogy milyen élőlények lakják. A tabló mellékalakjai, akiknek megnyilvánulásaira kevesebb hely és idő jutott, ugyanide mutatnak. Narráció és reflexió egyensúlya ebben az eredőben összegződik: a bomló és mozdulatlan világ milyen emberi torzulásokat hoz létre és megfordítva, a torzult emberek hogyan termelik, formálják újjá akvárium közegüket. Annak ellenére, hogy a kompozíció bizonyos vonatkozásaiban és a nyelvezetben néhol kiérleletlen, mégis homogén és önfenntartó ez a világ, modellt teremt

a reflexióláncolatban. Egy adott társadalomtörténeti helyzetet, mint általánosan lehetséges, megvalósulható állapotot jelenít meg a történetelenséget megjelenítő narrációban, vagyis epikummá avatja a kezdetleges, túltengő narrációt, s a hozzá kapcsolódó túltengő reflexiót.

Spiró pályáján ezt a merész műfajmódosító lépést újabb nem követte, az Ikszek a cselekményesség és narráció-reflexió egyensúlya tekintetében más utat jár. De a tűnődés és filozofálás — akár az ő nyomán, akár a másén — egyre inkább erőt vett a hetvenes és nyolcvanas évek magyar regényén, s hovatovább kizárólagos életműködésévé vált.

3.3. Tünékeny, hétköznapi csodáink. Lázár Ervin: *A fehér tigris* (55)

Újságíróból lett író, kerülő úton érkezett a szépirodalomhoz Lázár Ervin, nem is tartozik az igazán ifjak közé, írói pályakezdése sorolja csak a fiatal nemzedékhez. Két novelláskötet után ötévi érlelés, csiszolás után '71-ben jelent meg *A fehér tigris*. A regény az egyéni életpályán is merész újakezdés: a novellák tollpróbálgatása után az írással való végleges eljegyezkedés. Talán kedvez is neki a '68-69-ben meginduló hullám, mellyel a huszon- és harmincévesek nemzedéke megérkezik. A leütés messze hangzó, de nem visszhangzó. Néhány fanyalgó kritika, s lassan a feledés csendje. Érdemtelesen.

A cselekmény

A regény egyszálú. Makos Gábor életének egy — sorsdöntőnek bizonyuló — szakaszát kíséri figyelemmel, mindvégig erre az egyetlen eseménysorra koncentrálva. A főhős a történet minden jelenetében fizikailag jelen van, minden szál az ő kezében fut össze. Nincsenek egymást látszólag véletlenül keresztező cselekményszálak, anekdotikus kitérők, mellékvágányok. A cselekményvezetés szigorúan koncentrált, a szerkezet puritánul feszes.

A késleltető mozzanatoktól, kitérőktől mentes történetformálás szükségképpen szűkíti az ábrázolás körét. A Makos Gábor körül/által formálódó mese hatósugara kicsiny: csak a szorosan őt érintő valóságdarabra terjed ki. A Város — névtelenségére legyünk majd külön is figyelemmel — emberi, társadalmi viszonyainak csak néhány, bár lényeges momentuma merül fel. Nemcsak a tér zárt, az idő is. Mintegy másfél év a teljes regényidő, de kihagyásokkal, tömörítve a regény lapjain mindössze néhány hétre sűrűsödve zajlik a történet. S a szereplők száma is csekély. Három főszereplő és öt-hat

statiszta alkotja a regényfigurák „tablóját”. Miért vajon e beszűkülés, s mi kárpótolt érte?

Az ok nyilvánvaló. A korlátozott, mesterségesen elszigetelt szűk téridő-korlátok közé szorított világ modellül kíván szolgálni. A Város akármelyik vidéki kisváros lehetne, hiszen egy kisvárosban szokás határozott névelővel illetni a főteret, a Sárkányt s a többit. Kísérleti modellre utal a személyes és társadalmi kapcsolatok leszűkítése is: mind a fő, mind a mellékszereplők kapcsolatrendszere csonka, családi viszonyaik, barátságaik megszokott köre kirekesztetik a regényből. Makos Gábornak nem ismerjük se felmenőit, se senkijét, barátai sincsenek, Szolga Erzsébetnek is csak az egyetlen Makos Gáborja van, Káptalan szintén csak velük való kapcsolatában élő személyiség, Lestyán, Bácski és a többiek személyes környezete mind-mind csak a történet kifejtéséhez feltétlenül szükséges módon és mértékben rajzolódnak ki. A Város mint társadalmi környezet is csak egyetlen szemszögből: a Főnök hatalmi gépezete és annak bukása, valamint az ezt azonnal és ugyanúgy követő új hatalom születése és bukása szempontjából ábrázolódnak. A viszonylag szélesre szabható, gazdag valóságanyagból tehát csak a lehető legkevesebbet, a szigorúan a történet szempontjából nélkülözhetetlent rekonstruálja a regény. A cselekmény steril laboratóriumi körülmények közé kerül, ekként válhat modellértékűvé. Semmi, konkrétságánál fogva esetleges tényező nem befolyásolja, külső hatás nem változtathatja, hiszen az eseményeknek a maguk belső logikája szerint kell lefolyniuk, mint egy kémcsőben a kémiai kísérletnek.

A Város névtelensége, kortalansága az általánosítás irányába hat. Mi több, ha a helyszíneknek földrajzilag meghatározható helye, ha a történetnek ismert éve volna, épp e modellszerűség csorbulna. Ez a csonka Város névtelenségében a minimálisan szükséges és elégséges társadalmi közeg, melyben a főhős sorsa kibontakozhat. Bizonyos adalékok igyekeznek életszerűbbé tenni, gyanakszunk, melyik az a valóban létező magyar város, melyik az a főtér, ennek azonban aligha van jelentősége, sőt: néhol zavar, hogy a hely sejtethető. Rontja a kísérleti feltételeket: még valamely személyes kötődést,

nosztalgiát érezhetnénk iránta. Az időtlenség vágyott és megvalósult minősége között is elgondolkodtató a különbség. Zavarba ejtő mozzanatok utalnak a történés korára: a kénbánya és minden egyéb valamilyen módon a Főnök tulajdonában van, s e Főnök egyeseket börtönbe zárat és fizikailag középkori módon kínoztat, ezzel szemben a rendőrség, a katonaság, a hatalmi-közigazgatási struktúra nagyon is napjainkat idézi. Különös kettősség jön létre a külvilágtól való elszigeteltség, az általánosítást célzó, hiányosan megrajzolt tér-idő koordináták és a modell belső hitelességét szolgáló, a valóság bonyolult viszonyait leképezni kívánó nagyon is kézzelfogható konkrétumok között. A modellérték óhatatlanul gyengül, de nem kárpótol érte a testközelségbe kerülő egyediség.

Az egyetlen ívben röppenő fabula felépítése nem a megszokottan regényszerű. A cselekmény az első sorban megindul és egyetlen jelenetben sem akad meg. Nem a lassan kibontakozó, a tetőpont felé felgyorsuló, majd a megoldásban elnyugvó, tehát sokszoros tempó-váltásokkal haladó cselekménnyel van dolgunk, hanem egyenletesen pergő történettel. Ez összhangban van a tárgyi mozzanatokat leszege nyító, absztraháló igyekezettel, hiszen a hagyományos tempólassulások mindig is arra voltak jók, hogy apró részleteiben kibontsanak egy-egy mozzanatot, s ez itt szükségtelennek tűnik.

Ez a cselekmény valójában — jöllehet a történet érdekes, szellemes — nem eseménysor-mivoltában lényeges. A fabula valójában nem azonos a történet fő szálával. Makos Gábor viselkedésének, egy emberi magatartás gyökeres megváltozásának folyamatábrájával van dolgunk. Három, egymástól elég élesen elkülönülő fázisban jelenik meg e tulajdonképpen átlagos, jelentéktelen ember. Az első Makos Gábor és környezetének viszonyában a passzív, rémul ten védekező szakasz. Az események kényszerpályán mozognak. A csöndes, visszavonult, szerény fiatalember érthetetlen, félelmetes és — mint utóbb kiderül — sebezhetetlen és legyőzhetetlen hatalom birtokosa lesz. A ház, az utca, a Város idegen lesz és ellenséges, elkülöníti és kilöki magából, holott Makos Gábor éppúgy fél, mint tigrise láttán mindenki. Szorongásai, már-már hisztériás rohamai, kitörési kísérle-

tei nagyon is érthetők, hitelesek, ahogyan érthető és hiteles az emberek rettegése. Kitörési kísérletei nélkülöznek minden okos megfontolást, s igazában a „tigris előtti” állapotba vágyik vissza — természetesen hiába. A hatóságok egyre fokozódó nyomása szükségképpen hívja ki erőszakosságát, de az első komoly összetűzés, amely Makos Gábor sebesüléséhez vezet, még korántsem azért következik be, mintha élni akarna hatalmával. Szolga Erzsébet is a normális, átlagos életvitel felé terelné a tigrises embert. Az erdészházba való kiköltözésig tehát az események a maguk szükségszerű logikája szerint az eredeti állapotából, környezetéből, életviteléből kilendített, perifériára sodródott ember értetlen visszatérési kísérletei, és majdnem ugyanolyan értetlen beletörődése, valamint a környezet törvényszerű, hol erőszakosabb, hol rugalmasabb önvédelmi mechanizmusa jegyében zajlanak.

Az erdészház magánya azonban az érlelődés, a felkészülés ott-hona. Eseményekben szegényebb: csak a magára maradt pár hétköznapijaiból áll. Szolga Erzsébet igyekszik fenntartani a megszokott életvitel még menthető maradékát, megőrizni legalább a külvilághoz fűződő legvékonyabb szálakat. De Makos lassan monomániába merül. Magánya és tétlensége épp arra volna jó, hogy tisztázza viszonyát félelmetesen hűséges tigrisével, hogy megértse feladatát:

„Magához intette a tigrist. A tigris összeszűkül szemében megint emberi értelem fénylett, mint mindig, amikor parancsra várt. Makos Gábor most értette meg, hogy a melléje szegődött csodálatos állat kezdettől fogva valamilyen feladat teljesítésére szeretne utasítást kapni. Egy bizonyos feladatára, de hogy mire, azt Makos Gábornak kell kitalálnia.

Különös mód nem izgatta a férfit ez a rejtély, bármilyen pontosan értette is. Csak arról szeretett volna meggyőződni, engedelmeskedik-e neki az állat.” (56)

Az egész folyamat kulcsmondait tartjuk kezünkben. A második szakasz apró, szinte mikroszkopikus eseményelemei a főhős különös, egyre ijesztőbb viselkedési megnyilvánulásait jelenítik meg, melyek mélyén éppen az értetlen és a lényegét érintően közönyös

magatartás húzódik. A gyalogút-taposás, a hamar kifulladás olvasási majd kertészkedési kedv, az érthetetlen üvöltés az erdőben, mely elriasztja a Bácski erdész vaddisznóját, a csak ritka pillanatokra, s egyre ritkábban fölengedő depresszió titka mind ebben rejlik: Makos nem akarja, nem tudja a kezébe adott különös erő célját és feladatát megérteni és megfejtetni. Megelégszik az erő tudatával, a hatalom elfogadásával. Így érlelődnek a harmadik, a cselekvő szakasz előfeltételei. A rövid fél esztendő során e jámbor és szürke ember viselkedésében sorra, lappangva vagy nyíltan megjelennek az érzéketlenség, a hatalmi mámor, a szűkebb-tágabb környezetével szembeni kíméletlen önzés előjelei, melyek csak lassan, mintegy véletlenek sorozatán át fejlődnek ki. E véletlenek sorozata valójában mulasztássorozat, igazi önmaga meg-megújuló keresésének föladása.

Amennyire az első időben kényszerű szobafogsága heteiben félme és rohamai logikusak és szükségszerűek, az erdészházban választások sorozata előtt áll. És sorra rosszul választ. Csak az a baj, hogy nem tudjuk miért. E fiatalember általunk megismert élete nem ad semmi fogódzót, hogy megértsük, miért is dönt újra meg újra saját rossz tulajdonságai mellett. Mondhatni, spekulatív e „jellem” kifejlődése. A monomániás, depresszív bensőt jelképező gyalogút-taposás nemcsak meghökkentő, de az előzmények által indokolatlan is. Külső hatás sem éri olyan, ami ezt elhitetné, belső motívumát sem látjuk, s ugyanígy az egyre növekvő ridegségnek sem, mellyel Szolga Erzsébet, Bácski és Káptalan irányába viseltetik.

E lélektani folyamatábrában éppenséggel indokolt valamelyes lélektani realizmust számon kérni. Az erdészházi hónapok adják a regény magvát, e helyt kellene a jellemtorzulást motiválni, a karaktert plasztikussá tenni, s e hiány akkor is zavarba ejt, ha tapasztaljuk, hogy az író kínos igyekezettel kerül minden közvetlen vagy közvetett véleménynyilvánítást, minden érzelmi, gondolati kitérőt, egyszerűen eszébe sincs mindentudó és mindenható, hőseit ismerő és dróton rángató alkotónak lenni. De ha már hőset önálló életre keltette, itt nem vezethetné önkényesen saját lelke örvényeibe.

A történet harmadik része az aktív, cselekvő szakasz. Akkor indul, mikor Bácski főerdész igazságtalanul elbocsátják. Ez az első eset, amikor Makos Gábor tudatosan és határozottan él hatalmával. Mind Bácski, mind később Lestyán ügye, még inkább a Főnök megbuktatása sokáig elfödi a személyiség torzulását, ha mutatkoznak is aggasztó jelek. Úgy tűnik, Makos Gábor egyéniségének egy eddig — a magány és a tétlenség által háttérbe szorított? — ismeretlen része alakítja az eseményeket. A végkifejlet tragédiáit hordozó változás a nyugalom átmeneti heteiben, a régi házba való visszaköltözés után kezdődik.

A történések tempója, belső logikája, kohéziója itt ismét az első részhez hasonló. A hatalmi téboly fokozatosan, de gyorsan bontakozik ki, s ezzel párhuzamosan Makos elveszíti minden erkölcsi megfontolását, emberi tartását. Az a tétova kontroll, ami az erdészházban még legalább bizonyos önmérsékletre készítette, mindinkább eltűnik, ereje és hatalma tudatában minden bűnt elkövet maga és a közösség ellen, ami elkövethető. Egyik bűn követi a másikat, a visszataszító kávéházi jelenet után a rossz választások szükségszerűségével halad a züllés legmélyebb bugyrai felé. S ugyanígy egy másik, ugyanolyan kényszerítő, etikai logika folytán a tigris is elveszíti mitikus erejét és sebezhetetlenségét. Menekülésük a Városból törvényszerűen következik be, a rossz választások tragikus logikájával, mégis megkönnyebbülést hozó végkifejletként.

E cselekményben fabula és szűzsé szinte megkülönböztethetetlen, gyakorlatilag azonos. Beszűkül tehát a „tárgyak totalitása”, az ábrázolt valóságmozzanatok köre, ez azonban nem vezet odáig, hogy a valóságelemek eltorzuljanak a tapasztalatihoz képest, hanem éppen az általánosító igyekezet, a modellértékre törés okán megtartják hagyományos perspektívájukat. A történet elbeszélése kívülálló, de nem felülálló. Az író regisztrálja hősét és hősenek világát, de nem tud róla mindent, talán nem is akar... Az elbeszélés megőrzi időben és térben linearitását, s mindezek következtében a hagyományos metonimikus szerkezetet. Nyelvezete száraz, puritán, pontos és célratörő, minden expresszív lírai töltéstől mentes, mondatai rövidek, sza-

bályosak, modalitásukban már-már monotonon ismétlődően kijelentők. E szikár, konzervatív kompozíció és nyelvezet hangsúlyozza az alkotói távolságtartást, a korrekt elbeszélői magatartást.

Hogy elhiggyük neki a csodát.

Narráció és reflexió

Utóbbinak majdnem teljesen híjával vagyunk. Az imént egy viselkedés megváltozásának folyamatábrájáról szóltunk. Valóban arról van szó. Hogy a viselkedést meghatározó jellem milyen volt, mivé válik és miért, arról hallgat a mű. A motívumokról, belső vívódásokról, érzelmi-hangulati érlelődésről nem szól. Szigorúan megmarad a megnyilvánulások regisztrálásánál, s csak ezek sorozata jelzi a belvilág változását. Makos Gábor és Szolga Erzsébet magatartása, a történetek narrációja alig egy-két mondatban színeződik át (ott is alig) érzelmi rezdülésekkel. Persze ezek sem lépik túl a hagyományos mese kereteit, legfeljebb egy-egy rövid pillanatra oldják és fékezik, egy-egy mozzanatban, egy-egy magatartási momentum erejéig fölcillantják a viselkedés és a belső indítás egységét. Sohasem lényeges személyiségjegyek azonban ezek, csak pillanatnyi érzelmi, hangulati elemek. A tettek, történetek hézagait, szakadásait hivatottak áthidalni. Van ebben valami következetlenség. Ha nem akar, nem tud a hős szólni magáról, sem más őrá, ha minden fedve és homályban a szívben és az elmében — honnan ezek a lírai pillanatok? És megfordítva: ha mégis tudható és megfigyelhető a szorongás, az ijedtség, a derű, a hisztéria, miért éppen a leglényegesebb pontokon, a jellem torzulásának váltópontjain nem ismerhető meg az indok és a szándék? Lélektani realizmus néhány apró részletben, konzekvens elzárkózás a jellemábrázolástól — ez a főhős megteremtésének summázata. Nem lehet véletlen.

