

bizonyítéka. Az uralhatatlannak tűnő szövegmennyiség (ebben az esetben száztizenkét hangkazetta) ebben az esetben sem szériagyártási igyekezetből fakad: Kemény ugyanúgy a szelekció feladata elé néz, mint Bartis. Más-más jellegű viszont a feladat: nyelvi anyagot gyúrni, illetve fényképsorozat-struktúrát kialakítani. Mindkettőnek megvan a maga kockázata.

A beszélgetéseken átsugárzik, hogy két, egymást nagyon jól ismerő ember párbeszédét halljuk. Azt a csapdát, hogy emiatt az olvasót kizárják saját történetükből, mégis sikerrel kerülik el. Fogózkodókat nyújtanak, vitákat nyitnak meg, és időnként olyan témák terepére merészkednek, amelyekről tudják, hogy a másik számára akár kínosak vagy kellemetlenek is lehetnek. Olyan, kockázatosnak tűnő terepeken is megfordulnak, amelyek a „nagy szavak” használatának veszélyeit rejtik: hazáról, Istenről, családról beszélgetnek például, olyan hangnemben, amely megnyitja a valódi beszélgetés lehetőségét. Vagy álmokról, megérzésekről esik szó. Máshol arról, hogy miképpen viszonyulnak az ügynök-ügyekhez. Néhol megáll a beszélgetés, jellemzőbb módon Bartisnál: nem kíván minden feltett kérdésre válaszolni, minden részletet megvi-

lágítani. Kemény kevésbé határozott hasonló ügyekben: habitusa arra indítja, hogy valamivel több bizonytalankodással, de válaszokat adjon a feltett kérdésekre.

Egy barátság könyve voltaképpen az *Amiről lehet* – annak a bizalomnak az eredménye, amellyel két közeli barát megnyílik egymás számára. Az, hogy ez a beszélgetés valóban releváns lehet kívülálló számára, több tényezőből adódik: legfőképpen abból, hogy két jelentős alkotó beszélget itt – életművük a személyes vonatkozások ismerete nélkül is kiemelt figyelmet érdemel. Továbbá abból, hogy generációjuk írói ritkán beszélnek nyilvánosan azokról a kérdésekről, amelyeket Bartis és Kemény körüljár. Valami hasonló érvényes az egész könyvre, mint amit Kemény István saját, nagy visszhangot kiváltó *Ady*-esszéje kapcsán mond: „írás közben úgy éreztem, hogy fontos, amit én gondolok erről, mégpedig azért, mert akik erről a témáról a nyilvánosság előtt írnak, beszélnek (tisztelet a kivételnek!), nem jól teszik a dolgukat, nem jól írnak, és nem jól beszélnek. Hanem lélektelenül és gépiesen. Vagy idegesen és ingerülten.” Két olyan hangot hallunk, amelyek éppen visszafogottságuk, harsányságtól való tartózkodásuk miatt hitelesek.

MÖBIUSZ CELLULOIDBÓL

Füzi Izabella (szerk.): *Hitchcock. Kritikai olvasatok*

■ Idén ősszel múlt öt éve, hogy elindult a www.apertura.hu portálja. Negyedévente jelentetik meg nemzetközi, hazai ismert szerzők, valamint filmszakos diákok írásait, Füzi Izabella szerkesztő előszava szerint a filmtudomány irányából pedig a vizuális kultúratudomány irányába profilálódott újra a folyóirat.

Az Apertúra Könyvek címmel induló projekt egyfajta találkozási felületet kíván biztosítani a téma iránt érdeklődő, filmtu-

dásukat elmélyíteni kívánó olvasók számára, egyúttal oktatási segédanyagoknak is szánják őket. Jelen kötet a sorozat nyitódarabja, azóta Marc Vernet *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi* című munkája jelent meg, jövőre pedig a házi szerkesztésű *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény* megjelenése várható.

