

Bombitz Attila

Azután

Széljegyzetek a kilencvenes évek magyar regényirodalmához

A nemtudás éppen olyan fontos, mint a tudás. Nem arra kellene törekednünk, hogy mindent tudjunk, hanem pontosabban kéne meggrajzolnunk a nemtudások és a tudások körét. A két körív egymáson haladna át, s kimetszené az állapot viszonylatrendszerét.

Másrésről: belátást! És el a túl közvetlen magyarázatoktól! A túl közvetlen magyarázat mindig valami elfogultságod célratorése.

Nádas Péter: Észrevételek

Hogy elkerüljem a kényszerű tipologizálást, s vele a kirekesztés műveletét, már most szeretném tisztázni, hogy nem tudom, mit kell a regény fogalmán érteni manapság, én *könyvekről* fogok helyette beszélni, azokról a *könyvekről* és *szerzőikről*, akik és amelyek az elmúlt hosszú évtizedben valamiért fontosak voltak számomra. *Könyvírókról* fogok beszélni. Néhányukról a kelleténél részletesebben, megint néhányukról a kelleténél rövidebben, kondíciómtól függően. Esetleges köztes dialógust annál szívesebben nyitok néhány szerző közt, jobbára persze összeférhetetlenül. Teszem mindezt azért, mert egyáltalán nem vagyok biztos abban, hogy tipológiai rendszerek felállításával bármi lényeges elmondható egy korszak irodalmiságáról. Leginkább az zavar, hogy nem tudom, hány regény, prózai mű, könyv jelent meg e „hosszú”, sem kezdetét, sem végét nem leelő „kilencvenes” évtizedben (nagyon hiányoznak a tartalmas kézikönyvek, az adatbázisok, az irodalmi évkönyvek), s azt sem tudom, kinek a milyen hagyományát és beszédmódját is kellene meghatározónak tekintenem (egy monográfia csupán egy monográfia, ha van egyáltalán, ahogy egy irodalomtörténet is csupán egy lehet az irodalomtörténetek közül).

Ez az írás széljegyzetek gyűjteménye egy képzeletbeli könyvespolchoz. Érintett szerzőiben közös az elbeszélés, a regény, a könyv iránti vágy, és az, hogy rendszeresen meg tudnak mint olvasót és olykor még mint kritikust is szólítani. Nem új, talán nem is izgalmas ez a regénykorszak. Inkább fáradt és lassú. Nem is vesz tudomást róla, néha mennyire anakronisztikusan viselkedik, mondjuk a németnyelvű regényirodalomhoz képest. Nem árulok el nagy titkot, ha azt mondom, azt szeretem benne, ebben a nagy mai magyar (alig létező) regényirodalomban, hogy ténylegesen nem akar nagy lenni. Vagy hogy nem is regény akar lenni. Töredék akar lenni, novella meg feljegyzés, legenda meg családtörténet. Miközben egyre-másra újrajrja a világot. A történetet. A történelmet. A romokat, a hiányokat. A közöset is, az idegent is, az elmúltat is. Hogyha nem is állítható bizonyosan, az 1986-os irodalmi rendszerváltással egyszerre zárult és nyílt meg egy korszak, ahogyan az 1989-es politikátörténeti rendszerváltással is új irodalmi történet kezdődött a magyar *elbeszélés* történetében: az erről szóló reflexiók, a referencialitás, a történelmi tehermentesítés elbeszélői igénye felerősödött. Semmiféle realizmusról nincs itt szó persze, semmiféle korleírásról, korjellemzésről. Éppen az irodalom- és rendszerváltás, mely köztudomásúlag nem esik egybe, utániséga az, amely fontossá lett szerzőim „történetutániségaiban” és/vagy „történelemutániségaiban”. Ez reflektálja regényes olvasatomat. Azt az „utániség” fogalmat látom az „ezredvégi” könyv szerzőiben nyelviesülni, amely nem csak tényleges időbeli, de történeti-poétikai értelemben szövegvilágokon belüli térbeli átrendeződést is jelent. Egyszerre történik meg a globalizációs kultúratudomány emlékezet és történelem dialógusainak szépirodalmi artikulálhatóságának felismerése a magyar nyelvű elbeszélési irodalom (regényírás?) hagyományain belül, s azon túli kapcsolódásokat kínál az európai regény (s az azt támogató piaci elvárásrendszer) újabb formamutatóihoz is. Az „utániség” bizonyos értelemben az olvasás kondíciójának tesz engedményeket, mintegy szintetizálja azokat a stratégiákat, amelyek különben (korábban) nővumként voltak számontarthatók. A történelmi alakzatok regénybeli újragondolása és az archetipikus elbeszélői rendszerek újrafelhasználása egy olyan sajátos ösztömvészetet eredményez, mely mintegy megtartva a mai posztmodern időszak jellemző alkotóelemeit, mégis hátraarcot mutatva a XX. századnak és a XIX. századiság szimulákroma felé fordulva kérdez rá önmaga lényegiségére. Nem tagadva azt sem, hogy – nem először a kultúrák történetében – vákuumkorszakról van szó, hagyománytörésről, -szakadásról, regénytelenedésről és (ki)üresedésről van szó – poétikai értelemben.