Értelmezhető talán e hiány sajátos, kimondatlan alkotói reflexióként. „Nem látok bele, nem láthatom előre” — mondja ez a hallgató. Az emberi személyiség kisarkított helyzetben, különleges feltételek között ismeretlen folyamatokat él végig, melyeknek legfeljebb

az eredménye kiszámítható és jósolható, legalábbis jó valószínűséggel. Nevezhető ez az alkotói attitűd akár tiszteletreméltóan tartózkodónak és fegyelmezettnak, s mögé képzelhetünk sokatmondó hallgatást, mégsem változtat hiányérzetünkön. Nem mellékes apróságról van szó, hanem a fabula központi magváról, a lefolytatott gondolati kísérletről.

Ami a belső indításokat illeti, az alkotói reflexió csupa negatívum. De ellentmondást nem tűrő pozitívum, ami a modelljellegből fakadó általánosítást illeti. „Nem tudom miért, de biztosan és mindig és mindenhol és mindenkiel így történik.” — mondja ez a reflexió, mely a cselekményépítkezésben, a meseszövevényben bújik meg. Nem egyéb ez, mint a Makos Gábor és a szűkebb-tágabb környezete közti konfliktus, valamint a magatartás mechanizmusának és tragikus végkifejletének megfogalmazásával kifejezett ítélet: a hatalom magában hordja a torzulást, jellegéből fakadóan rossz, embert pusztít és javíthatatlan. A hogyanra és a miértre már nem futja; csak a határozott állításra.

Mivel ez a reflexió rejtett mozzanat, közvetve felfedhető, mives nyelvi megformálást sem kíván. Annál meglepőbb ama néhány ritka hangulati, érzelmi momentum megérző nyelvi formája, ahol ez önként vállalt puritánságból és tartózkodásból kilépve oldottabban szól. Néhol még a hangzás körében is: „csipős szelek suttyantak”, még inkább a jelzők halmozásában: „szelíd, füves táj, néhány, szinte tavaszinak tűnő, röppenni kész bokor”, „langyos, villanyfénnel telehintett, ételszagú este”, „az ősz áttetsző volt és testmeleg”, „Szolga Erzsébet puha, bő gondosságát”, (57) stb. Minimális luxusa e száraz nyelvnek, életre keltő változatosság a szigorú szintelenségben: majdnem elég arra, hogy hús-vérre tegye hőseit, hogy feloldja a modell száraz elvontságát.

Mese és valóság

A fehér tigris hőse, élete, környezete: a Város és az abban élő emberek, a köztük létező viszonyok mind-mind a lehető legszürkéb-

bek, átlagosak, hétköznapibbak. Annak ellenére, hogy az ábrázolt, bemutatott valóság szűk és absztrakt, hogy a történet többé-kevésbé időtlen, valószínű, talán bizonyos, hogy napjaink magyar kisvárosában vagyunk, hogy a modell elemei e körből valók. A tapasztalatból rajzolt figurák, életutak és életformák vázlatos körvonalai, a csak általánosra redukált, de mégis ismerős emberi és társadalmi viszonylatok veszik körül Makos Gábort, s ezeknek ő velük egyforma része, megélője, alkotója. Ebbe az átlagos hétköznapi világba robban bele a csoda, a megtestesült irrealitás, a tigris, ami egy közönséges nap unott délelőttjén a semmiből föltűnve Makos Gábor nyomába szegődik.

A tigris léte, lénye, külseje, viselkedése gazdája előtt is csak lépésről lépésre világosodik meg. Pontosabban: sohasem világosodik meg egészen. E csodálatos állat végül is rejtelmes lény marad, ami létének célját, megjelenésének értelmét, Makos Gáborhoz fűződő kapcsolatának lényegét illeti. Ereje emberfeletti, kortalan és halhatatlan, állati életfunkciói nincsenek, s ráadásul úgy tűnik, emberi értelmé van, csak éppen beszélni nem tud. Csodás, mitikus lény, nem e világból való, Makos Gábor és a Város életében egyaránt az elképzelhetetlent, a mindent megváltoztatót jelenti. Nem egyszerűen díszlet, ami a játékos írói fantázia szülötte egy fantáziából szőtt világban, ahogyan ez a fantasztikus regényben lenni szokott, nem is egyszerűen passzív, „katalizáló” jellegű része a mesének, nem csak a konfliktus lehetőségét megteremtő, de azon kívül maradó kellék. Ez a tigris együtt él Makos Gáborral, együtt él a Várossal, együtt él a történettel, nélküle ez a történet nem történet, ez a tigris a fabula középpontja.

Szimbólum. S hogy megfejtsük, kinek vagy minek a szimbóluma, legalább két kérdésre kell válaszolnunk:

— Mit jelent a TIGRIS önmagában?

— Mit jelent a tigris és Makos Gábor barátsága?

A tigris fizikai ereje meghalad minden elképzelhetőt; legyőzhetetlen; ami fontosabb: tudatos lény, érti saját cselekedeteit és céltudatosan végzi azokat; sajátosan érzékeny, s ez érzékenysége és válto-

zékonytság belsejéből fakad. A tigrisnek saját etikai mércéje van, amely mérce éppen akkor nyilvánul meg, amikor szilárdsága meg-inog (a lövés az erdőben, melyet éppúgy érzékelt látszik, mint a szarvas, akit a lövés eltalált), ereje csökken, külső megjelenése fokozatosan megváltozik, magabiztos fölényét elveszti, elgyávul. E tulajdonságai a szimbólum jelölői. Mindegyik erkölcsi-etikai természetű, hiszen sem legyőzhetetlensége, sem fizikai ereje, sem értelme, sem makulátlan tisztasága nem függetlenül az általa végrehajtott cselekedetektől. E jelölők jelöltje is bizonyosan erkölcsi, etikai mércével mérhető lelki-szellemi tulajdonság. Ha a szimbólumot matematikai tisztaságú képletben akarnánk megfogalmazni, megmervíteni és kiüresíteni, de mégis: a tigrisben megjelenő értékérzékenység a jellem tisztaságára, a személyiség önértékelésében és önbecsülésében, a külvilág momentumainak megítélésében uralkodó abszolút etikai mércére utal. A tigris időnként meghökkentő megnyilvánulásai (különös viselkedése minden durvaság és erőszak látán), amelyek Makos Gáborban és környezetében is meglepőnek és érthetetlennek tűnnek, e tiszta erkölcsiség etikai felsőbbrendűség megnyilvánulásai, mint ahogy lassú, majd egyre gyorsabb elsárgulása, elgyávulása, éhe-szomja föltámadása is ennek negatív bizonyítéka. Az erő, amely borzalommal vegyes megdöbbenést, tiszteletet, majd megalázkodó rettegést kelt: az akaratra, a törhetetlen céltudatosságra látszik utalni.

De ehhez az erőhöz legyőzhetetlenség, egyben különös külső megjelenés és valami titokzatosság is járul. S ez már túllép az erős jellem, az eltökélt akarat fogalomkörén, melyre mint jelöltre rátalálunk. Olyan belső, a személyiség mélyén rejlő vagy ott kifejlődő tulajdonságra utal, ami az átlagostól különbözik, ritka és kivételes, csak egy bizonyos célra alkalmas és használható, minden más próbálkozás visszaélés, pótcselekvés, zsákutca. Jobb fogalom híján nevezzük így: tehetség, különös adottság valamilyen teljesítményre, ami másnak nem adatott, ami kizárólag egyetlen ember tulajdona, fizikai vagy szellemi többlete. S a misztikus sebezhetetlenség a belső sérthetetlen személyiség-magot: a tetterre, az alkotásra való elhiva-

tottságot, s egyben az erre való alkalmasságot és képességet jelképezi. A különös külső, a csillogó hófehér szín, ami a tigriseknél tudvalévően nem létezik, a tisztaság mellett a kivételességet, az egyediséget hivatott érzékeltetni. A talányosság is ide mutat: a belső erő, a tehetség, a különös adottságok „nem beszélnek”, nem nyilatkoztatják ki magukat, nem adnak önként segítséget ahhoz, hogy a megfelelő és az egyedül lehetséges irányba tereljék őket. Fel kell hozzájuk nőni, meg kell keresni és ki kell küzdeni helyüket és terüket, sáfárkodni velük. Ezt sugallja a tigris-példázat.

A tigris tehát összetett jelkép: a tiszta emberség, az erkölcsi szilárdság, a töretlen akarat, a kivételes adottságok jelképe. Olyan, mint a népmesék táltosa — azzal a különbséggel, hogy maga is változó lény, csodás tulajdonságai nem állandóak, csak a „legkisebb királyfival”, a kiválasztott társsal való egyesülésben teljessednek ki (vagy torzulnak el).

A tigris váratlanul és látható, érthető indok nélkül csatlakozik Makos Gáborhoz. Felbukkan — és ettől kezdve egy lépést sem tágit gazdájától. Engedelmessége teljes és föltétlen — ez egy kivételével. Makos Gábor nem érti az állat jelentőségét, lényegét. Kapcsolatuk hullámzó, néhol hűvösebb, néhol barátságosabb, de mindvégig felületes. S ez vezet a tragikus kudarchoz. A tigris és Makos Gábor nem egylényegű. Ez a nem-azonosság a második jelkép.

Ez a játékos írói ötlet, a szellemes truvaille: a tigris, ami a személyiség (részben adott, részben titkon érlelődő, s hirtelen villámcsapásszerűen megvilágosodó) kemény magva, mintegy különválik a többi átlagos tulajdonságoktól, a hétköznapi minőségű és életvitelű egyéntől. Az a belső folyamat, ami a valóságban bizonyára valahol a tudatalatti szférákban, s talán sohasem megismerhető módon zajlik, Makos Gábor és a tigris viszonyában jelenik meg. Az első pillanatban a rémület és az értetlenség uralja a fiút, vagyis önmagával nem tud, nem mer mihez kezdeni. Nem meri, nem tudja fölmérni lehetőségeit és távlatait, hétköznapi emberi minősége messze alatta marad annak az erőnek, melyet birtokol. Gyarlóságai a tigris vakító fehérségének fényében kemény kontúrokat kapnak. Csak az önmagával

vívott küzdelem vezethetné el ahhoz, hogy tigrisét ne lássa szerencsétlenségnek, majd fegyvernek, de erre a belső küzdelemre nem is képes, nem is hajlandó. S éppen ezért marad felemás kapcsolata tigrisével: saját, legjobb belső erőivel. A tigris agresszív hűsége bizonyítéku szolgálat: az erő és a képesség az ezzel megáldott ember kiirthatatlan része és tulajdona, társa és követője. E szörnyű hűség azonban csapda is. Tévedések, félreértések, visszaélések lehetőségének csapdája. Éppen ezeken vezet végig a cselekmény. Ily módon a tigris mint jelkép a kapcsolat regénybeli kifejlésében allegóriává bővül. A személyiség belső erői harcának allegóriájává, a lehetséges végkifejlet-változatok egyik, szomorúan gyakori, szinte szükségszerű esetét szemléltetve. Ha továbbgondoljuk, akár politikai, hatalmi jelöltet is sejthetünk e jelölők mögött, s persze a történet maga sugall is ilyen következtetést. De ugyanígy gondolhatunk a művészsors elvetéldésére is, hiszen a tigrises ember végképp nem leli ereje, hatalma célját, irányát, s ily módon akár értelmiségi életminták, kallódó tehetségek is eszünkbe juthatnak. Az ígéretesen megáldott ember valahogy így pazarolja legjobb képességeit, rontja önnön sorsát és másokét... De az ilyen szoros konkretizálás nélkül is meggyőző a sajátos barátság, mely a félelemtől a közeledésen át a szörnyű cinossáig vezet.

Ezért és ennyiben kell a tigrist, az irreális világból átemelt, megálmodott csodalényt a fabula szervező középpontjának tartanunk. Makos Gábor minden cselekedetét a tigris indítja, teszi lehetővé és helyezi végül is az ítélet fényébe. Csak vele és általa történik mindenkivel és mindennel minden. Léte, lénye, működése, Makos Gáborral való kapcsolata vezérli a regényt, a többiek passzív, szenvedő alanyként vesznek benne részt, ahogyan maga Makos Gábor is pusztán sodródva, önhibájából kiszolgáltatottan kering a megtestesült csoda, a legcsodálatosabb emberi tulajdon körül.

Szomorú kép ez egy szomorú világról és reménytelen jellemekről. Borúlatozó ítélet az önmagához felnőni képtelen emberről, s annál is erősebb ítélet, amennyivel több e mesés lény sugalmazó, kifejező ereje minden lapos tanmesénél. A jelképes-irreális elem a hétközna-

pian szürke és földhözragadtan valóságos világban hallatlan erővel sugalmazza e borúlátást, ellentmondást nem tűrően szuggerálja az ítéletet.

De *A fehér tigris* kétarcú mű. A szellemes és feszes kompozíció, a homogén és alkalmazkodó nyelvezet, a célratörő és minden akadályt elhárító alkotói tudatosság: megannyi nagy erény. A motiváció szegényessége és hézagai, a modellérték felemássága mégis torzóvá teszik. Tehetséges alkotó izgalmas kísérlete, a kortárs magyar regény metamorfózisának a jelképes irreális elem alkalmazása és középpontba állítása által fontos állomása, de nem kiemelkedő mű, nem kiküzdött végeredmény. Az életműben nem követte még méltó folytatás, (58) de az évtized és az évtizedet követő regények sorában nem maradt követés nélkül.

3. 4. Az idő szövedéke.

Bereményi Géza: *Legendárium* (59)

Novellák, dalok, filmszöveg: nyugtalan keresgélés az önkifejezés és önmegfogalmazás lehetőségei között. Szerencsés indulás, megértő (habár gyakorta félremagyarázó), jóindulatú kritika. Úgy tűnik, a markáns fiatal nemzedék egyik legtehetségesebb tagja Bereményi, s az irodalmi közélet is érzékenyebb, fogékonyabb, türelmesebb, mire megérkezik. (60) A *Legendárium* a nemzedék „kis-történelmi” (61) regényei között példa és mérték. Kíerlelt és elmélyült epikus tehetség műve, mely nemcsak elkezd, hanem végig is jár egy utat. A szerző harminckét éves, mikor a *Legendárium* megjelenik. A pálya a csúcson kezdődik.

A cselekmény

Ha megkíséreljük a történet morzsáit összerakni, az időben kite-
ríteni, hézagosan bár, de elénk tárul a család története. A legrégibb
alak a homályba vesző múltból Alexy Lajos puskaműves, aki fiatal-
kori botlásai után feltalálja a hátultöltős puskát, s leleménye — Kos-
suth szabadságharcos hadai helyett — a königgrätzi csatában vezeti
győzelemre a porosz hadakat, hogy az akkor gyermek Gavriló
Princip évtizedek múlva ráemelhesse pisztolyát a birodalom trón-
örökösére. Alexyt elnyeli a történelem, fia is az emléktelenség
semmijébe vész. De az unoka, Tordasi Laci bácsi még élő résztvevő-
je a főhős apja életének, apja a főhős anyjának, s a családi emlékezet
az első világháborús katonáról megőrzi az emléket, nem a délceg
hadfiét, hanem a szenilis vénemberét, aki eszelősen hadonászik
ódon kardjával a Tanács körúton, míg el nem viszik az ápolók. Az
anyai ág célba ér: a főhős Tordasi Laci bácsi unokája, Irénnel együtt.
S jóllehet a két fiatalabb öcs csak félig vérrokon, a főhős számára
mégis természetes tagjai a családnak, velük folytatódik a belátható
jövő, gyermekek híján: a kisebbik fivérrel, aki megszökik a katoná-

ságtól, majd bizonyítani vágyó börtönviseltként szolid tisztviselővé komolyodik. Jánossal, aki öregkori emlékeiben hajdanvolt felesége arca után kutat, balul végződött házasságát emésztí keserű-értetlenül az expresszvonaton, a XXI. század első felében. Kereken kétszáz esztendő, öt (hat?) nemzedék. A feladat tehát, amit a főhős az esős firenzei estén a játékban kitűzött: elvégeztetett, a család megragadható története a legrégibb ismert legendától a jövő jóslásáig együtt-áll. S az anyai ág mellett feltűnik az apai is. Legöregebb szereplője a haldokló, békésen és hasznosan távozó nagyanya, aki földszinti szoba-konyháját a főhős apjára örökíti, hogy az végre hányatott élete változó színpadairól lelépve, nyugalmat találjon. Nyugalmat azok után, hogy négy gyermekét, köztük legidősebb fiát, a főhőst elhelyezte élete keretei között, lepottyantotta a Mária téren. Közül az anya, a főhős apjának anyja, aki amolyan félig emlék, félig valóság a romba dőlt és kudarcos család összetartó alakja, aki alkalmi menedék és élő rosszallás mindazoknak és mindazokon, akik megbokrosították a család történetét. Az apai ágon függeszkedik még Ida, a nagynéni, az apa apjának testvére, s persze fontos láncszemként az apa apja, aki meggonoszodott késő öregkorában, a rák szorításában dühödt kéjjel kínozza hozzátartozóit, a — szerinte érdemtelenül és inkorrektül — életben maradókat. S a családhoz tartoznak, lazábban és távolabbra húzódva még a nők: Vali, Mari és Anna, a legidősebb és a legfiatalabb fiú hosszabb-rövidebb életű kapcsolatai, meg Irén férjei, mindannyian olyanok, akik feltűnnek, majd „kitűnnek a képből”. (62) A családfa teljes, a szálak, úgy tűnik, kibogozva.