Rendkívül igényes kivitelezésű kötetről van szó: az olvasó egy pillanatra elfe-

ledkezik az ökökönyvkiadásról, és élvezi a képek albumokba illő minőségét. Használó színvonalúak itthon a Koinónia filmesei könyvei (Margitházi Beja, Király Hajnal kötetei).

A szerkesztő tanulmányával indul a kötet (*Bevezetés Hitchcockba*), ebben a „filmtörténet Shakespeare-jének” máig tartó hatását rögtön egy Tarantino *Becstelen brigantyjából* származó idézettel példázza. Ezt követően a suspense működését érthetjük meg – éppen egy „elrontott” jelenet kapcsán fejt ki Hitchcock a feszültség dinamikáját –, melynek célja a nézőközönség feletti uralom gyakorlása, illetve az elvárások folyamatos felülírása.

Hogyan lehet egy agyonértelmezett rendezőről jó, újat felmutató vagy jól összegző kötetet szerkeszteni? A kötetbeli írások az utóbbi három évtized filmelméleti törekvéseit tükrözik, nagy részük egy-egy kiemelt filmet elemez részletesen. Miképpen szólaltathatók meg a Hitchcock-filmek az egyes elméleti keretekben, másrészt milyen interakció jön létre elemzés és elmélet között? (16–17.) A kötet egyik erénye, hogy valóban interakciót képes felmutatni, hiszen olyan munkásságról van szó, amely a némafilmtől a modernizmusig ível. A szempontok sokasága között találjuk a narratológiai, a nézési szituáció elemzését, az identitásproblémát, genderszem-pontból is, a pszichoanalízis és a szemiotika módszerei is jelen vannak (tekintet-, illetve jelölőprobléma). Az anekdotikus részletekről is találunk mítoszromboló elemzéseket, mint pl. a gépies színészi játék vagy a nőgyűlölet.

Például egy józan felvetés Hitchcock népszerűségével kapcsolatban a következő: „A szerző alakzatának értelmezését hosszadalmas lenne itt taglalni, mindenestre belátható, hogy a filmek jelentését leegyszerűsítő lenne egyetlen individuum zseniális teljesítményének alárendelni”, hanem főképp az értelmezői munka eredménye (36.). Maga Hitchcock is részt vett ebben a munkában, és sok esetben annyira invenciózus értelmezéseket produkált saját filmjeiről, hogy nehéz

szabadulni ezek zsarnoki befolyásától (akárcsak Godard).

Slavoj Žižek lacaniánus kultúrakritikus és filozófus írásában az értelmezés modern és posztmodern státusait különíti el egymástól. Előbbi feltétele a traumatikus találkozás a művel, amit az érthetlenség vált ki, a posztmodern pedig fordított irányú törekvést képvisel: a köznap, érthető történet mögé rejti elméleti megfontolásait. A rajongóknak azt a mániáját, hogy minden hétköznapi tünő hitchcocki elem, jel, történés mögött filozófiai mélységeket keresnek, posztmodernnek nevezhetjük tehát (41.).

Hitchcock életművét hármasság paradigmájaként lehet értelmezni, ez a Jameson-féle realizmus-modernizmus-posztmodernizmus triadikus összefüggése – ezek rendre a klasszikus Hollywoodot, a szerzői filmet, illetve a posztmodern filmet fémjelzik. Žižek szerint legjobb, ha mindhárom vonatkoztatjuk a mesterre. Például a *39 lépcsőfok* és a *Londoni randevű* közti filmeket a realizmushoz sorolja – „a filmek variációk a házasság polgári ideológiájának motívumára” –, ezeket eredeti módon Mozart *Varázsfuvolájához* hasonlítja (44.). A modernista korszak Selznick zsarnokságával esik egybe, melyet formálisan a hosszú, torzító, lekövető kameramozgások túlsúlya, tematikailag pedig a főhős nő nézőpontjára való koncentráció jellemez, akit egy kétes jellemű (gonosz, gyenge, megtört) apafigura elnyom.

Világos, hogy a nagy filmek a posztmodern korszakhoz tartoznak – az *Idegenek a vonatontól* a *Madarakig*. Túlsúlyba kerül az allegorikus dimenzió, illetve férfi nézőpontok jelennek meg, többnyire anyakomplexussal terhelve. Az utófilmek pedig nem mutatnak már egységes hitchcocki világot.

A hatalmi struktúrák felépülését is lehet a három korszak alapján vizsgálni – ezek a liberális kapitalizmus, az imperialista állami kapitalizmus, a posztindusztriális kor késői kapitalizmusa – amelyek ráadásul három karaktertípussal fonódnak össze: az erősödő autonóm személyi-

ség, majd ennek hanyatlása, végül a patológus önimádó – ez meghatározó a kortárs fogyasztói társadalomra nézve. Ezek a vágy három különböző módját is megjelenítik, a beteljesülés és a partnerség fokozatosan lehetetlenül el Hitchcock filmjeiben.

A tárgyak elemzésekor is él a hármasság: Lacan alapján az Imaginárius, a Szimbolikus és a Valós közötti kapcsolatokat, kölcsönhatásokat követi végig, de erről Mladen Dolar tanulmánya kapcsán is lesz alább szó.

Pascal Bonitzer neve az elkeretezésről írott tanulmánya révén ismert a filmes irodalomban, itt a hitchcocki suspense-ről ír, tanulmánya is ezt a címet viseli. Griffithnél és követőinél a suspense elsősorban a vágásra épül; a Hitchcocké nem ilyen, nem mechanikus természetű. Inkább tartalmi, mint formai megoldást kell keresnünk, javasolja Bonitzer. Ilyen egy jelképes tárgy, a legendás „McGuffin”, ami általában hosszú utazást/üldözést vált ki, okára késleltetve derül fény. Ebben fontos szerepet játszik a „test megsezelődése”, a semleges játék, a figyelem mindinkább a tekintetre irányulhat ezáltal – a tekintet pedig általában valamilyen vágyat képvisel –, a hitchcocki suspense lényegileg erotikus, vonja le a következtetést a szerző. Általában itt lehet megragadni a kiforgató erőt (szokás szerint a 31. percet követően).

Ugyancsak sokat elemzett témát, a látás allegorikusságát elemzi Morris is, ám Hitchcock kevésbé túltárgyalt filmjeiben. Ez a tanulmány kezdi a legmesszebről vizsgálatát, igen gyorsan a filmelmélet összes létező vonulatát és elméleti beállítódását felsorolja és röviden definiálja, különös tekintettel a nézőség elméleteire. Rendkívül józanul és átgondoltan tárja elének a dekonstruktív kritikai irányzat létjogosultságát, szubjektum-, valamint kultúraszemléletét, alapvetően pedig a Paul de Man-féle olvasás allegóriáját szeretné a filmi értelmezésre vonatkoztatni. Röviden összefoglalva: néha az egységes befogadó lehetetlenségét maguk a művek is előre jelzik és allegorizálják. Hitchcock

némafilmei a jelentés keresés allegóriái, egy olyan jelentése, amely végső soron nem létezik sem a szereplők, sem a közönség számára (75.). Ezt pedig egy olyan filmes közegben teszi, amelyben még alig „intézményesülnek” a narráció filmes konvenciói.

A *szorító* című filmről megtudhatjuk, hogy nem teljesen illeszthető be a korabeli filmek attraktív/elbeszélői vonulatába, hanem éppen allegorizálja a tevékeny, mohó közönség viselkedését. Ez a fajta, önmagán túlmutató jelentésteremtés *A titokzatos lakó*ban is megfigyelhető. Viszont ezek a párhuzamos, színpalak mögötti jelentésrétegek nem válnak didaktikussá, ezt a bravúrt hajtja végre egészen egyénien Hitchcock. Formanyelvi szinten ezt a játékot figyelhetjük meg a fény/árnyék hatásokban, a keretek, valamint a feliratok használatában is.