A történet egyszerű és hétköznapi lehetne, mint bármely családé. A történet átlagos, de belekeveredik a történelem, s így elhelyeztetik a nagyvilág egy sajátos táján, Közép-kelet-Európában, ahol minden átlagos családtörténet történelmi történet: a puskaműves tálmánya a történelem fontos epizódjává válik, s a végponton János ihletett, nagyszabású terve az irodaházról a saját történelmi dimenzióiban nem válhat történelemmé, csak elvetélhet. Így, kinagyított és a históriára vetített mivoltában elegendő epikus anyag volna legutóbbi, napjainkig elérő zivataros századaink nagyregényéhez, fica-

modott világunk oknyomozó bemutatásához. De a mese nem erről szól. A fabula nem az őskőtől a jövőbeni rokonok felé röppen.

Mert hiszen a családtörténet csak utólagos és lapos rekonstrukció, s a regényben javarészt elszórt utalásokból, történettöredékekből, emlékmorzsákból áll össze. Az egyes szereplőknek nincs időrendben kibontott története, az egyetlen Alexy Lajost kivéve. De az övé is csak egy bizonyos életszakaszban, egy bizonyos, történelemmel összefonódott pillanatában bomlik ki, a regény szempontjából kettősen is indokoltan, s nem önértékűen. A többieké felvillantott jelenet csupán, netán lehulló elbeszélés-csíra, mint például Jánosé és Annáé.

Az Alexy történet kétszeresen példázatos. Egyrészt a konkrét életút tanulságában: hogyan válik az egyes ember akarata és szándéka ellenére e rendetlen és összetorlódott kelet-európai történelem fogaskerekévé, benne-általa szemléltetik a történelemformálás lehetősége és lehetetlensége. Alexy a haza javára munkálkodva találja föl fegyverét, a szabadságharcosoknak szánja, s e nemes szándéka zátonyra fut, a történelem gúnyos arcfintorral másutt, máskor fogadja el, hogy a porosz győzelem után a Monarchia kénytelen-kelletlen a Balkán felé tájékozódjék, s hogy jöjjön az első világháború és Trianon. Történelem és egyén kifordult viszonya ez, az adekvát részvétellel ellehetetlenülése, s a családi legenda nem is hősként őrzi meg, emlékezetes nagy emberként, hanem leginkább ifjúkori kicsapongásáért megbotráncozva, s későbbi dolgain szánakozva.

A történet regénybeli helye és szerepe is példázatos. Senki más családtagról nem esik ennyi szó, senki más nem kap ennyi figyelmet, ilyen aprólékos mesét. Ez életút krónikája elegendő a mechanizmus érzékeltetéséhez, hogyan indítja a sors titokzatos determinációját útjára nemzedékek beláthatatlan során át, hogyan vetíti előre minden ős minden cselekedete árnyékát utódai életére. A családtörténet kibogozása tehát készen kapott világunk történetének kibogozása is egyben, s az egyéni létünkre elháríthatatlanul rátelepedő meghatározottság tudomásulvétele, e determináltság felfedésének kísérlete az egymást követő nemzedékekben, a körkörös ismétlő-

dő történelemben. S éppen ezért, mert a reflektorfény nem az egymást követő utódok teljes sorsának áttekintésére esik, igazában nincs is történet.

Még az sem világos, honnan hová kellene vezetnie. Alexytől Jánosig? Vagy a gyerekkori konyhából Gyömrőre? Vagy a firenzei esőből a Kékes alatt száguldó expresszvonatig? Az itt-ott felbukkanó eseménytöredékek, mikrotörténetek, cselekményforgácsok egyike-másika mintha nekirugaszkodna, hogy hagyományosan gördülő elbeszéléssé szerveződjön. De újra meg újra megtorpan a mese, forgácsokra szakad, a történetelvűség kiszívódik a regényből.

Az előhang állókép. Pontosabban két állókép, közötté az életút egy ismeretlen hosszú szakasza. Az idő átlendül a gyermek- és ifjúkoron, megzökken és megáll a felnőttkor küszöbén. Apró mozzanatok rajzolják az élethelyzet kontúryait térben és időben: az első állóképben a legendás angol-magyar futballmeccs, s a konyhából sugárasan vezető utak a gyermeki öntudat számára lassan megvilágosodó világba. A másodikban a JÁTÉK felbukkanó szereplői emlékforgácsokat, anekdotikus töredékeket villantanak föl, melyeknek megvan ugyan a maguk sajátos sorrendje és iránya, mintha az élettörténet kronológiáját követnék, de az elsuhanó kocsisor végén, az ismerős alakok felbukkanásával nem a történet áll össze, csak a szereplők tablója. A történet megáll. Megáll, mert egyetlen csomópontban összszefut, kiteljesedik és értelmet nyer — legalábbis az a cél, hogy értelmet nyerjen. A csomópont pedig a tér és idő áttűnésével a főhős létállapota, létének helyszíne, élethelyzete.

Előáll tehát az a helyzet, hogy a regény fabulája egyetlen, kime-revített állókép, már nem a gyerekkori létre-eszmélés, hanem a felnőttkori öntudatra eszmélés pillanata. A múlt eredménye és a jövő oka, a születés értelme és a felnövekedés célja, helyszíne tehát nem pusztán színhely, hanem az időfolyamok metszéspontja, múlt és jelen találkozóhelye, s mindezek fölismerésének egyszeri és megismételhetetlen aktuusa. Erre az aktusra függesztetik minden jelenet, minden előzmény és következmény, minden járulékos emberi sors, minden kép a világról. Az idő kezelésének látszólagos szertelenségében

ez a kulcs és szabály: az emlékezésben, az elmében értelmet és rendet találnak az összefüggéstelen és érthetetlen emlékek, a meghatározó múlt és a meghatározó jelen minden személyes és történelmi motívuma. Minden az emlékezet és az öntudatosodás lélektani szabályainak rendelődik alá, ekképp múlt és jelen minden mozzanatának el kell foglalnia helyét egy szigorú hierarchiában: a főhős meghatározottságának szereprendjében.

Ezért kap hangsúlyozott szerepet, kitüntetett helyet a szerkezetben Budapest. A helyszín bemutatása csupa mozgás, miriádnyi hang és mozdulat feszülése egyetlen pillanatban. A város varázssossá válik, megelevenedik, minden köhöz nemzedékek akarata, gyötrődése, formáló ereje vagy romboló szándéka kötődik, minden repedésben az élet nyüzsg. Ezt a várost nemzedékek emelték hol jobb, hol bal kézzel rakva, s a főhős életének minden pillanata egyszerre és érvényesen benne él az életre kelő utcákban és terekben. A középpont a Mária tér. A szülőház? Az otthon? Bizonyára mindegyik. HELY, kijelölt élettér, kilátó a világra, ihlető környezet a belsőre való tekintésre. A Mária tér, ahová a nemzés aktusával az apa legidősebb fiát ledobja, egyben a főhős alkotói nézőpontja, ahová múlt és jövő nyilai mutatnak, ahonnan minden látható, ami történt és történni fog. A Mária térről nézve a klasszikus perspektíva megannyi torzuláson megy át, vagy éppen megtisztul, megvilágosodik minden metszéspont, értelmeztetik a világ.

E magaslatról (?) kilátás nyílik az ősökre, legközelebb az apára. De sokkal kevesebb kilátás a főhős saját életének történeteire. A gyermeki eszméléstől a felnőtt eszmélésig hiányos a történet, nincsenek jelen az életpálya döntései és az életpályát meghatározó külső tényezők. A főhős útját a Mária térig kijelölte és megszabta előde, ahogy az elődnek útját és terét kijelölték és megszabták az ő elődei.

De van valami lényeges különbség az ősök és az utódok között. Alexy életét megszabta ugyan a leszakadó fahidacska és a magyar hadiipar fejletlensége, de nem vonta meg tőle a megoldásra tett kísérlet lehetőségét. Tordasi Laci bácsi életét százalmas karikatúrává

tette a történelem, de nem vonta meg tőle az egyéni hősiesség lehetőségét. Romit vele együtt a kitelepítésbe nyomorította a történelem, de nem vonta meg tőle az áldozatos hitves szerepének lehetőségét. Az apai nagyapát fizikai és erkölcsi nyomorékká torzította a rák, de életének egy korszakában nem tagadta meg tőle, hogy saját életét ügyeskedve, korlátoltan és pedánsan berendezze. S az utódok?

Alig néhány utalás, jelzés. A főhős, a legnagyobb fiú lakástalanul hányódik szabványosan szabálytalan, és a polgárivá szelidülés pillanatában szükségképpen felbomló kapcsolatban Valival. Majd véletlenül egy zűrös nőügy egyik holtágában állást kap egy intézetben, ahol tanulmányokat ír, melyeknek igazáról meg van győződve. Pont. Nem több és nem kevesebb az életút a felnőttkorig és a felnőttkorban, ennyi a történelmileg kirajzolt és elfogadott cselekvési tér és érvény. S az apáé: bukdácsolás egyik házasságból a másikba, elpotyogtatott gyerekek, krakéler kalandorság, ivócimbora-barátok, s a végponton a földszinti szoba-konyha. Üres és önmagába záródó körök. Az apa — szuggesztív képekben megrajzolt — nagy ívű röpte a Mária téri kocsmában megtörik, a firenzei éjszaka nagy játékában élete szereplőiről tablót készítő fiú Mária térről induló széles ívű röpte Gyömrőn megtörik. Ilyet bizonyára többször hozott e zürzavaros kelet-európai történelem, de legutóbb itt és most ifjúkorunk évtizedeiben.

A történelem már nem gyilkolt, csak elvetélte gyermekeit. Elvetelt egy nemzedéket, mert bezárta szubjektív csonkasága szűk köréibe. A kaland nem az élet kiteljesedésének nagy kalandja, csak a rendhagyó nőügyek kis kalandja. A megvalósulás nem a filozófiai és történelmi dimenziójú egzisztencia megvalósulása, csak a gyömrői egzisztencia elnyerése. Mari hajladozik a kertben. A legidősebb fiú csöndesen beszélget konszolidálódott öccsével. A sógorok borozás közben a dilis nővérről csevegnek. A nagy lélegzetű kezdés, a századokat megidéző emlékezet széles tablója e regényvilágban megmarad kezdeti stádiumában. Onnan csupa letérés.

De nem egy-egy megnevezett, konkrét szereplő konkrét döntésekhez köthető letérése. Nem egy kudarcsorozat eredménye, nem

egyedek emberek sorsának alkonya. Sem az apa, sem legidősebb fia nem neveztetik nevén, még a nagyapa sem. Mindegyik magán túlmutató, általánosíthatóan zűrzavaros életút, s legfőképpen az apáé és a legidősebb fiúé képvisel többet, általánosabbat, semmint önmagát. A néven nevezett ősök — akármilyen félresiklottak is — színes és markáns egyéniségek. Az utódok élete beleszürkül a posztstálinista konszolidáció anyagi, szellemi nyomorába, elfárad és lekonyul. De éppen ebben, e fölismerésben több is, más is a főhős, mint hasonló sorsú nemzedékek tagjai. Ez különbözteti meg a regényt — és írójának nemzedékét — a megelőzőktől és a következőktől: a kibicsaklás tudatosulása, annak felismerése, hogy e nemzedék létének mintegy szükségszerű velejárója, meghatározója a kifutatlan pálya, a zsákutca, az elfáradás és kisiklás. A főszereplők névtelensége jelképesse emeli személyüket, és így lehet az egyéni sorsleltáron felül egy nemzedék identitásának megfogalmazójává a regény, az egyéni élet zűrzavarának mélyén ez a széthulló morzsákat egységbe vonó gondolat.

S ha erre rátalálunk, kezünkben tartjuk a fejezetek összeszerkesztésének, valamint az egyes fejezeteken belüli párhuzamosan futó jeleneteknek kompozíciós elvét is. Az ősök — megannyi egyénivé váló, végigvitt élet. Az utódok — megannyi félresikló, megvalósíthatatlan élet. Jóllehet, erős a kontraszt, egyben a történelmi cezúra a kétféle embertípus között, a regény konstrukciójában egymás mellé állított életük nemcsak a leszármazás oksági rendjében, hanem hasonlóságuk metaforikus rendjében is összefügg.

A történelmi cezúrát átívelő életút a nagyapáé. Háború előtti életszakaszának kilengései, majd betörése a gazdagságba jól megrajzolható, egyéni pályakép. Háború utáni ügyeskedő gürcölése, a család oltalmába való beszorulása — jellemző általános pályakép. Ahogyan a nagyapa sorsa megpecsételtetik a háború utáni időkben, ugyanúgy lefojtott, beszorított, magánéleti kalandorságra kényszerített vargabetűk sorozata a fiú, a főhős apjának életútja. S ugyanúgy lefojtott, beszorított, magánéleti vargabetűkbe kényszerített, a világ sorsának alakításától, de még annak reményétől is reménytelenül el-

szakított a főhős élete. Sorsazonosságuk a metafora tartalma, ez rendeli — kitapintható, a mesét kézenfekvően összekötő metonimikus összefüggések híján — egymás mellé a nagyapa, Irén, a főhős, a kisebbik és nagyobbik fivér sorsának jeleneteit. Egymással való kapcsolatuk aligha, hiszen e széthulló családot nem kötik össze a szeretet, a sorsközösség, az érdekközösség szálai. Csak a sorsuk mechanizmusában feltáruló azonosság. Az első ránézésre összefüggéstelen jelenetek, töredékek halmaza ez értelmezés szemszögéből már nemcsak egyéni sorsok története, hanem nemzedéki sorsleltár. Ugyanazon tételt bizonyító példák sora, ahogyan a pécsi temetés rendkívüli fényképésze mögött, az ajtó kinyílván, egy ugyanolyan, a gép előtt állóhoz a megszólalásig hasonló család ül vasárnapi ebédjénél. Ismeretlenek egymás számára, de a hasonlóság megdöbbenítő. A rendkívüli fényképész egy társadalomtörténeti korszak jellemzőit engedi sötétkamrájába. Ahogyan a családtagok párhuzamos és jellegében azonos, egymás jelentését fölerősítő sorsa egymás mellé rendelődik, ugyanúgy jelentésazonosságok fűzik össze az egyes fejezeteken belül az apró jelenetek mellékszereplőit. Az apához besurranó Ilona, Ilona férje, az ólomöntő, vagy akár a kisebbik fiúval szemezgető vasúti pénztáros mind-mind vakvágányokon futó sorsok, s ha belső motívumaikról nincs is tudomásunk, a sokszorosan ismétlődő példák azonossága hasonló élethelyzeteket, létállapotokat, s ebből fakadóan pótcselekvéses, értelmetlen magatartásformákat sugall.

A jelen, múlt és jövő között oda-vissza csapongó történet mégsem ismétél. Az egymást követő nemzedékek jelképes alakjainak még csak nem is azonos a sorsa, hanem egyre rosszabb. Mindinkább kiürül életükből az emberléptékű cselekvés vágya is, szándéka is, a történelemhez fűző utolsó vékony szálak is elszakadnak. A főhős még — tehetségének morzsáit ugyan, de kihasználva — legalább gondolkodó lény, ha cselekvő már nem is lehet. Kisebbik és nagyobbik öccse azonban már teljesen sodródó, kiürült, szomorú emberi figurák. Kalandjuk a katonaságtól való szökés, vagy éppen az eszelős, birtokló, önmegalázó, lealacsonyító szerelmi szenvedély, amely derékba töri életüket, s örülhetnek, ha e kudarcokat kiheverik.

Hasonlóan fokozódó, a kezdet kezdetétől erősödő motívum, mely párhuzamos összekötő szálként végigvonul a regényen, és fel-fűzi az illusztratív jeleneteket: a magány. A *Gilda* (63) című film főhőse élete válságos pillanataiban kiveszi zsebéből ezüst cigaretta-tárcáját „két tenyere közé szorítva nyitotta fel, komótosan szája sarkába illesztett egy füstszűrő nélküli cigarettát, aztán mint a tűz ujj-hegyét felhasználva kattintotta össze a két fémszárnyat, végezetül ismét sajátos, kidolgozott mozdulattal süllyesztette vissza férfitárcájának ezüst jelképét.” (64) A magány végigvonul a szereplők sorsán, az apától kezdve. Sorozatos házasságai közül egy sem válik megtartó emberi közösséggé, ugyanígy nem a főhős eleve rendetlen, mert nem szeretetközösségre épülő házasságai sem, s még kevésbé János és az idősebbik fivér kontrollvesztett kapcsolatteremtési kísérletei. Egyéni létük legbelsőbb rétegeiben magányosak, mert történelmi létük abszurd és megoszthatatlan. Nincs közös ügy és cél, ha-csak önmagában a kapcsolat léte nem. Céltalanná és feladattalanná halványuló személyiségüknek nincs miért kapcsolatokban erősödni és megtermékenyülni, barátságok és szerelmek legfeljebb a mindennapok elviseléséhez adhatnak segítséget. E magány, e súlyosbodó kiüresedés nem a nosztalgia, a góg, az önzés magánya, mint a Száz év magány grandiózus hőseié. Nem a hősök hagyják el világuk személyes résztvevőit, hanem a történelem hagyja el őket, leejti és vegetálásra kárhoztatja. A *Gilda* című film főhősenek cigarettatárcája apró, jelentéktelen, de az életet működésben tartó szokások jelkép-évé nő.