A némafilmek vizsgálata azért lehet izgalmas, mert a medialitás kérdéseit hangúlyosabban veti fel – például milyen viszony lehet a szövegszerű narrativitás és a képi narratíva között. Ezek feszültségére, egymást kizáró, felszámoló jellegére is rámutatnak Hitchcock filmjei: „[képezheti-e] egy narratíva egy állítás vagy egy maxima »jelentését«?”

Ennek ürügyén egy metakritikai (!) mozzanatra is kitérhetünk, hiszen felmerül a kötet címében jelzett *Kritikai olvasatok* létjogosultságának a kérdése. Könnyű szívvel állíthatjuk, hogy a bevalogatott írások nem esnek saját (vagy a Hitchcock által állított?) csapdájukba, hanem folyamatosan visszaforgatják kiindulópontjukat – Möbiusz-szalagként viselkednek. Fordulatot véve mégis megtartják menetüket, nem lépve túl saját árnyékukon, mint Hitchcock filmjei. Morris teljesen tudatában van például a „filmkritika megváltoztathatatlan fikcionalitásának” (98.). Sőt továbbmegy, amikor a filmkritikát az üres vizuális jelölők hajszolásaként jellemzi.

Tanulságos volt továbbá számomra, hogy a szokványos nézői tudás, belehelyezkedés sémái (tudni kell, ki a gyilkos, ki a jó, a gonosz stb.), a narratológiai, kognitív elméletek igazából karteziánusok-

nak nevezhetők. Azaz filozófiatörténeti mozzanattal is kiegészíthető a filmelmélet: „Elfogadni azt az elgondolást, hogy a néző épp annyira fikcionális, mint a történetmondás, a karteziánus filmkritika számára logikailag képtelenség.”

Tania Modleski tanulmánya az első brit hangosfilmről, a *Zsarolásról* ad feminista szempontú elemzést. Ezt viszont nem kizáró, kirekesztő módon teszi, hanem körültekintően és komparatívan. Ennek a filmnek a kapcsán is a címben említett Möbiusz-struktúrát, a „párhuzamos megfordításokat” követhetjük nyomon. Mennyiben cselekvő a nő, aki gyilkossá válik, mennyiben inkább elszenvedője a férfierőszaknak és beszédmódnak? Érvényes a közhely, hogy Hitchcock nőgyűlölő, különösen ami a szőke nőket illeti? Beszélhet-e egy nő a filmben, vagy inkább őt beszélik el a férfiak? Hitchcocknál a gyilkoló nőt mindig utoléri valamilyen végzet – Almodóvar nőgyilkosságai pl. már más töltettel bírnak.

A nő a vágy egyértelmű tárgya marad-e? Kritikusok sora játszotta el az ügyész szerepét a történetekkel kapcsolatban – Modleski szerint viszont érdekesebb a nézőpontváltásokat megfigyelni. Például a férfitekintet sem sematikus, igazából váratlan az agresszió kitörése és az arra való reakció – mindkét részről. Ezt követően Hitchcock nemcsak a nő bűnösségét, megbélyegzettségét mutatja meg, hanem büntudatát, szubjektivitását, félelmeit is, érvényesül tehát nézőpontja, látásmódja. A *Zsarolás* voltaképpen rést próbál ütni a patriarkális diskurzus bevált módszerein, mindvégig fenntartja viszont a kétpólusúságot.

Külön élmény a feminista kritika kritikáját olvasni, miszerint a szélsőséges olvasatok „tudtukon kívül hozzájárulnak a nők elnémtetéséhez” (118.). A mazochista és a transzvesztita azonosulási módokon kívül igyekszik egy más női nézőpont leírását adni a szerző. Ennek alapja pedig, hogy a megértést és az örömeztetést el lehet különíteni egymástól – épp az elfojtott harag kategóriájával. Ezt lenne érdemes tematizálni, javasolja végül Modleski.