A *Legendárium* e metaforikusságban, a képzelet, az emlékezet működésének metaforikus rekonstrukciójában egynemű és szerves regényvilág. Ez az egyetlen vonás (s ez nem kevés), ami az utolsó, az Anna-fejezetet is a regényvilág részévé teszi. Az Anna-fejezet közelmúlt- és jelenbeli mechanizmusok ismétlődésének szomorú jóslata és elrendelése. János mániákus és önsorsrontó, megalázó és ostoba szerelmi története kiteljesíti és lezárja a család történetét, véglegesíti a jövőben a jelen nemzedék kilátástalanságát. A tehetséges fiatalember nagylélegzetű terveiből csak egy női arc emléke ma-

rad, a megalázó megcsalás és a meddő öregség után. Léte végképp felhígul és érdektelen magányába zárul. Ezért, ennyiben „méltó” folytatása bátyjai, nővére, apja, nagyapja sorsának, ezért és ennyiben végképp a tehetetlenség érzetét sugalló lezárás.

Hogy mégis ez utolsó történetet leszakadni érezzük a regényről, annak az az oka, hogy a narráció és reflexió összefonódása, szerves egységgé válása e történet határán megszakad.

Narráció és reflexió

A történeteket az emlékezet rendezi folyamattá, egyben az is minősíti. Minden hosszabb-rövidebb eseménysor, mikrotörténés meg-megszakad azért, hogy a párhuzamos, metaforikusan mellérendelt emlékeknek-történeteknek helyet adjon. Vagy éppen azért, hogy az egymást követő szereplők egymásra, a saját életükre vonatkozó reagálásainak, érzelmi, hangulati rezdüléseinek helyet adjon. A mesélő és a reflektáló mozzanatok egyetlen lapon, bekezdésen, mondaton belül is folyamatosan váltogatják egymást, szétszálazásuk lehetetlen, szükségtelen is.

A regény szereplőit eleve két táborra osztja a történelmi cezúra. Különbséget tesz köztük az, hogy a legendás múlt távoli figuráiról van-e szó, vagy azokról, akik a főhős életének még létező szereplői. Mivel a főhős élete a háború után kezdődik, gyermeki létre eszmélése egybeesik háború utáni történelmünk kezdetével, az ő tudatában és emlékeiben a halottak és az élők a múlt és a jelen történelmi kategóriáit is elkülönítik. A főhős életének korszete Magyarország, Közép-Kelet-Európa korszetével azonos, akik tehát életének résztvevői, azok e korszetnek is résztvevői, akik pedig nem, akik már eltűntek a múltban, azok egy másik történelemhez tartoznak. A reflexiók a jelenlévő hősök szájából hangzanak el, ezek egymás szájából veszik ki a szót, belső beszédek összefonódnak. A narráció és reflexió ilyen elkülönülése önmagában is a nemzedéki elkülönülés kifejezése.

Az pedig már e nemzedéki lét minősítése, hogy a nagyapa, az apa, Irén, majd jóval később János reflexiói mind beszűkülnek, az egyéni létre, a sors belterjes fordulataira, a magánszférára irányulnak. Szemléltetése ez a bezártságnak, az általános érvényű létfolyamatból való kizártságnak. A reflexiók irányulásának ez az egysége fogja össze a főhős életében közvetlen szerepet játszó szereplőket, egyben minősíti is őket kimondatlan másodikos reflexióként, pusztán azáltal, hogy mindegyikük a maga sorsának, élete apró és jelentéktelen jeleneteinek boncolgatásába mélyed, egymásról is csak a családi pletykálkodás, az összesűgás, a korlátolt és érdektelen előítéletek szintjén vélekednek. A kapcsolat a tágabb világ és a szereplők magánvilága közt az elmében, a gondolatokban, az érzelmi-hangulati rezdülésekben is megszakad, a reflexiókkal keveredő emlékforgácsok egymásba gomolyognak, s így egy sajátos mikroklímává, szubkultúrává kerekednek. Családi szubkultúrává, mely akármelyik család sajátja lehetne, de egy ezen túlemelkedő közösségé már nem lehetne.

A regény egységét a metaforikus szerkesztésen túl éppen a narratív és reflexív mozzanatok szoros összefonódása, állandó egymásba indázása teremti meg, ez adja feszültségét és megfejtése kulcsát. Ebből az egységből szakad ki az Anna-történet. Ebben a közösségben ő nem vesz részt, nem is vehet, a főhős és felmenői életében semmiféle szerepet nem játszik, meg sem jelenik — egy félmondatnyi utaláson kívül — ezt megelőzően a regény lapjain, róla semmiféle történet nem szól. Nincsenek róla a családnak emlékforgácsai, tehát nem lehetnek a családdal összefonódó reflexiói sem. A regénybe való beléptetése ezért és ennyiben tűnik indokolatlannak, erőltetettnek, ez teszi, hogy leszakadó történetnek, elkülönülő regénydarabnak érezzük.

A narráció és reflexió egységet teremtő összefonódásának fontos vonása a nézőpontok váltogatása. Minden szereplő megkapja a maga történetét, amelyet elmondhat, amelyről vélekedhet, ahol megfogalmazhatja saját létéről szóló gondolatait. De sohasem úgy, hogy ezek elválhának egymástól. Az apa, a nagyapa és a legidősebb fiú

nemritkán, akár egy mondaton belül is egymást váltogatva szólal meg, s amellet, hogy e vibrálás sorsközösségüket is kifejezi, fényt vet szoros összefonódásukra is, még akkor is, ha egymással való kapcsolataik a formalitás szintjén mozognak. E vibrálásban elsősorban a főhős belső döbbenete, a fölismerés izgalma érződik: hogy rátalál a rejtett sorsközösség tényére, hogy fölfedi a történelem adta azonosságot, hogy nemzedéki közös jellegzetességgé avatja. Az állandó egymásba csapás, a saját életének keretein belül való szüntelen ugrálás mind egy irányba ható kimondatlan utalások, az egyéni és társadalmi neveltetési folyamat, az életet kialakító és meghatározó elődök életformája és gondolkodásmódja kísértetiesen ismétlődik, mert egyazon történelmi korszak termékei.

A reflexív elemeknek van még egy mozzanata, amely kifejezetten érzelmeket, hangulati elemeket sugall. Az a mélyen átélt, de alig ábrázolható érzelmi vonzódás, ami a főhőst is, apját is (talán nagypapját is), nemkülönben Irént létének színhelyeihez, még inkább: helyszínéhez fűzi. Az a hihetetlenül érzékletes fejezet, mely Budapestről szól, a legkülönfélébb hangulatok, sokszor egymásnak ellentmondó érzelmi viszonyulások nyelvén is a szeretetet fogalmazza meg. A szeretetet, a legtágabb értelemben vett otthonhoz való — talán irracionális — ragaszkodást, amely parányi, apró emlékmorzsából, érzékszervi vagy azon túli benyomások halmazából tevődik össze. Ismerős ez a világ, minden szeglete a hősök életének része. A rozzant ház, melybe az apa költözik, minden kibírhatatlan lakójával, nyomorúságával, kopott piszkával, zajával és rezdülésével együtt is otthon, ahogyan a Mária tér a felnőtté érés, az öntudatra ébredés, az íróvá válás soha nem felejtethető, el nem hagyható otthona. Az önnön létéből ki-kizuhanó Irén széthulló létét helyszíneihez való kötődése tartja össze, szereti, nem szereti, mégis köztük él, máshol érezhetően alig tudna. Az éttermekben csupa ismerős pincér, a lakásokban az élet megszokott darabjai. „Azért vagyunk a világon, hogy valahol otthon legyünk benne”. Történelem már nincs, de legalább az otthon megmaradt.

Metaforikusság, narráció és reflexió a nyelvvezetben

Ahogy a hagyományosnak elfogadott kompozíció e regényben a végletekig eltávolodik minden szokványostól, ahogyan fabula és szüzsé már csak a fogalmak végső szétfeszítésével értelmezhetők, a nyelvvezet is heterogén. Ahogy nem lehet szó immár ábrázoló epikumról, nem lehet szó a köznyelviséghez közeledő nyelvi közegről sem. Legalább három nyelvi réteg, megformálási mód különül el egymástól élesen.

Az első a kizárólag vagy dominánsan narratív fejezetek, fejezet-részek nyelvvezete. Ez általában korrekt, de többnyire szándékoltan száraz, krónikás hangvételű. Precíz, megszerkesztett, néhol már-már mesterkélt gondos mondatszerkesztés jellemző e fejezetekre (a gyermekkori emlékek elmesélése, Ida temetésének előkészületei). Ilyen Irén levelének nagyobb része is — s ez már izgalmas kontraszt a levélben megfogalmazottakkal. A széteső lélek, a bomló szellem a kínosan alapos megfogalmazásban keresi fogódzóját, belső rendtelenségében a külső rend takaróját keresi, s ha valami, e különös ketősség a legkifejezőbb erejű regénymozzanatok egyike.

Grammatikailag hasonlóan kimunkált, de stilizálóan archaikus az Alexyről szóló fejezet. Visszaröpít egy régi kor nyelvhasználatába, tempós mondatai, néhány már-már elfeledett szó megidézike Alexy korát, s bizonyítják a nyelvhasználat mesteri tudását.

A jellemző azonban a jelenbéli, narratív és reflexív elemeket összebogozó jelenetek nyelvhasználat. Meglendülő, végtelenbe ingázó, sokszor grammatikailag sem kifogástalan mondatok sorjáznak, hogy végükre ráúthessen egy kérdés, egy felkiáltás. S ahogy a mese egyik emlékforgácsból átlendül a másikba, újfent megindul egy hosszú, sehol le nem záruló mondat, hogy ráfeleljen egy szürke kijelentés és visszazökkentsen a temetés, az étterem, vagy éppen a gyömrői ház földhözragadt valóságára. Szuggesztív ez a nyelvhasználat, s csúcsára a Budapest-jelenetben emelkedik, ahol expresszivitása éppen ama bizonyos érzelmi kötődést, a szeretet túláradását, az otthon hangulatát sugalmazza. Egyben az egymás mellé metafori-

kusan sorakoztatott életjelenetek közösségét is megteremti ez az izgatott, lüktető, nekilendülő majd megtorpanó, impulzív nyelvhasználat: éppen a nemzedéki sorsot kirajzoló egyéni sorsok hasonlóságát, belső feszültségét, feloldhatatlan ellentmondásait képes szemléltetni, érzékelteni.

A *Legendárium* a hetvenes évek regénytermésének egyik végpontja és csúcspontja. Egy nemzedék életérzését, szorongását, feszültségeit, otthonosságát és otthontalanságát fogalmazta epikus művé, olyanná, melynek epikus mivolta a fabulában már nem, a szüzséelemek rekonstruált folyamatosságában még jobban megfogható. Megteremtette a narráció és reflexió szétválaszthatatlan, lüktető, egységes folyamatát, általa egy nemzedék történetfilozófiai önmegfogalmazását. Személyes és családtörténetté formálta, hőseinek jelképesse szélesítésében egy történelmi korszak és helyszín tragédiáját általánosítva fejezte ki. Mindent elmondott, amit a nagy nemzedékről s a közvetlenül előtte és utána következőkről el lehetett és el kellett mondani. Ha a regényvilág egysége meg is bomlott, ha nem is sikerült a narratív és reflexív elemek szoros egységében az utolsó fejezet szervességét megőrizni, az eredetileg különálló történetek így is extenzív, epikus folyamattá szerveződtek. Úgy tűnik, a *Legendárium* folytathatatlan — talán ezért nem született az életműben sem utóda.

4. Irányok. Egy lehetséges regénytípológia körvonalai

4. 1. Regénytípusok a hetvenes években

El kell vonatkoztatnunk a periódus nemzeti összetételétől is, a tematikai, ideológiai sokszínűségtől is. Nem mintha nem volna a regénytermés irányzatokba sorolásának ez is lehetséges módja, hanem azért, mert ez nem a regénykompozíció eljárásainak tipizálási módja.

Mindenekelőtt bizonyos, hogy ez évtizedben is jelen van és hat a hagyományos, klasszikus mintákat követő, cselekmény-központú, tipikus helyzetekben és jellemekben gondolkodó, metonimikusan fölépülő regények sora. Kardos G. György regénytrilógiája, Fejes Endre, Jókai Anna, Galgóczy Erzsébet, Kertész Ákos, Rákosi Ger-gely, Moldova György, Gáll István hetvenes években megjelent regényei mellett a frissen pályára lépők közül Balázs József *Koportosa* (1975), meg a *Fábián Bálint találkozása Istennel* (1976), vagy éppen Asperján György *Vészkijáratbejárata* (1975) a móríci hagyományok nyomában halad, s ha ki is egészül bizonyos szubjektív színe-ekkel, megtartja a regényépítés hagyományos elveit.

Jellegetes műfaji változata ez éveknek még mindig a dokumentumregény, a szociografikus ihletésű regény. Az irodalomtörténeti áttekintések (65) a regény műfaji módosulásaként szólnak róla, s ez a maga idejében indokolt is volt. Valójában a társadalomtudományok és az irodalom mezsgyéjén léteznek e művek, irodalomelméleti értelemben regénynek aligha tekinthetők. Egy adott korszak sajátos kultúrpolitikai elvei és gyakorlata által létrehozott kényszermegol-

dásról van szó, arról, hogy bizonyos történelmi, szociológiai tényanyag az irodalom áruháját kénytelen öltetni, hogy publikussá lehessen. Ez nem a valóság fikcionalizálása, nem is az epika új távlatainak és módszereinek keresése, hanem társadalomtudományi tényanyag, melynek a kényszer a fikció látszatát kölcsönzi. Nem vitás, hogy szükség volt rá, hogy a magyar valóság perifériáit közelebb hozta a köztudathoz, s ezáltal szerepe volt megkezdett, de végig nem vitt nemzeti önvizsgálatunk folyamatában. Csörsz István *Sírig tartsd a pofád!* (1971) vagy Munkácsi Miklós *A fattyú* című regénye (1976) nagy visszhangot váltott ki, jóllehet — különösen Csörsz regénye esetében — regénymivoltukat a kritika okkal-joggal megkérdőjelezte. (66) Az életanyag, a valóságismeret, mely bennük megfogalmazódik, a hetvenes évek fontos felismerése és tanulsága — de nem regényújítás.

Négy markáns irány bontakozik ki a hetvenes évek regényében. Az első: a metafora birtokbavétele. A fabula és a szűzsé elemei között, vagy az egyes szűzséelemek között a metaforikusság teremt összefüggést. Egyéni változata, célja számtalan lehet. Ha e kompozíciós eljárás lehetséges funkcióit keressük, egyet — s az e típusba sorakozó regényeknek ez közös jellemzője — megállapíthatunk: itt és így erősödik fel, vagy éppen válik dominánssá a kifejezés szándéka, az ábrázolástól való visszalépés, vagy legalábbis részleges elfordulás. A megidézett tárgyiasság a szubjektum, a jellem, a magatartás valamely vonása, vagy éppen hangulati-érzelmi rezdülések sora. Valahol a háttérben ott állnak az ábrázolható (esetleg ábrázolt) élettények, de az elsődleges a személyiség éppen aktuális állapota, gondolati-érzelmi-hangulati pillanatfelvétele vagy sorozatfényképe, ami csak a kifejezés dimenziójában fogható meg.

Ennek példája Hajnóczy *A halál kilovagolt Perzsiából* című regénye. Csak e szerkesztési elv fölismerése segít értelmezni és elemezni Mátyás Iván *Zsámboki mozija* (1975) és *Trafik* (1979) című regényét is. Az egymásmellé állított figurákat és helyzeteket az érzelmi-hangulati hasonlóság-azonosság tartja össze, a gyermek- és ifjúkor bűvópatakaként eltűnő-felbukkanó emlékezlánc az a fabula,

melyre e szüzséelemek felfűződnek. Mándy műveiben a fabula már-már a reflexivitásig jut, s az emlékezés nosztalgikus hangulata ez esetben valóban lírai színekkel vonja be regényeit. Líraiság nélkül, sőt hangsúlyozott személytelenséggel, de ugyanígy metaforikus szerkesztési elv alapján épül Mészöly Miklós *Film* című regénye (1976). Alapállása a valóságnak a teljes objektivitás jegyében való leképezése. A regény jelenetei között nem a történetek oksági összefüggése teremt összefüggést, hanem a jelenetek, helyzetek jelentésének azonossága. Metaforikus alapelv ikeríti Cseres Tibor *Parázna szobrok* és Esterházy Péter *Termelési regény (kisssregény)* című műveinek két-két könyvét, melyek párhuzamosan futva, látszólag külön regényvilágot építenek, mégis e külön-külön regények állandó szemantikai kapcsolatban állnak egymással (mindkettő 1979). Hernádi Gyula *Logikai kapuk* (1974) című regényének reális és irreális elemei is metaforikusan, a gondolati jelentéstartalmak azonossága okán szerveződnek egységbe. Fábíán László *A paradicsom szörnyű gyermekei*-ben (1977) a pikareszk módjára járja körül hőse tudati-érzelmi megnyilvánulásait, s e szegmentumok metaforikus egymás mellé rendelésével alkotja meg a személyiség változási folyamatának szintézisét.

A műfajról szóló vitát (67) mégsem ezek a regények provokálták igazán, hanem a műfaji metamorfózis második, jól felismerhető és élesen körülhatárolható jelensége: az önértékű, autonóm reflexió megjelenése és elburjánzása a regényben. Az alkotó és/vagy hősei magánbeszéde, a világot, egymást, önmagukat, vagy éppen az alkotás folyamatát illető reflexiói nem új elemek, de az, hogy átveszik a mese helyét — igen. Még akkor is, ha csak a szüzséelemek körét érinti ez az átlényegülés, ha megmarad a cselekményes fabula. Ha pedig a fabula mindenestül reflexívvé válik, az már merőben új regénykonstrukció, ami persze szolgálhatja ugyanazt a célt, mint a metaforizálódó epika: a személyiség feltárását, az egyén és szűkebb-tágabb világa közti viszony elemeinek megfogalmazását. Lehet e megfogalmazás direkt vagy közvetett, s elegyedhet a metafora kifejező lehetőségeivel is. Sőt, gyakran ezt teszi, hiszen a szubjektum

megnyilvánulásai kisiklanak az ábrázolás lehetőségeinek köréből. Ekkor valójában az előbbi kompozíciós képlet fordítottjával állunk szemben: a fel-felbukkanó metafora szolgálja a reflexiók mind plasztikusabb kifejtését.

Az idősebbek közül ez új úton indul Kolozsvári Grandpierre Emil *A szerencse mostohafiai* (1976), a *Hullámtörők* (1978), valamint *Béklyók és barátok* (1979) című regényeiben, ahol a kinyilvánított, személyes reflexiók uralják a történetet, adják a hősök kapcsolatát. Érzelmi-hangulati momentumok szervezik és uralják Fejes Endre *Szerelemről bolond éjszakán* (1975) című regényét. Bertha Bulcsú a *Kenguru*-ban (1976) a reflexiót sajátos, lírai elbeszélő nyelven szólaltatja meg. Polgár András *Apuká*-jában (1972) a vékony cselekményszál a torz és megnyomorított lelkek monologikus föltárásának foglalatául szolgál. Gyurkó László *Dr. Faustus boldogságos pokoljárása* (1979) a világirodalmi vándortéma alig leplezett személyességű feldolgozása, amelyben a történetet az alkotói reflexió filozofikus eszmefuttatások formájában szakítja meg minden jelentős ponton. Sükösd Mihály *Vizsgálati fogság* (1973) című regényében a képzeletbeli politikus pere és elítéltetése már csak kerete egy magatartás- és gondolkodásforma aprólékos föltárásának. Nádas Péter az *Egy családragény vége*-ben (1977) a gyermeki reflexiók eszközével közelít a történelemhez. E művek közös jellemzője az, hogy a reflexió nem lépi túl a szűzsé határait, a fabula, bármennyire elvékonyodjék is, megmarad cselekményes-történeses szinten, s a reflexív elemek beszerkesztése is megtartja a metonimikus kereteket. S éppen ezért, a metonimikus keretek megtartása okán lehet e műtípus legizgalmasabb példája, bár a végponton és a csúcsponton, a *Kerengő*. A szétszakadás határán áll, azon a ponton, ahol a reflexív betétek, a filozofáló monológok már-már átveszik a hatalmat a szerkezetben, a sovány cselekmény belevész az elmélkedések sűrűjébe, de a kettő között még érzékelhető a kapcsolat, a történet szereplői benne élnek a mesében, a szerkezet még nem adja át helyét teljesen a reflexiók sorozatának.

A harmadik irány, mely kibontakozni látszik, *A fehér tigrisé*. Az irrealitás, a fantasztikum, vagy egy magasabb művészi fokon a mítoszalkotás az emlegetett nagy példában, a *Száz év magányban* korszakokat és kultúrákat átfogó, sajátos történelmet alkotó nagyregénnyé szélesedett. Ilyet kortárs regényünk közel sem hozott létre — az e körbe tartozó próbálkozások bizony halványabbak. De az ajtó már nyitva áll, az eszköz és a példa adva van. S ha itt a mai magyar regényírók — egyre szaporodó — fantasztikus regényeiről nem is beszéltünk, annak csak az az oka, hogy a — népszerű és szükséges — szórakoztató irodalom szintjét még nemigen haladták meg ezek a művek. (Lengyel Péter, az *Ogg második bolygója* (1969) nem haladt tovább e műfajban — pedig még a felületes vélekedés szintjén is megállapítható, hogy kezében e műfaj a szubliteratúrából felemelkedhetett volna, ahogyan Lőrincz László — későbbi — regényfolyamairól is elmondhatjuk ugyanezt.)

Az irrealitások világából származó regényelem szervezi *A fehér tigris* szürke figuráit és szürke világát jelentéssé. A (sokkal gyengébb, mert didaktikusan példázatos) Mesterházi-regény (*A Prométheusz-rejtély*, 1973) világában még ennél is jelentősebb helyet foglal el a mesés-mitológikus szüzséelem. Föladja a valóságillúziót Vathy Zsuzsa *Ánizs és Ánidi* című regénye is, ahogyan Kurucz Gyula a *Nohát, meséljünk...-ben* (1970) és Csaplár Vilmos *A királylány szivacs kabátjában* (1975). Mindegyikük halványabb próbálkozás, mint Lázáré, de az ötlet és az irány jelen van.

Legerőteljesebbnek a negyedik típus látszik. A reflexió felnő és önállósul, átveszi a fabula szerepét, s a regény cselekvés- és történelemei ennek alárendelve, netán éppen mozaikokra hullva maradnak csak meg. De nemcsak erről van szó. Valójában új regényjelenségek kombinációjáról. A reflexió szorosan összefonódik a metaforával, a reflexív elemek metaforikusan rendelődnek egymás mellé. S mivel a reflexió részévé válhat a vízió, a vízióban megjelenhetnek a fantázia, az irrealitás elemei, föl is erősödhetnek, túlléphetik az alárendelt szüzséelem-szerepet, a reflexív-metaforikus regényvilág szervező erejévé válhatnak. S ekképpen ez a regényvilág szinte part-

talán lehetőségeit kínálja a variációknak. Akár úgy is felfoghatjuk, hogy a regény fejlődésmenetének egymást követő fokozataival állunk szemben: a metafora–reflexió–irrealitás — és a három kompozíciós eszköz kombinációja lehet e fejlődésmenet (persze leegyszerűsített, vázlatos) áttekintése.

Az egyik legérettebb alkotás e körben a *Legendárium*, de nem előzmény nélkül való. Az objektív külvilág hangulati-érzelmi-gondolati újjáteremtése s benne a személyiség elhelyezése adja Déry Tibor „trilógiájának” fabuláját (*Napok hordaléka*, 1972; *Újabb napok hordaléka*, 1975, 1978), erre fűződnek fel szüzséelemként saját és a regény más szereplőinek reflexiói. Örkény István eredetileg kis-regénynek íródott *Rózsakiállítás*a (1977) a különböző személyiség-típusok halálhoz való filozofikus, egyszersmind intimen személyes viszonyának reflexív jellegű fabulájára függeszti szüzséelemként a konkrét figurák történetéből és gondolataiból-szavaiból kibontakozó jeleneteket. Ördögh Szilveszter a *Koponyák hegyében* (1976) oly módon parafrázeálja a bibliai történetet, hogy Jézus és Júdás érzelmi-tudati megnyilvánulásait avatja fabulává, s az elárultatás és megfeszíttetés történelemeit szüzséelemként kezeli. Lengyel Péter *Cseréptörése* (1978) a *Legendárium*hoz hasonlóan a személyes, nemzeti és nemzedéki múlt feltárására tör, s minden történetmozzanatot e tudat megszületésének és megerősödésének szolgálatában áll. Zám Tibor *Túl a poklon* (1980) című regénye egy érzelmi állapot múltbeli okainak feltárása: cselekményes elemek a reflexív fabulában. A *Legendárium* e regényváltozat csúcspontja és végpontja, amennyiben a megmaradó történetforgácsok metaforikus szerkesztési rendje tovább bonyolítja a reflexív mozzanatok keveredését, a reflexív fabulához való kapcsolódását. E metaforikusság és reflexivitás együttesen olyan komplex, új regénymodell felé mutat, amelyik láthatólag túlnő a kezdet csetlés-botlásain, a reflexív fabulához metaforikusan rendelt reflexív szüzséelemek komplexumában a személyiség új dimenziói tárulnak föl. A metaforikusság kifejező és egyben általánosító kifejezőereje okán emelkedhet az egyén olykor jelképessé, nemzedéki reprezentánssá, vagy éppen egy társadalmi

réteg típusává, netán egy általánosan érvényes emberi gondolkodás- és magatartásmód szimbólumává. Konrád György *A városalapító* című regénye (1977) így válik a „megvalósult szocializmus” egy tipikus figurájának: a személyes és társadalmi lét feltételeinek szorításában vergődő, önmagával gyakran meghasonló vezető értelmiségijének „tudatfolyam-eposzává”. E negyedik típus megfejtése, értelmezése a legnehezebb, e regények értetlen vagy félremagyarázott kritikai fogadtatása is ezt bizonyítja, mégis úgy látszik, erre kell a legnagyobb figyelmet fordítanunk. E műfaji változatban összegződik a hetvenes évek próbálkozásainak sorozata, e regénytípusban jelenik meg ötvöződve a metafora, az eluralkodó reflexió, s csíráiban — ahogy a *Legendárium* nagyszerű Budapest-képének látomása mutatja — mindez összeszővődhet az álom, a látomás, a fantázia, tehát az irrealitás mozzanataival.

E tipológia persze önmagában hordja kérdőjeleit, s persze jó néhány regény szükségképpen kimarad belőle, mégis a markánsan, vagy legalábbis láthatóan kirajzolódó irányok bizonyítják, kortárs epikánk ez évtizede hozta a magyar regény nagy műfaji megújulását, s ha egy-egy irány elhalványul, netán bűvópatakként el is tűnik a következő évek, évtizedek során, mégis: ezek az alapok, melyek átvezetnek a nyolcvanas évekbe...

4.2. ... és a következő évtized (Vázlatos kitekintés a nyolcvanas évekre)

Bizonyára úgy fogunk emlékezni rá, mint a „puha diktatúra” éveire, s talán irodalmi hozadékát is elfedi ideig-óráig történelmi emlékezete. Az áttekintés ma még lehetetlen, de a rátekintés elkerülhetetlen.

A bizonytalanság növekszik. A regények száma szaporodik, a kritikáké és tudományos célú-igényű elemzéseké is, de szemben áll egymással a teória lassú és ellentmondásos belső érlelődési folyamata, meg az ihletett, de szerteágazó és egyéni műelemzések sora. Az egyéni invenció, a briliáns gondolatmenet segít egy-egy mű értelmezésében, de nem vezet általában a műelemzés gyakorlatához. Valóban nem létezik vajon a műalkotásnak általánosan érvényes módszere? (68) Félő, hogy akkor a befogadásnak sem lehet tanítható mechanizmusa. Lett légyen szinkronitás világkép és forma között — s ugyan mi lenne más? — az elemzés számára az első megfogható valóság maga a szöveg, a mű mint szövegegész. A kérdés tehát nem az, hogy melyiknek van primátusa, hanem az, hogy hol indulhat el az elemzés, hogy a befogadóval — kezdetben — idegen valóságként szembenálló szöveg megfejtése hol kezdődhet. (69)

A nyolcvanas évek regényeit tekintve két kérdés vetődik fel: folytatják-e (legalább részben) a hetvenes évek irányait, illetve érvényesíthető-e rájuk (vagy egy részükre) a hetvenes évek regényein kipróbált elemzési szempontrendszer. Mint minden megközelítési mód(szer?), ez is magában hordja korlátait, s meglehet, hogy e hihetetlenül gyorsan változó irodalmi folyamatban (aminek részben egyre fiatalabb regényírók színre lépése is oka) e gondolatmenet is eléri önnön érvényessége határait. Mit mondanak a művek?

A metafora tovább keresi helyét a regényszerkezetben.

Mándy Iván *A bútorok*-ban (1980) még erőteljesebben, minden más regényszerkesztési elvet föladva nyúl hozzá, s regénye elmélke-

dő, hangulati szegmentumait már nem is cselekvések, helyzetek, személyek hasonlósága fűzi történeté, hanem a fotelek és ágyak, a holt tárgyak jelentéstani mezőösszefüggése. A fabula nem más, mint hangulat és nosztalgikus érzelm, s megtestesítői: a tárgyak párhuzamos létezése (vagy éppen párhuzamos pusztulása) valósítja meg a regény egységét, ez forrasztja össze a tárgyakhoz fűződő anekdotikus történetmorzsákat, az impresszionisztikus figurákat. Esterházy Péter *Függőjének* (1981) montázsa egy életszakaszhoz, a kamasz-korhoz fűződő, újfent csak érzelmi-hangulati jellegű kötődéseit használja szereplői egy-egy életpillanatának fölillantására, s egy életkor örökké tartó emlékeit és meghatározó mozzanatait e párhuzamosan létező szereplők metaforikus összefüggése teszi szuggesztív regényegységgé. Vári Attila *Volt egyszer egy város-a* (1986) tudatáram-töredékeinek összefűzésében a metaforikus elvet követi, töredezettségét ez komponálja egységes regényvilággá.

Nádas Péter az *Emlékiratok* könyvében (1986) a párhuzamos életrajzokat szintén a metafora-pólusok mélyen rejlő szemantikai azonossága szintjén szervezi jelentésszerű regényegységgé, a történelmi- és sorshelyzetek e kifejező dimenzióban bontakoznak ki szinte történetfilozófiai mélységükben. Lengyel Péter *Macskakő* (1988) című regényében a krimiszálak bevallottan ürügyek, az egymás mellé párhuzamosan szerkesztett regényalakok sorsazonosságokat, történelmileg azonosan meghatározott léthelyzeteket formálnak meg a kalandos külső mögött, s a krimihősök tablója e metaforikus fölerősítésben történelmi és társadalmi tablóvá szélesedik.

Ahogy a hetvenes évek tendenciája jósolta, a reflexív regény típusa válik legelevenebbé, s az a kétféle szerkesztési alapelv, mely változataikat megkülönböztette, lassan egybeesik. Fábrián László *Thanatosz fátylaja* (1982) még megőrzi — ha nyomaiban is — az óvatosabb, a történetet megtartó szerkesztési elvet. A végső számadásra készülő öregember emlékeit, tűnődéseit, hangulati, érzelmi megnyilvánulásait az emlékekben földézett élettörténet fabulája tartja össze, ez a mozzanat teremti meg a regény egységét és feszes-ségét. Közeli rokona Ördögh Szilveszter *Titkos értelmű rózsája*

(1986). Fekete Lázárné született Hajnal Etelka életének jelenetei öregkorában idéződnek fel, emlékei váltakoznak életére és annak résztvevőire való reflexióival — alig eldönthető már, mi is a fabula és mik a szüzséelemek: az élettörténeten függenek az érzelmi rezdülések, vagy fordítva: az érzelmi, hangulati jellegű fabulába foglalódik az élettörténet. A nyolcvanas évtized egyik legfeltűnőbb regénye, Krasznahorkai László *Sátántangója* (1985) tárgyi világában még korlátozottabb, szűkösebb, mint a *Kerengő*, de emberitörténelmi dimenzióiban még annál is jobban kiszélesedik. A telep kiszolgáltatott, nyomorult, mozdulatlan és mozdíthatatlan figurái élő, lüktető tablót teljesítenek ki, meddő megváltásvárásuk történelmi és társadalmi determináltsága a történetelenségben jut kifejezésre. A történetelenség, az állapotyszerűség fölerősíti a reflexiók hangját, a „nem történik semmi” felszíne alatt egy egész világ gomolyog, az adott létállapot egyetemes világrendként bontakozik ki. Ha van a *Kerengő*nek megújító, nagyobb léptékben folytató és a reflexiókat szervesebben beépítő utódja, a *Sátántangó* feltétlenül az. Temesi Ferenc „nyelvészeti nagyregénye”, a Por (1986–87) metaforikusan egymás mellé rendelt reflexív „szócikkeivel” a történet maradékát is kimossa a regényből. A regény mégsem ezért töredezik darabokra, hanem mert a mesteri alapötlet nem áll meg egy reflexiók összegzésű világgép határán, pontosabban el sem jut odáig, hanem mintegy önmagáért, az írói játék kedvéért a végtelenbe indáz, elmosva önnön érvényessége határait. Spiró György nagy ívű regénye, *A jövevény* (1990) végleg átevez a filozófáló tudat vizeire. A vékonyka történet csak itt-ott bukkan fel, mint a bűvópatak, a regényszerkezetben másodlagos. A fő szál a szereplők gondolat- és érzelmvilága, egy sajátos történelmi holtágban, a számkivetettség élethelyzetében szükségképpen kialakuló misztikus-kétségbeesett világgép.