A következő tanulmány Hitch mester kedvenc filmjét nézi közelről: *A gyanú árnyékában*. Charlie nagybácsi és Charlie unkokahúga kettősének, valamint egyéb kettősségeknek a működését vizsgálja Mladen Dolar. Ezek egybetartozása nem zárja ki egymást, hanem inkább fel erősíti, valami mögöttes harmadikra hívja fel a figyelmet, arra az anomáliára, ami egyik-másik fél ténykedését indokolja például. Még etikai pólusosságról sem beszélhetünk biztos tudás híján. Először is egy morális elhivatottságú sorozatgyilkossal van dolgunk (későbbi filmeknek is remek szereplői ők) – meg kell tisztítani a világot a fekete özvegyektől (asszonyoktól). Ezután a tárgyak vágyközvetítő/leleplező szerepe lesz elemzés tárgya (Lacan segítségével). Ilyen például a gyűrű, ami egy áldozattól származik, az anyafigura szimbolikus hatalma, ereje felöleli az egész filmet. Amint a lány azonosítja mindkét tárgy szerepét, színjátékra, meghasadásra kényszerül, amit a végén elég határozottan felold (vagy csak belekényszerül, hogy feloldja?). Megint a cselekvő/áldozat szerepek fordulnak egymásba a végtelenségig.

Következő fontos tárgyunk az öngyűjtő, az *Idegenek a vonaton* című filmben, illetve annak hiánya – hiszen „a társadalmi játékot is lehet test nélkül játszani” (140.), és ezt rögtön értjük a *Nagyítás* teniszezés, illetve a holttest keresésének példáján keresztül. Innen már csak egy lépés a McGuffin, a jelölt nélküli jelölő működésének elve, mely elválaszthatatlanul hozzáragadt Hitchcockhoz, s amelyet ő is több helyütt felhoz: a „jelölést mint olyat jelöli [...] a cselekvés lényegét érinti”. Folyamatosan melléállítónának viszont nagyon erősen anyagi, dramaturgiai jelentőségű tárgyak – mint a gyűrű vagy a gyűjtő. Lacannal szólva: az első a vágy igazi tárgya, a másik pedig az előbbi számunkra létező pótléka.

Francesco Cassetti áttekintése a narratív pretextus, illetve az önreflexivitás alakzatainak működését vizsgálja két eléggé különböző filmben: Antonioni *Egy szerelem krónikájában*, illetve a *Rémület*

a színpadonban. Itt az azonosulás, a különböző megértési stratégiák – szándékok és azok beváltása vagy be nem váltása áll előtérben. Az elsődleges nézőpontokat a narratológia és a szemiotika adják – feladó, címzett, jelölő, a mandátum, az azt képviselő enunciátor és az ő kompetenciái. A filmet elsősorban szegmenseiben nézi Cassetti, darabkák, beállítások jelentésségét, (meg)értő tekintetek által való újraértékelését vizsgálja – ez pedig a fokalizációra helyezi a hangsúlyt. Ki kinek a nevében beszél, és miért mondja, amit mond? Erre valóban találó Stóhr Lóránt recenziójának címe: *A jelképzés tébolya*. A látszatok kereszteződését, a reprezentáció elemeinek használatát követni azzal a szándékkal, hogy ezzel leírjuk a film világát – a nézői kondíció fölé itt sem nőhet a kritikus kondíció. Érdemes-e az önszabályozás lépéseit precízen leírni és felmutatni egy olyan film esetében, amely éppen az önszabályozás kudarcáról szól? Ezt egy igazságfogalom bevezetésével próbálja elkerülni Cassetti – ez a fajta igazság és az adott diskurzus állandóan hatnak egymásra, ezáltal a nézőnek is erős etikai elhivatottságot kell kialakítania (ki kell nyomozni az igazságot). Karteziánus filmkritika?