A harmadik vonulat, *A fehér tigrissel szemléltetett fantasztikum* fölerősödik a nyolcvanas években. Az idősebbek közül Karinthy Ferenc eleveníti föl a világirodalmi vándortémát: a halhatatlanságot. E körül bontakozik ki az *X utolsó kalandja* konfliktusa (1982). Külö-

nös az egybecsengés: a halhatatlan főhős történelmi korokon átívelő élete akkor és azért szakad meg, amikor egy terrorista bandába keveredve elveszti addig megőrzött lelki-szellemi ártatlanságát és függetlenségét, ahogyan Makos Gábor tigrise is akkor válik bűzös vadállattá, amikor elaljasul. Az *X utolsó kalandja* nagyregény is lehetett volna — önmaga vázlata maradt.

Nagyregénynek indul és torzó marad Czakó Gábor *Eufémiája* (1986). A negatív utópia elhagyja a tapasztalati valóságot, de nem ér el a fantasztikum szuggesztív világáig. Szerkezetileg széteső, néhol túlírt, legfeljebb csak nyelvi bravúrai miatt emlékezetes. Az irrealitás mint kompozíciós eszköz Márton László regényeiben válik igazán szerves fabulaszervező elvvé. A *Nagy-budapesti Rém-üldözés* (1985) valóságon túli valósága azonban nem a kívülről jövő csoda által épül föl, hanem belülről, a lélek rejtett mélyeiből, a víziók világából származnak a Rémek, „...kreatúravoltának labirintusában tévelyeg az ember” (70). Ez a regény már ötvözi a metaforikusság, a lélektani történéssorozattá lényegített reflexivitás és az irrealitás kompozíciós eszközeit. Ugyanezen az úton jár másik regénye, a *Menedék* (szintén 1985), melynek hőse egyszer csak a saját szívében találja magát, s kalandorozata az önnön személyiségének bugyraiba merülő ember „allegorikus példázatává” (71) válik. E példázatosság, a személyiség regényszerű bejárása a talán halványabb lázári kezdet folytatásává teszi e regényeket.

A reflexív regény útjainak újfajta elágazását sejteti Esterházy Péter *Fuvarosok* című regénye (1983). A *Fuvarosok* meg is őrzi, föl is számolja a történetet. Egyetlen jelenetbe sűríti az „ősi rend” (72) történetét és annak fölszámolását, a misztikus beavatási rítust és a köré rajzolt hétköznapi történetet, s hozzá mindezek elementáris erejű érzelmi kísérezőjét. A nyelv fantasztikus tömörítő erejével, valóságos prózaversben megírt regény ez. Narráció, reflexió és a metafora özöne olyan áradó, mégis szigorúan fegyelmezett szófolyamban egyesül, hogy nem is intellektuális rétegében, hanem elsősorban érzelmi-hangulati dimenziójában ragadható meg. Szerényebb ívű és igényű Csaplár Vilmos *Egy látkép története* című regénye (1986). A *Legendáriumm*al szemléltetett regénytípussal nem a csa-

ládregény-téma rokonítja, nem is töredezettsége (ami ez esetben a mű kiérleletlenségének jeléül tűnik föl, s nem szándékos és megfontolt szaggatottságnak). Sokkal inkább a kompozíciós törekvés: a metaforikusan egymás mellé rendelt történet- és reflexiótöredékek reprezentatív avatásának (nem mindig maradéktalanul sikeres) szándéka. Összefogottabb, egységesebb Kolozsvári Papp László *Halálugrás kezdőknek és haladóknak* (1983) című műve. Párhuzamos reflexív monológjai a jól felismerhető metaforikusság mentén érintkeznek, a kétféle kompozíciós eljárás szervesen olvad eggyé, s e szervességnak részévé válik a nyelvezet koherenciája is. Konrád György *A cinkosa* (1983; 1989) különös sorsú mű: keletkezés- és hatástörténete maga is regény lehetne. Írása jóval megelőzte megjelenését, s hogy mégis a nyolcvanas évek egyik reprezentatív művének tekintjük, az elsősorban annak köszönhető, hogy ekkor került a szélesebb közönség elé. A regény történeti szála egy paradigmaticus emberi sors végigkövetése. Valójában azonban ez csak ürügy, néhol felbukkanó hivatkozási alap a történelmi kalandozások sorában, az eszmei-filozófiai esszék között. Közép-Kelet-Európa és Magyarország sorsáról, nemzedékek történelmi kudarcairól, politikai és eszmei hányattatásairól szól ez a regény, középpontban az örök konfliktus: a történelmet formálni szándékozó egyén szenvedélye és a formálást megtagadó, reménytelenné tévő kor reménytelen csatája. Szerkezetileg dekoncentrált metaforikus és metonimikus ívek mentén párhuzamosan haladó, sok beszédű, de nem bőbeszédű próza ez, s előlegezi az *Agenda* és a *Kerti mulatság* már tisztán filozofáló, elmélkedő, esszéisztikus gondolat-regényeit.

A nyolcvanas évek regényfejlődésének legfeltűnőbb eredménye a reflexió térhódítása, a regényszerkezet narrációjának felszámolódása. A reflexiósorok metaforikus összefüggésben szerveződnek egységgé — amit tehát a regény a hetvenes években az egyéni és nemzedéki identitáskeresés műveiben elindított, lassan a tiszta tudat regényévé párolódik. A címmel szólva: Kalliópé a Mária térről lassan ellebeg, hogy új lakhelyét a szellem birodalmában keresse.

Ez pedig ismét új írói eszközöket, alkotási módokat, regényszerkesztési eljárásokat hoz a kilencvenes évek elején — s vele a regényvizsgálat új eszközeit is, új poétikai koncepció alapjait. (73)

Jegyzetek

1. A magyar irodalom története. (Szerk: Klaniczay Tibor) Akadémiai, 1964.
2. Klaniczay Tibor: Az irodalmi korszak fogalmáról. Kritika, 1971/1. 10. l.
3. A magyar irodalom története 1945–1975. I. Irodalmi élet és irodalomkritika. (Szerk.: Béládi Miklós) Akadémiai, 1981.
4. l. m. 35. l.
5. Csak példaként, a teljesség igénye nélkül: vita Lukács György A különösség mint esztétikai kategória c. m. v. r. l. 1957-ben; a modernizmus-vita, melyet Szabolcsi Miklós összegezett Jel és kiáltás c. könyvében 1971-ben; a realizmus-vita, melynek legfontosabb dokumentumait A szocializmus irodalma c. gy. jtemény foglalta össze 1966-ban; majd az irányzat-, módszer- és stílus-vita 1964-t l. 1971-ig.
6. Lukács György: Az esztétikum sajátossága. Akadémiai, 1965.
7. Vö. Tanulmányok a huszadik századi irodalomtudomány irányzataiból. (Szerk.: Nyír Lajos) Akadémiai, 1970.
8. Vö. A regényr. l. (Vélemények, viták) Kossuth, 1986.
9. Poszler György: Az irodalomvizsgálat lehet ségei. Az irodalomtörténet lehet ségei. Magyartanítás 1985/3. 9. l.
10. Vö. pl. Thomka Beáta: Narráció és reflexió. Fórum, Újvidék, 1980.
11. Kulcsár Szabó Ern : A zavarbaejt elbeszélés. Kozmosz Könyvek, 1984.
12. Vö. Poszler György. A regény választútjai. Tankönyvkiadó, 1980.
13. Vö. A magyar irodalom története 1945–1975. (Szerk.: Béládi Miklós) Akadémiai, 1981. és Pomogáts Béla: Az újabb magyar irodalom 1945–1981. Gondolat, 1982.
14. Vö. Szilágyi Ákos: A lírától az epikáig. In: Fiatal magyar prózaírók. [Szerk.: Kulin Ferenc] Akadémiai, 1980.
15. Vö. pl. Pomogáts Béla: Az újabb magyar irodalom 1945–1981. Gondolat, 1982.
16. Vö. Thomka Beáta: Narráció és reflexió. Fórum, Újvidék, 1980.
17. Poszler György: Az elbeszélés metamorfózisa. A szerkezet dilemmái. In.: Kétségekt l. a lehet ségekig. Gondolat, 1983. 329. l.
18. Vö. Kulcsár Szabó Ern : Metaforikusság és elbeszélés. In: U : A zavarbaejt elbeszélés. 1984.
19. Vö. Thomka Beáta: Narráció és reflexió. Fórum, Újvidék, 1980.
20. Vö. Poszler György: Példázatok, erkölcsök, tények. Társadalmi Szemle, 1983/8–9. és A regényr. l. (Vélemények, viták) Kossuth, 1986.

19. Vö. Poszler György: Az elbeszélés metamorfózisa. Az elbeszél és az elbeszélés. In: Kétségektől a lehet ségekig. Gondolat, 1983.
20. Uo.
21. Vö. Thomka Beáta és Kulcsár Szabó Ernő. I. m.
22. James Joyce: Finnegan's wake. Párizs, 1939.
23. Vö. Kulin Katalin: Mítosz és valóság. Akadémiai, 1977.
24. Gabriel García Márquez: Száz év magány. Magvet, 1971.
25. Vö. Poszler György: Az irodalomesztétika alapjai. Kossuth, 1977. 341. l.
26. Vö. Thomka Beáta: Narráció és reflexió. Fórum, Újvidék, 1980.
27. Uo.
28. Vö. Lukács György: A regény elmélete. A regény belső formája. Magvet, 1975.
29. Vö. Poszler György: Az elbeszélés metamorfózisa. A szerkezet dilemmái. In: Kétségektől a lehet ségekig. Gondolat, 1983.
30. Vö. Poszler György: Filozófia és műfajelmélet. Gondolat, 1988.
31. Vö. Székely Endre: Szemléleti változatok a fiatal magyar prózairodalomban. In: Fiatal magyar prózaírók. (Szerk.: Kulin Ferenc) Akadémiai, 1980.
32. A magyar irodalom története 1945–1975. I. Irodalmi élet és irodalomkritika. (Szerk.: Béládi Miklós) Akadémiai, 1981, 25. l.
33. Esterházy Péter: Bevezetés a szépirodalomba. Magvet, 1986. — Ez a regény többek között az elzárkózott regények közül a Függő, a Kis magyar pornográfia, a Fuvarosok és A szív segédigéi szövegét emeli át egy új regénybe, új regényszöveg-összefüggésbe.
34. Csak emlékeztetőül, a teljesség igénye nélkül: Irodalomkritikánk néhány fogyatékosságáról. Az MSZMP Kulturális Elméleti Munkaközössége, Budapest, 1961; Az MSZMP VIII. kongresszusának határozatai, Budapest, 1962; Az MSZMP néhány időszerű ideológiai feladata. Budapest, 1965; Az irodalom és a művészetek feladata társadalmunkban. Az MSZMP KB mellett működő Kulturális Elméleti Munkaközösség, Budapest, 1966; Az MSZMP X. kongresszusának jegyzőkönyve. Budapest, 1971.
35. (Zárójelben az eredeti, utána a magyar megjelenés éve) Franz Kafka: Átváltozás (1916) 1957; A per (1925) 1968; A kastély (1926) 1964.
36. (Ugyanúgy) Marcel Proust: Az eltelt idő nyomában. I. Swann. (1913) 1961.
37. Rövid kivonatolt lista az egyes nemzeti irodalmak műveinek (eredeti) és magyar megjelenéséről:
1. német, osztrák
 - Celan, Paul: A halálfuga (1952) 1963
 - Broch, Hermann: A kísértés (1953) 1968
 - Grass, Günther: Macska és egér (1961) 1968
 - Wolf, Christa: Kettészelt ég (1963) 1964

- Weiss, Peter: A vizsgálat (1965) 1966
2. francia
- Sartre, Jean Paul:
 Egy vezér gyermekora. A fal. (1939) 1959
 Az ördög és a Jóisten (1951) 1963.
 A szavak (1964) 1964
 Camus, Albert: A pestis (1947) 1962
 Cocteau, Jean: Rettenetes szülők (1939) 1965
 Beauvoir, Simone de: A mandarinok (1954) 1966
 Alain-Fournier: A titokzatos birtok (1913) 1959
 Duras, Marguerite: Naphosszat a fákon (1954) 1966
 Sarraute, Nathalie: Planetárium (1954) 1964 (részletek, Nagyvilág)
 Robbe-Grillet, Alain: A féltékenység rései (1957) 1962 (részletek, Nagyvilág)
 Semprun, Jorge: A nagy utazás (1963) 1964 (A szerző természetesen spanyol, de ezt a művet franciául írta.)
3. olasz
- Moravia, Alberto: A közönyösök (1929) 1967
 Buzzatti, Dino: Tatárpuszta (1940) 1965
4. angol
- Waugh, Evelyn: Jámbor pálya (1928) 1967
 Golding, William: A legyek ura (1954) 1965
5. amerikai
- Wolfe, Thomas: Nézz vissza, angyal (1929) 1962
 Mailer, Norman: Meztelenek és holtak (1948) 1967
 Salinger, Jerome David: Zabhegyez (1951) 1964
 Styron, William: Árnyak világa (1951) 1964
 Updike, John: Szegényházi vásár (1959) 1968
 Capote, Truman: Álom luxuskivitelben (1958) 1963
 Kerouac, Jack: Úton (1957) 1966
6. spanyol nyelv
- Amado, Jorge: Zsubiabá (1935) 1964 (*Ezt meg portugálul van!*)
 Asturias, Miguel Angel: Elnök úr (1946) 1959
 Carpentier, Alejo: Embervadászat (1956) 1963
 Rulfo, Juan: Pedro Parano (1955) 1964
7. portugál nyelv
- Amado, Jorge: Zsubiabá (1935) 1964

8. j a p á n

- Akutagava Rjunoszuke: A vihar kapujában (1917) 1960
38. A többi között például: Kosztolányi Dezső : Néro, a véres költő . Budapest, 1922; vagy Babits Mihály: A gólyakalifa. Athenaeum, Budapest, 1916.
39. Szentkuthy Miklós: Prae. Egyetemi Nyomda, Budapest, 1933.
40. Szentkuthy Miklós: Szent Orpheus Breviáriuma. A sorozat kötetei: Széljegyzetek Casanovához (1939), Fekete reneszánsz (1939), Eszkoriál (1940), Europa Minor (1941), Cynthia (1941), Vallomás és bábjáték (1942), II. Szilveszter második élete (1972), Kanonizált kétségbeesés (1974).
41. Ottlik Géza: Iskola a határon. Magvet , 1959.
42. Déry Tibor: G. A. úr X-ben. Szépirodalmi, 1964.
43. Mátyás Iván: Régi idők mozija. Magvet , 1967. Egy ember álma. Budapest, 1971.
44. Mészöly Miklós: Saulus. Magvet , 1968. Film. Magvet , 1976.
45. Vö. Kulcsár Szabó Ernő : A magyar irodalom története 1945–1991. Argumentum, 1993.
46. Wéber Antal: Prózaírodalmunk választóton. Kritika, 1969/5.
47. Hajnóczy Péter: A halál kilovagolt Perzsiából. Szépirodalmi, 1979.
A róla megjelent cikkek, tanulmányok kivonatolt felsorolása:
Dérczy Péter: Esély és lehetőség. Új Írás, 1979/10.
Süke Mihály: Kilenc megjegyzés Hajnóczy Péterrel I. Élet és Irodalom, 1979/42.
Erdődi Edit: Hajnóczy Péter: A halál kilovagolt Perzsiából. Jelenkor, 1979/10.
Balogh Tibor: Egy jakobinus utód a huszadik század végén. Napjaink, 1979/12.
Szkárosi Endre: Hajnóczy Péter: A halál kilovagolt Perzsiából. Kritika, 1979/12.
Zalán Tibor: „... sorsod a csillagok tükrében...”. Életünk, 1979/12.
Mészöly Miklós : Érintések Budapest, 1980. 122–126. l.
Nyírányi Ferenc: Hajnóczy Péter: A halál kilovagolt Perzsiából. Alföld, 1980/1.
Vita Hajnóczy Péterrel I. Élet és Irodalom, 1981/37
Nácsa Klára: Hajnóczy Péterrel I. Kortárs, 1982/12.
Iszlai Zoltán: A delírium mozgó képei. In.: u. : A valóság közelében. Kossuth, 1983.
Berkes Erzsébet: Szabadíts meg a gonosztól! In.: u. : Pillanatképek. Szépirodalmi, 1984.
Süke Mihály: Seregszemle. Szépirodalmi, 1986.
48. Hajnóczy Péter: I. m. 7. l.
49. I. m. 123. l.

50. I. m. 37. l.
51. I. m. 44. l.
52. Spiró György: Kereng . Szépirodalmi, 1974.
 A róla megjelent cikkek, tanulmányok kivonatos felsorolása:
 Könczöl Csaba: Fejlésregény vagy üdvtörténet? Tiszatáj, 1975/9.
 Kis Pintér Imre: Irgalmatlan látszatok. Élet és Irodalom, 1975/12.
 Tarján Tamás: Spiró György: Kereng . Kritika, 1975/3.
 Varga Lajos Márton: Spiró György: Kereng . Alföld, 1975/7.
 Monoki György: Spiró György: Kereng . Kortárs, 1976/1.
 Szász Imre: Háló nélkül. Szépirodalmi, 1978.
 Tarján Tamás: Spiró György. In.: Fiatal magyar prózaírók. [Szerk.: Kulin Ferenc] Akadémiai, 1980.
 Kis Pintér Imre: Helyzetjelentés. Szépirodalmi, 1979.
 Gáll István: Hullámlovas. Kozmosz Könyvek, 1981.
 Zappe László: Újra feltant a nagyregény. Kritika, 1983/4
53. Spiró György: História. Szépirodalmi, 1977. (Kisregény, c. dráma, és versek)
54. Spiró György: Kereng . Szépirodalmi, 1974. 16. l.
55. Lázár Ervin: A fehér tigris. Szépirodalmi, 1971.
 A műről megjelent recenziók, kritikák, tanulmányok rövid, kivonatos felsorolása:
 Faragó Vilmos: A szürkült tigris. Élet és Irodalom, 1972/14.
 Tüskés Tibor: Lázár Ervin: A fehér tigris. Jelenkor, 1972/9.
 Varjas Endre: Az ember nélkülözhetetlen tigrise. Új Írás, 1972/9.
 Sinka Erzsébet: Lázár Ervin: A fehér tigris. Alföld, 1972/11.
 Káthi Zsolt: Lázár Ervinről, első regénye kapcsán. Napjaink, 1972/12.
56. Lázár Ervin i. m. 104. l.
57. Lázár Ervin i. m. 97., 71., 123., 37. l.
58. Lázár Ervinnek emelt követően — publicisztikai munkásságát leszámítva — meseregényei és több novelláskötete jelent meg.
59. Bereményi Géza: Legendárium. Magvet, 1978. 14. l.
60. A műről megjelent tanulmányok és kritikák kivonatos felsorolása:
 Zappe László: Kudarcok. Népszabadság, 1978. 06. 14.
 Berkes Erzsébet: „... csípjük csak fülön”. Élet és Irodalom, 1978/24.
 Balassa Péter: A családfa-vágás nehézségei. Jelenkor, 1978/12.
 Kulcsár Szabó Ernő: A kvázi-szerzői elbeszélő helyzet. In.: A zavarbaejtő elbeszélés. Kozmosz Könyvek, 1984.

- Alexa Károly: Bereményi Géza. In.: Fiatal magyar prózaírók. Akadémiai, 1980.
- Berkes Erzsébet: Pillanatképek. Szépirodalmi, Budapest, 1984.
61. Vö. Thomka Beáta: Narráció és reflexió. Fórum, Újvidék, 1980. 29. l.
62. Bereményi Géza: Legendárium. Magvet , 1978. 173. l.
63. Amerikai film. Rendezte: Charles Vidor. Bemutatták 1946-ban.
64. Uo. 50. l.
65. Vö. Pomogáts Béla: Az újabb magyar irodalom. Budapest, 1982.
66. Vö. pl. Szalai Kálmán: Egy dokumentumregény tanulságai. Napjaink, 1972/1.
Bálint László: Alvilági krónika? Új Írás, 1972/4.
67. Vö. A regényr I. (Vélemények, viták.) Kossuth, 1986.
68. Vö. Balassa Péter: Észjárások és formák. Tankönyvkiadó, 1985.
69. Vö. Kulcsár Szabó Ern : Szöveg és világmodell. Literatúra, 1992/2.
70. Radnóti Sándor: Márton László: Nagy-budapesti Rém-üldözés. Kortárs, 1985/1.
71. Gy rffy Miklós: Új magyar prózaszemle. Jelenkor, Pécs, 1992.
72. Balassa Péter: Észjárások és formák. Tankönyvkiadó, 1985. 289. l.
73. Tanúbizonyosságul szolgál a kilencvenes évek elejének regényeir I összeállított tanulmánykötet: Csipesszel a lángot. (Szerk.: Károlyi Csaba). Nappali Ház, Budapest, 1994.

IRODALOM

(Válogatott bibliográfia a megjelenés időrendjében)

I. Könyvek

1970 el tt

- Wherli, Max: Általános irodalomtudomány. Gondolat, 1960.
- Sklovszkij, Viktor: A széppróza. Gondolat, 1963.
- Klaniczay Tibor: Marxizmus és irodalomtudomány. Akadémiai, 1964.
- Lukács György: Az esztétikum sajátossága. Akadémiai, 1965.
- Nyír Lajos: Irodalomelmélet — Korszerű művészet. Magvet, 1967.
- Vigotszkij, Lev Szemjonevics: Művészetpszichológia. Kossuth, 1968.
- Markiewicz, Henryk: Az irodalomtudomány fő kérdései. Gondolat, 1968.
- Hankiss Elemér: A népdaltól az abszurd drámáig. Magvet, 1969.
- Sartre, Jean Paul: Mi az irodalom? Gondolat, 1969.
- Egri Péter: Álom, látomás, valóság. Gondolat, 1969.

1970

- Jakobson, Roman: Hang, jel, vers. Gondolat, 1970.
- Hankiss Elemér: Az irodalmi kifejezésformák lélektana. Akadémiai, 1970.
- Tanulmányok a huszadik századi irodalomtudomány irányzataiból. [Szerk.: Nyír Lajos] Akadémiai, 1970.
- Della Volpe, Galvano: Az ízlés kritikája. Gondolat, 1970.
- Németh G. Béla: Művészet és személyiség. Magvet, 1970.

1971

- Forgács László: A költészet bölcsellete. Kossuth, 1971.
- Halász László: Irodalompszichológiai vizsgálatok. Tankönyvkiadó, 1971.
- Miklós Pál: Olvasás és értelem. Szépirodalmi, 1971.
- Sükösd Mihály: Változatok a regényre. Gondolat, 1971.
- Strukturalizmus. (Szerk.: Hankiss Elemér) Európa, 1971.
- Szabolcsi Miklós: Jel és kiáltás. Gondolat, 1971.
- Formateremtől elve az irodalmi műalkotásban. (Szerk.: Hankiss Elemér) Akadémiai, 1971.

1972

Sonntag, Susan: A pusztulás képei. Európa, 1972.
Szerdahelyi István: Költészetesztétika. Kossuth, 1972.
Tamás Attila: A költészműalkotás feltevései. Akadémiai, 1972.
Zoltai Dénes: Az esztétika rövid története. Kossuth, 1972.
Wellek, René -Warren, Austin: Az irodalom elmélete. Gondolat, 1972.
Sükösd Mihály: Küzdelem az epikával. Magvet, 1972.

1973

Szapponas Tamás – Bécsy Tamás – Harsányi Zoltán: Tanulmányok a műelemzés köréből I. Tankönyvkiadó, 1973.
Moles, Abraham Antoine: Információelmélet és esztétikai élmény. Gondolat, 1973.
Péczy László: Bevezetés a műelemzésbe. Gondolat, 1973.
Escarpit, Robert: Irodalomszociológia. Gondolat, 1973.
Löwenthal, Leo: Irodalom és társadalom. Gondolat, 1973.
Beney Zsuzsa: Iskertanulmányok. Szépirodalmi, 1973.
Vargha Kálmán: Álom, szecesszió, valóság. Magvet, 1973.
Tamás Attila: Irodalom és emberi teljesség. Szépirodalmi, 1973.

1974

Eichenbaum, Borisz: Az irodalmi elemzés. Gondolat, 1974.
Béládi Miklós: Érintkezési pontok. Szépirodalmi, 1974.
Kenyeres Zoltán: Gondolkodó irodalom. Szépirodalmi, 1974.

1975

Lukács György: A regény elmélete. Magvet, 1975.
A jel tudománya. Gondolat, 1975.
Rónay László: Helyes sáfárok. Szépirodalmi, 1975.
Herczegh Gyula: A modern magyar próza stílusformái. Tankönyvkiadó, 1975.
Kiss Lajos: Az esztétikum keresése. Szépirodalmi, 1975.

1976

Bodnár György: Törvénykeresés. Szépirodalmi, 1976.
Földes Anna: Próza jelenidejében. Gondolat, 1976.
Irodalmi műalkotások elemzése. Szépirodalmi, 1976.
Eco, Umberto: A nyitott mű. Gondolat, 1976.

Pintér Zoltán: M vészet és realizmus. Akadémiai, 1976.
Bahtyin, Mihail Mihajlovics: A szó esztétikája. Gondolat, 1976.
Antal László: A tartalomelemzés alapjai. Magvet , 1976.

1977

Strukturalizmus-vita. (Összeáll.: Szerdahelyi István) Akadémiai, 1977.
Ingarden, Roman: Az irodalmi m alkotás. Gondolat, 1977.
Hartmann, Nicolai: Esztétika. Helikon, 1977.
Almási Miklós: Kényszerpályán. Magvet , 1977.
Juhász Béla: Irodalom és valóság. Szépirodalmi, 1977.
Pomogáts Béla: Regénytükör. Kozmosz Könyvek, 1977.
Kulin Katalin: Mítosz és valóság. Akadémiai, 1977.

1978

Daiches, David: A regény és a modern világ. Európa, 1978.
Regény és tapasztalat. Modern amerikai irodalmi tanulmányok. (Válogatta: Sükösd Mihály)
Európa, 1978.
Szász Imre: Háló nélkül. Szépirodalmi, 1978.

1979

Veres András: M , érték, m érték. Magvet , 1979.
Irodalomszemiotikai tanulmányok. Kriterion, Bukarest, 1979.
A hetvenes évek magyar irodalmáról (Vélemények, viták). [Szerk.: Agárdi Péter] Kossuth, 1979.
Pomogáts Béla: Sorsát keres irodalom. Magvet , 1979.
Lengyel Balázs: Közelképek. Szépirodalmi, 1979.
Sükösd Mihály: Közelítések. Szépirodalmi, 1979.
Tandori Dezs : A zsalu sarokvasa. Magvet , 1979.
Trilling, Lionel: M vészet és neurózis. Európa, 1979.
Kardos Pál: Irodalmi tanulmányok. Gondolat, 1979.
Kis Pintér Imre: Helyzetjelentés. Szépirodalmi, 1979.
A realizmus az irodalomban. (Szerk.: Agárdi Péter) Kossuth, 1979.

1980

Poszler György: Katarzis és kultúra. Tankönyvkiadó, 1980.
Szegedy-Maszák Mihály: „A regény, amint írja önmagát”. Tankönyvkiadó, 1980.

Szegedy-Maszák Mihály: Világkép és stílus. Magvet , 1980.
 Morvai Olga: Szöveg és jelentés. Kriterion, Bukarest, 1980.
 Thomka Beáta: Narráció és reflexió. Fórum, Újvidék, 1980.
 Fiatal magyar prózaírók 1965–1978. [Szerk.: Kulin Ferenc] Akadémiai, 1980.
 Poszler György: A regény választútjai. Tankönyvkiadó, 1980.
 Poszler György : Katarzis és kultúra. Tankönyvkiadó, 1980.
 Az esztétikai nevelésr I. (Szerk.: Poszler György) Kossuth, 1980.
 Mészöly Miklós: Érintések. Szépirodalmi, 1980.
 Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései. Narratológiai tanulmányok. (Szerk. Kanyó Zoltán)
 Studia Poetica. JATE, Szeged, 1980.
 Kántor Lajos: Korunk: Avantgarde és népiség. Magvet , 1980.
 Tüskés Tibor: Mérték és m . Szépirodalmi, 1980.

1981

Kultúra és szemiotika. (Szerk.: Gráfik Imre, Voigt Vilmos) Akadémiai, 1981.
 Gáll István: Hullámlovás. Budapest, 1981. Kozmosz Könyvek
 Sándor Iván: Utunk szabályai éjszaka. Szépirodalmi, 1981.
 Szekér Endre: Érték és írás. Pet fi Nyomda, Kecskemét, 1981.
 A magyar irodalom története 1945-1975. I. (Szerk.: Béládi Miklós) Akadémiai, 1981.

1982

Az olvasás anatómiája. (Szerk.: Hajdu Ráfis Gábor, Kamarás István) Gondolat, 1982.
 Pomogáts Béla: Az újabb magyar irodalom. Gondolat, 1982.
 Szövegelmélet. [Szerk.: Thomka Beáta] Fórum, Újvidék, 1982.
 Balassa Péter: A színeváltozás. Szépirodalmi, 1982.
 Cs. Gyimesi Éva: A szövegvizsgálat új útjai. Kriterion, Bukarest, 1982.
 Máté Gábor: Filozófia és regény. Kriterion, Bukarest, 1982.
 Rónay László: Szabálytalan arcképek. Szépirodalmi, 1982.

1983

M vészetspszichológia. (Válogatta: Halász László) Gondolat, 1983.
 Béládi Miklós: Válaszutak. Szépirodalmi, 1983.
 Cs. Gyimesi Éva: Teremtett világ. Kriterion, Bukarest, 1983.
 Iszlai Zoltán: A valóság közelében. Kossuth, 1983.

Poszler György: Kétségektől a lehetőségekig. Gondolat, 1983.

Vasy Géza: Pályák és művek. Szépirodalmi, 1983.

1984

Szerdahelyi István: Az esztétikai érték. Gondolat, 1984.

Berkes Erzsébet: Pillanatképek. Szépirodalmi, 1984.

Csűrös Miklós: Színképelemzés. Szépirodalmi, 1984.

Uspenszkij, Borisz Andrejevics: A kompozíció poétikája. Európa, 1984.

Kulcsár Szabó Ernő: A zavarbaejtő elbeszélés. Kozmosz Könyvek, 1984.

Kortárs magyar írók kislexikona. Magvet, 1984.

Szerdahelyi István: Az irodalomelmélet műhelyeiben. Szépirodalmi, 1984.

Szerdahelyi István: Az esztétikai érték. Magvet, 1984.

1985

Hankiss Elemér: Az irodalmi mű, mint komplex modell. Magvet, 1985.

Balassa Péter: Észjárások és formák. Tankönyvkiadó, 1985.

Agárdi Péter: Korok, arcok, irányzatok. Szépirodalmi, 1985.

Az elbeszélés értelmezésének stratégiái. (Szerk. Bernáth Árpád és Csúri Károly) JATE, Szeged, 1985.

1986

Béládi Miklós: Értékváltozások. Szépirodalmi, 1986.

Sándor Iván: Az idő füstjelei. Szépirodalmi, 1986.

Sütkösd Mihály: Seregszemle. Szépirodalmi, 1986.

Józsa Péter: Az esztétikai élmény nyomában. Művészetszociológiai és szemiotikai tanulmányok. Akadémiai, 1986.

A regényről I. (Szerk.: Szerdahelyi István és Ungvári Tamás) Vélemények, viták. Kossuth, 1986.

Poszler György: Az évszázad csapdái. Magvet, 1986.

Thomka Beáta: A pillanat formái. Fórum, Újvidék, 1986.

Sabik, Vincent: Az irodalom tudata. Madách-Európa, 1986.

1987-től

Balassa Péter: A látvány és a szavak. Magvet, 1987.

Kulcsár Szabó Ernő: Műalkotás-szöveg-hatás. Magvet, 1987.

Poszler György: Filozófia és műfajelmélet. Gondolat, 1988.

- Szabó Zoltán: Szövegnyelvészet és stilsztika. Tankönyvkiadó, 1988.
- Thomka Beáta: Esszéterek, regényterek. Fórum, Újvidék, 1988.
- Poszler György : Esmék, eszmények, nosztalgiaák. Magvet , 1989.
- Juhász Erzsébet, B.: H sők vagy balekok? Kossuth, 1989.
- Major Ottó: A megtalált út. Szépirodalmi, 1989.
- Kis Pintér Imre: Esélyek. Magvet , 1990.
- Rónay László: Társunk az irodalom. Szépirodalmi, 1990.
- Sándor Iván: A föld alá vitt tények üzenete. Szépirodalmi, 1990.
- Pet fi S. János: Szöveg, szövegtan, m elemzés. (Szerk.: E. Benkes Zsuzsa) Országos Pedagógiai Intézet, Budapest, 1990.
- Keresztury Tibor: Arcképek az újabb magyar irodalomból. Magvet , 1991.
- Keresztury Tibor: Szövegkijáratok. Széphalom Könyvm hely, Budapest, 1992.
- A strukturalizmus után. (Szerk.: Szili József, Veres András, Bojtár Endre) Akadémiai, 1992.
- A posztmodern. (Szerk.: Peth Bertalan) Gondolat, 1992.
- Gy rffy Miklós: Új magyar prózaszemle. Jelenkor, Pécs, 1992.
- Poszler György : Találkozások. Liget, Budapest, 1992.
- Juhász Erzsébet: Állomáskeresésben. Jelenkor, Pécs, 1993.
- Sükösd Mihály: A hajnalcsillag és a sötétség. Editorg, Budapest, 1993.
- Kulcsár Szabó Ern : A magyar irodalom története 1945–1991. Argumentum, Budapest, 1993.
- Thomka Beáta: Áttetsz könyvtár. Jelenkor, Pécs, 1993.
- Füzi László: Az irodalom helyzettudata. Jelenkor, Pécs, 1993.
- Rónay László: Erkölcs és irodalom. Vigilia, Budapest, 1993.
- Tamás Attila: Töprengések az irodalmi értékr l. Kráter M hely Egyesület, Budapest, 1993.
- Beney Zsuzsa: Szó és csend között. Liget M hely Alapítvány, Budapest, 1993.
- Cs. Gyimesi Éva: Honvág a hazában. Pesti Szalon, Budapest, 1993.
- Tamás Attila: Értékeremt k nyomában. Csokonai, Debrecen, 1994.
- Kulcsár Szabó Ern : Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen. Balassi, Budapest, 1994.
- Csipesszel a lángot. (Szerk.: Károlyi Csaba.) Nappali Ház, Budapest, 1994.
- Poszler György: Vonzások és taszítások. Liget M hely Alapítvány, Budapest, 1994.
- Koppány Zsolt: A gondolat birodalma. Jel, Budapest, 1994.