Lehetünk a saját szemünk mögé bezárkózva? Božović a descartes-i kísérletből (ugyanazt látjuk saját szemünkkel, mint amit egy elhelyezett szem egy sötét szobába camera obscuraként kivetít) egészen Baudrillard-ig jut el. Jeff is más látásának van kiszolgáltatva, vagy akár a sajátjának, de ezek mind szimulákrumok, amelyek fotók formájában megjelennek nála a film kezdő képsoraiban (*Hátsó ablak*). A tehetetlenség állapota, a gipsz kényszere elviselhetetlen, és az okuláris vágyak, a voyeurizmus felerősödéséhez vezetnek. A szemközti ablak provokálása pedig igazából arra irányul, hogy valaki végre törje meg ennek az abszolút látásnak a hegemoniáját, rajta keresztül Jeff „látóként láthassa önmagát” (180.). Az ablakkeretek éppen a szemtől függetlenedett tekintetet jelenítik meg, fűzi tovább Sartre és Lacan alapján a gondolatot

Božović; a két szerző álláspontja erről az alanyiség és a tárgyiség váltakozását és lokalizációját tekintve különböző.

Megtudjuk, milyen a rovarlítás, Jeff magát Gregor Samsaként egy begubózott rovarnak érzi, gipszsel a lábán. Ez a torzított rovarlítás bizonyos értelemben jellemző is rá (pl. amit mi egyenes vonalon, ő spirálon keresztül tudja csak elérni). A báb viszont képes lepkévé válni – ugyanígy Jeffnek is ki kell törni a sötét szobából, a képmások közül, visszatérni a régi életébe. A következő meglepő állítása (ha a lepke-hasonlat még nem hatott eléggé), hogy a voyeur (ez esetben Jeff) mindig saját tevékenységében gyönyörködik elsősorban, a képben való (titkos) jelenléte okoz igazán örömet neki.

A kötet zárótanulmánya pedig egy másik kihagyhatatlan szerzőt vizsgál, Gilles Deleuze-t, aki mindvégig következetesen említi Hitchcockot filmkönyveiben. Ishii-Gonzales a lehető legkomolyabban veszi a címben ígéretet, még Bergson munkásságába is kimerítő bevezetést kapunk. Hogyan jut el a mozi addig, hogy a mozgás-képek sora révén a tárgyak és az események variációkon, fordításokon essenek át? Ezeknek a tartammal való lényegi összetartozását a hosszú kameramozgásokban lehet a legjobban megragadni – lásd például a *Téboly, Kötél, A baktérítő alatt* című filmeket. A mozgás-kép természetesen tovább osztódik akció-, affekció- és percepció-képre, a klasszikus elbeszélő filmre az első a leginkább jellemző, ez emelkedik ki az érzés-érzékelés-cselekvés hármashból.

Viszont a tartamot az idő-kép más-képp kezeli, jeleníti meg, mint a mozgás-kép. Az ilyen filmekben az időt a rendező képes valamilyen új, ismeretlen minőségként kezelni. Hitchcocknak is ilyen szerű képessége az, ami a klasszikus elbeszélő és a modernista filmművészet határára helyezi (ez Deleuze közismert tézise róla), paradigmátartó/-váltó szerzőként. A fent említett három válfaját a mozgás-képnek képes mindig a szélsőségekig feszíteni úgy, hogy azok közben mentális- vagy viszonylat-képek-

ké alakulnak át, mondja Deleuze. Ezzel pedig arra utal (amiről korábban esett szó), hogy Hitchcock egy harmadik dimenziót is ad mindig, ami tekintetek kereszttüzéről, egymást kiütő/felerősítő stratégiákról szól.