Szöveg- és prózaelemzés a rövidpróza kreatív és produktív megközelítéséhez. (Szerk.:

Pet fi S. János) Trezor, Budapest, 1994.

Üvegezés. (Összeáll.: Balassa Péter) M helytanulmányok Márton László Átkelés az üvegen c. regényér I. JAK – Pesti Szalon, Budapest, 1994.

Ménasse, Robert: A regény kora. JAK, Budapest – Jelenkor, Pécs, 1995.

Kabdebó Lóránt: Vers és próza a modernség második hullámában. Argumentum, Budapest, 1996.

II. Periodikák

Rövidítések:

IT: Irodalomtörténet

ITK: Irodalomtörténeti Közlemények

Fil.K.: Filozófiai Közlemények

M.Fil.Sz: Magyar Filozófiai Szemle

1969

Szabó B. István: Új évtized írói jönnek. Kritika, 1969/11.

Wéber Antal: Prózairodalmunk válaszára. Kritika, 1969/5.

Nácsa Klára: Kísérlet és alkotás. Kritika 1969/12.

Széles Klára: M típusok és értékelések. Helikon, 1969/1.

1970

Jordáky Lajos: Regény és valóság. Kortárs, 1970/11.

Forgács László: M alkotás és elemzés. IT, 1970/2.

Hankiss Elemér: A halál és a happy ending. A regénybefejezések értékszerkezete. Kritika, 1970/1

Szili József: Az irodalmi igazsága. Kritika, 1970/5.

Szili József: Az irodalomtörténeti korszakolás elmélete. Helikon, 1970/1.

Mezei József: Egy év regénye. IT, 1970/2.

Szuly Gyula: B r a vásáron. Kritika, 1970/5.

Bojtár Endre: Az irodalmi érték és értékelése. Valóság, 1970/12.

1971

Modern regénylehet ségek és perspektívák. Kritika, 1971/8.

Béládi Miklós: Van-e a regénynek jövője? Kritika, 1971/8.

Kenyeres Zoltán: Hagyományokon át az újjáéledéshez. Kritika, 1971/8.

Klaniczay Tibor: Az irodalmi korszak fogalmáról. Kritika, 1971/1.
 Nyír Lajos: A valóság helye az irodalmi m. ben. Kritika, 1971/1.
 Prévost, Claude: A regénytér felfedezése. Helikon, 1971/1.
 Tamás Attila: Huszadik századi irodalmunk történeti periódusairól. Kritika, 1971/8.
 B. Mészáros Vilma: A magyar regény 1970-ben. IT 1971/3.

1972

Jakimenko: A modern regény poétikája. Helikon, 1972/3–4.
 Péczely László: A modern irodalomtudomány néhány kérdése. Kortárs, 1972/12.

1973

Ember Mária: Vita a fogalmak hatásáról és a hatások fogalmáról. Kritika, 1973/3.
 Poszler György: Az irodalomelmélet kérd. jelei. IT, 1973/4.
 Szegedy-Maszák Mihály: Regényelmélet és regényelemzés. Helikon, 1973/1.
 Janković, Milan: A m. mint a jelentés története. Helikon, 1973/1.
 Hermann István: Mimézis és katarzis. Új Írás, 1973/1.
 Tarján Tamás: „Fiatal írók” Napjaink, 1973/5.

1974

Hajdú Ráfi Gábor: Indulatos jegyzetek az irodalomról. Kritika 1974/6.
 Szegedy-Maszák Mihály: A m. vérszi ismétl. és néhány alaptípusa. Literatura, 1974/2.
 Széles Klára: Kísérlet egy m. elemzés-modell felállítására. Fil.K. XVIII. 1972/1–2.
 Iszlai Zoltán: Vita a fiatal írókról. Kritika, 1974/6.
 Poszler György: Irodalomesztétika és irodalomtudomány. M.Fil.Sz. 1974/6.
 Almási Miklós: Az. rület játéka. Valóság, 1974/6.
 Kurucz Gyula: Értelmezési lehet. ségek. A modern irodalom lehet. ségeir. l. Valóság, 1974/6.
 Kanyó Zoltán: Beszédnem, m. nem, m. faj. Helikon, 1974/3–4.
 Cs. rös Miklós: A magyar regény 1972-ben. IT, 1974/1.
 Zappe László: A magyar regény 1973-ban. IT, 1974/4.
 Pomogáts Béla: Az újabb magyar prózafajl. és er. vonalai. Forrás, 1974/10.
 Nyír Lajos: A m. jelentése és kompozíciója. Literatura, 1974/3.

1975

Sükösd Mihály: Egy-két szerény szó az írói nemzedékr. l.
 Kritika, 1975/7.

Bonyhai Gábor: Leírás és interpretáció. Fil.K., 1975/1.

Németh G. Béla: Életforma és regény. IT, 1975/3.

Nyír Lajos: Irodalomtörténet és irodalomelmélet. Literatúra, 1975/1.

Béládi Miklós: Egy-két szó az új magyar regény világáról. Hungarológiai Közlemények 1975/25.

Szili József: A m vészi visszatükrözés szerkezete. Literatúra, 1975/1.

1976

Tarján Tamás: A magyar regény 1974-ben. IT, 1976/3.

Németh G. Béla: Az irodalmi ellenzék első közös fellépése 1967 után. IT, 1976/1.

Szilágyi Ákos: A költői fantasztikum fogalma. Valóság, 1976/7.

Mezei József: Profán mitológia. Kortárs, 1976/2.

Agárdi Péter: Új nemzedék a magyar irodalomban. Kritika, 1976/9.

„Prózai helyzet”. Látóhatár, 1976/3.

Válság vagy kísérletezés. A debreceni irodalmi napok vitája. Alföld, 1976/1.

1977

Szili József: Az irodalom funkciója, mint történeti és esztétikai probléma. Helikon, 1977/3.

Bahtyin, M. M.: Az író és a h se. Világosság, 1977/11.

Bojtár Endre: A marxista irodalomtudomány történetiségéről. Kritika, 1977/9.

Kiss Endre: Gondolatok a modern nagyregény elméletéhez. Literatúra, 1977/1.

Kovács Árpád: A regényelmélet módszertanához. Literatúra, 1977/1.

Veres András: A szociológiai szempontú tartalomelemzés néhány problémájáról. Literatúra, 1977/3–4.

Czéze Béla: A magyar regény 1975-ben. IT, 1977/3.

1978

Szili József: Az esztétikai tárgy mint szemantikai probléma. Literatúra, 1978/3–4.

Juhász Erzsébet: Az irodalmi dimenzióról. Új Symposion, 1978/ 154-155, 109–111.

Sándor Iván: Törésvonal a felszín alatt. Élet és Irodalom, 1978/2.

Kulcsár Szabó Ernő: A regényfikció három modellje. Alföld, 1978/2.

Tallár Ferenc: Bahtyin és a polifonikus regény koncepciója. Valóság, 1978/9.

Fenyő István: A személyi változások az irodalomban. Napjaink, 1978/8.

Kis Pintér Imre: Új nemzedék a mai magyar prózában. Tiszatáj, 1978/3.

Pomogáts Béla: A derékhad prózája. Napjaink, 1978/12.
Körmendy Zsuzsanna: Legendák és valóságismeret. Mozgó Világ, 1978/6.
Szkárosi Endre: A nagyepika felé. Kritika, 1978/11.
Tallár Ferenc: Valóság vagy történelem? Mozgó Világ, 1976/6.

1979

Pándi Pál: A m alkotás nyitottságáról. Kritika, 1979/12.
Escarpit, Robert: Az egyéni és a kollektív szerepe az irodalmi m alkotásban. Helikon, 1979/3.
Cs. Gyimesi Éva: Az elégikustól a groteszkig. Korunk, 1979/9.
Schenda, Rudolf: M fajelméleti tézisek. Helikon, 1979/3.
Raymund, Jean: Az „új regény” tegnap és ma. Nagyvilág, 1979/8.
Kulcsár Szabó Ern : Elbeszél i magatartás és elbeszélésviszonyok. A narráció néhány kérdése fiatal íróink újabb regényeiben. Kortárs, 1979/11.
Kulin Ferenc: Nemzedéki realizmus. Mozgó Világ 1979/2.
Láng Gusztáv: Regény és valóság. Utunk, 1979/46.
Vasy Géza: A kisregény és a mai magyar irodalom. Napjaink, 1979/4.
Veress Miklós: Egy nemzedék évtizede. Mozgó Világ, 1979/6.

1980

Berkes Erzsébet: Félid — a fiatal magyar irodalomról általában. Kritika, 1980/10.
Jauss, Hans Robert: Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány kihívása. Helikon, 1980/4.
Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései. (Narratológiai tanulmányok) [Szerk.: Kanyó Zoltán] Studia Poetica 1. Szeged, 1980.
Béládi Miklós: Irodalom és történetiség. Literatúra, 1980/3–4.
Az irodalomelmélet tárgya és módszere. Literatúra, 1980/2.
Thomka Beáta: A formabontás realizmusa. Kilátó, 1980/3.
Thomka Beáta: Elbeszéléselmélet — 1980. Kilátó, 1980/37.
Balassa Péter: Észjárás és forma. Mozgó Világ, 1980/5.
„Továbbjutni, ha lehet.” Vita az ÉS-ben a fiatal irodalomról. Élet és Irodalom, 1980/24–40.

1981

Hermann István: Esztétikai alapvetés a középiskolában. Kritika, 1981/3.
Ricardou, Jean: Az antireprezentatív regény aspektusai. Helikon, 1981/1.
Wellek, René: Irodalom, fikció, irodalmiság. Helikon, 1981/1.

Bojtár Endre: Az irodalmi mű jelentése és értéke. Valóság, 1981/3.
 Veress Dániel: A mű fajelmélet tárnái és csapdái. Utunk, 1981/47–48.
 Alexa Károly: Az irodalom és az idő. Jelenkor, 1981/12.
 Antal Gábor: Stigmák. Élet és irodalom, 1981/25.
 Cselényi László: Mellékszereplők. Irodalmi Szemle, 1981/9.

1982

Poszler György: Az esztétikum integritása. Mozgó Világ, 1982.
 Rónay László: A konzervatív irodalom fogalma. Literatúra, 1982/3–4.
 Thomka Beáta: Elbeszélés, kijelentés, discours. Híd, 1982/1.
 A XX. századi regény fő irányai. Hungarológiai Közlemények, 1982/53.
 Béládi Miklós: Helyzetkép. Jelenkor, 1982/4.
 Kulcsár Szabó Ernő: Új jelszerzés felé. Alföld, 1982/7.

1983

Eisemann Mihály: A világkép feltámadása. Mozgó Világ, 1983/10.
 Gyurffy Miklós: A magyar regény 1981-ben. IT, 1983/2.
 Poszler György: Példázatok, erkölcsök, tények. Társadalmi Szemle, 1983/8–9.
 Poszler György: Az irodalomvizsgálat lehetőségei. Magyartanítás, 1983/4,5,6. (folyt. 1984/1,2,3.)
 Szerdahelyi István: A valóság és tükrök. Társadalmi Szemle, 1983/8–9.
 Szilágyi Ákos: A műalkotás-szubjektum-modell. Kritika, 1983/9.
 Kulcsár Szabó Ernő: Metaforikusság és elbeszélés. Jelenkor, 1983/2.
 Thomka Beáta: A regény öntudata. Új Symposion, 213.
 Agárdi Péter: Korszakváltás és értékrend. Literatúra, 1983/1–4.

1984

Kulcsár Szabó Ernő: Hatás, befogadás, esztétikai tapasztalat. Nagyvilág, 1984/1.
 Vita a magyar prózáról. Kortárs, 1984./1-6.
 Szili József: A műalkotás belső világa. ItK, 1984/3.
 Cs. Gyimesi Éva: Mű és olvasó. Literatúra, 1984/1.
 Jagusztin László: A narráció motiváltsága. Fil. K. 1984/2–3.
 Poszler György: Ars poetica — „ars teoretica”. IT 1984/2.
 Thomka Beáta: Az elbeszélt monológ. Hungarológiai Közlemények, 1984/4.

Tallár Ferenc: A realizmuson túl és innen. Életünk, 1984/10.

Nagy András: „Népben-nemzetben” vagy „alanyban-állítmányban”? Vázlat az 1982-es év magyar regényeiről. I. IT. 1984./1.

Nagy Pál: Kortárs eszmék, irodalmi áramlatok és a mai magyar irodalom. Magyar M hely, 1984/69.

1985

Maár Judit: Az irodalmi szöveg jelentése. Literatúra, 1985/3–4.

Odorics Ferenc: Miképpen értünk meg metaforikus szövegeket? Literatúra 1985/1–2.

Thomka Beáta: A rövidtörténet m fajformái és típusai. Életünk, 1985/9.

1986

Veres András: Értékfelismerés az irodalmi értelmezésben. Vigilia, 1986/10.

Kántor Lajos: Levél a (posztmodern) malomból. Kortárs, 1986/2.

Keresztury Tibor: Vita a neoavantgádról. Alföld, 1986/3.

Poszler György: Utak és útvesztők. Jelenkor, 1986/10.

Jankovics József: Új jelenség a magyar prózában: a hetvenes évek kvázi családregei. Életünk, 1986/5.

Balassa Péter: Hagyományértelmezések újabb prózáinkban. Életünk, 1986/5.

Erdei János: Lukács György regényelmélete és a mai magyar irodalom. Doxa, 1986/8.

B. Juhász Erzsébet: Hők? Balekok? Sorsmodellek? Napjaink, 1986/9.

Laczkó Pál: Próza-olvasónapló. Palócföld, 1986/2.

1987-től

György Péter: Az esztétika kihívása. Mozgó Világ, 1987/7.

Bojtár Endre: Irodalomelméleti elmélkedések. Valóság, 1987/8.

Szegedi-Maszák Mihály: Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összehasonlítás? Helikon, 1987/1.

Szilágyi Imre: A filozófiai regény nyomában. Doxa, 1987/10.

Thomka Beáta: A regény mint értelmezéstörténet és a fikció ábécérendje. Híd, 1987/10.

Csuhai István: A nyolcvanas évek prózájáról. Határ, 1987/4.

Fiatalkor, 80-as évek. (Tanulmányok) Alföld, 1987/12.

Sándor Iván: Leperegnek a nyolcvanas évek. Jelenkor, 1987/7–8.

A stilsztika útjai és lehetőségei. (Tanulmányok) Helikon, 1988/3–4.

Balassa Péter: Hiába: Valóság. Jelenkor, 1989/5.

Martin Calinescu: Olvasás és újraolvasás. A megértés térbeli és időbeli modelljei. Literatura, 1991/1.

Biró Péter: Csak ami van. Kortárs, 1992/7.

Csordás Gábor: Minden idő van. Jelenkor, 1992/11.

Kulcsár Szabó Ernő: Szöveg és világmodell. Literatura, 1992/2.

Csuhai István: Hátra és előre. Korunk, 1992/8.

Abádi Nagy Zoltán: Minimalizmus és narratív technika. IT, 1993/1–2.

Kulcsár Szabó Ernő: A posztmodern és az „új érzékenység”. Kortárs, 1993/2.

TARTALOM

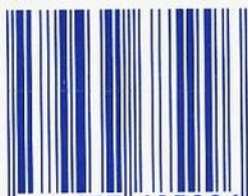
1. A regény változóban?	5
1. 1. A periódus és a műfaj	5
1. 2. A megközelítési mód(szer?)	11
Metonímia vagy metafora?	12
Narráció vagy reflexió?	15
Reális és irreális elemek	17
Az epikus nyelvezettől a lírai nyelv felé?	21
1. 3. A művek	30
2. Előzmények — itthon és a világban	34
3. Regények	40
3. 1. A reménytelenség poézise.	
Hajnóczy Péter: A halál kilovagolt Perzsiából	40
A cselekmény	40
Narráció és reflexió	46
3. 2. A történelem vége. Spiró György: Kerengő	55
A cselekmény	55
Narráció és reflexió	58
3. 3. Tünetek, hétköznapi csodáink.	
Lázár Ervin: A fehér tigris	68
A cselekmény	68
Narráció és reflexió	74
Mese és valóság	75
3. 4. Az idő szövedéke. Bereményi Géza: Legendárium	81
A cselekmény	81
Narráció és reflexió	90

Metaforikusság, narráció és reflexió a nyelvezetben	93
4. Irányok. Egy lehetséges regénytípológia körvonalai	95
4. 1. Regénytípusok a hetvenes években	95
4. 2. ... és a következő évtized. (Vázlatos kitekintés a nyolcvanas évekre).....	102
Jegyzetek.....	107
Irodalom.....	113

448 Ft

A hetvenes évek a modern magyar regény nagy évtizede volt. Negyed század nem történelmi, de letisztultabb ítéletekre lehetőséget nyújtó távlatából a szerző
Hajnóczy Péter *A halál kilovagolt Perzsiából*,
Spiró György *Kerengő*,
Lázár Ervin *A fehér tigris* és
Bereményi Géza *Legendárium*
című regényének az értelmezésére és
elemzésére tesz ígéretes kísérletet.

ISBN 963 7685 99 5



9 789637 685996