Így válhat Hitchcock mozija a „gondolkodás mozijává” (208.). Sőt Deleuze szerint Hitchcock *Szédülése* az egyik a három film közül, amely képes megmu-

tatni, „hogyan lakjuk az időt, és hogyan mozgunk benne” (217.).

Mindent egybevetve, a kötet valóban útmutató, használható kézikönyv jellegű, ugyanakkor izgalmat is bőségesen ígér a Hitchcockot ismerők számára is. Továbbgondolásra, az életmű megismerésére hív a könyv végén található terjedelmes, precíz filmográfia, valamint a kapcsolódó irodalomjegyzék.

Ferencz Orsolya

■ **JEGYZET**

1. Lásd még a megjelent ismertetőket: Dragon Zoltán: Minden, amit mindig is tudni akartál Hitchcockról (de sohasem merted megkérdezni az Apertúrától). <http://www.filmtejt.ro/cikk/1578/minden-amit-mindig-is-tudni-akartal-hitchcockrol-de-sohasem-merted-megkerdezni-az-aperturatol-fuzi-izabella-szerk-hitchcock-kritikai-olvasatok> (2010. 10. 30.); Stóhr Lóránt: A jelfejtés tébolya. *ÉS* 2010. jún. 18.; Szalánszki Edit: Hitchcock-tails. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2367/hitchcock-kritikai-olvasatok-szerk-fuzi-izabella/> (2010. 10. 30.); Sepsí László: Az emberek, akik túl sokat tudnak. <http://prizmafolyoirat.com/2010/05/sepsi-laszlo-az-emberek-akik-tul-sokat-tudnak-hitchcock-kritikai-olvasatok-pompeji-szeged-2010/> (2010. 10. 30.); Harmat Eszter: Utazások Hitchcock körül. <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/utazasok-hitchcock-korul-recenzio-hitchcock-lacan.html> (2010. 10. 30.).

GRENDDEL IRODALOMTÖRTÉNETÉRŐL – TÖBBFÉLEKÉPPEN

■ A legutóbb megjelent (a 20. századi lírára és epikára korlátozódó) magyar irodalomtörténetnek az egyik szembetűnő hiánya: kimaradt belőle a kortárs modernnek közül egy igen jelentős regényíró, a felvidéki (szlovákiai) Kossuth-díjas Grendel Lajos. A mentség kézenfekvő, ő ugyanis azonos a kötet irodalomtörténész szerzőjével. A teljesítmény, no meg az életrajzi háttér ismeretében nyugodtan beszélhetünk irodalomtörténésről, hiszen jó ideje tanítja egyetemen az újkori magyar irodalmat – nyilván hallgatóinak korszerű felkészítése érdekében –, új könyve pedig, az oktatási céloknak megfelelően, nem szubjektív vélemények gyűjteménye, hanem rendszeres összefoglalás. Diákjainak és most a szélesebb olvasóközönségnek ugyanakkor szerencséje van, mert Grendel nem akarja letagadni vonzódásait, vitáit más irodalom-

történetek szerzőivel, egy-egy szakterület kutatóival.

Valószínűleg nem mindenki ért egyet azzal, amit Grendel Lajos a kánon(ok)ról mond, jóllehet nagyon is időszerűnek, reálisnak mutatkozik, amit a kötet több fejezetében leszögez (nem új kánon felállításának igényével). Móra Ferenc *Ének a búzamezőkről* című művének utóéletéről szólva, a kommunista irodalompolitikát teszi felelőssé a feledtetésért, majd ebből általánosabb következtetést von le: „Az *Ének a búzamezőkről* tehát úgy elfeledett mű, hogy azt a kommunista irodalompolitika zárta négy évtizedre mélyhűtőbe. Kipottyant a kánonból, s ha oda azóta sem került vissza, akkor joggal föltételezhető, hogy a kánon körül nincs minden rendben.” Déry Tibor utókorát más viszonyításban teszi szóvá: „Egyelőre, úgy tűnik, a nyolcvanas évek prózafordulata ár-