Ez a szöveg nem fog holisztikus modellt vázolni a *gegenwartsroman*ról. Mondjuk inkább úgy: kínálok néhány nevet és címet, s általuk talán transzparensse tehetek ugyancsak néhány nem kötelező érvényű nézőpontot. Ilyen például az általam igen kedvelt világyszerű „világregény” fogalma, mely fogalmon belül a jó mondaton van a hangsúly, a hibátlan és poétikus töltetű mondaton, mely képes figurákon és világokon és szimbólumokon át evidenciaértékű létszerveződést felmutatni. Bodor Ádám és Krasznahorkai László regényei ilyen regények: megengedik a klasszikus regényelv működését, mely egész világot teremt, benépesíti lakókkal, kronotoposza egyszerre idegen és idegenként ismertté tehető. Még erkölcsi ereje is van e regénynyelvek burjánzásának. Nem véletlen e könyvek németnyelvű fogadtatástörténetének gazdagsága.

Bodor Ádám életművét tekintve most amúgyis különleges státuszú a kilencvenes évtized. Könyveinek javát valójában már megírta a novellisztikus, töredékes, történetrekonstruáló regények előtt, tekinthetjük is e későbbi munkákat ráadásként. A *Sinistra körzet* (1992) egyértelmű és esszenciális mestermunka. Az addig sem akármilyen nivójú életmű keresztmetszete a *Visszatérés a fülesbagolyhoz* (1992) című, erősen koncepciózus válogatásban világosan mutatja az „előttiség”, a regény előtti állapotok erejét. E Sinistra-előtti korszakban: az (ember nélküli) tájleírás ontologizáló szövegei váltakoznak az (emberi) létezés abszurditásának reflexióival. Már az elbeszélés-gyűjtemény egyes darabjai közt feltételezhető szorosabb kapcsolódások (nevek és szituációk ismétlődése) jelzik az egységesítő szemlélet, a nagyobb epikai tér igényének formálódását. A *Sinistra körzet* ‘regényfejezetszerű’ strukturálódása regényproblémákat szólít meg, de fel is függeszti az (újra) egészben való közlés és az egésze irányuló ábrázolás legitimálhatóságát. A *Sinistra körzet* lokális zártsága éppoly töredéknyi – nézőpontváltásos és szemantikailag disszeminatív – történetekben nyilvánul meg, mint amennyire a körzet körüllevőségének, a bodori tájnak egzisztenciálisan veszélyeztető nyitottsága artikulálódik. Bodor e

regénye nagyon jól mutatja az elsősorban novellisztikus regényhagyomány újjáéledését, ami egyet jelent a forma regénytelenedésével. A Sinistra utániség *Az érsek látogatása* (1999) metaforikus történetgömbjeivel sokkal játékosabb, lazább és könnyedebb módon teremti újjá az ismert egzisztenciateret. *Az érsek látogatása* popularizációs aktusokkal, intertextuális koncepttel, a kelet-európai mágikus realizmus meseiségével teremt tragikomikus kamaradarabot. E lebegős-mesés *könyv* átstívezi a Sinistra kopár fehérségét – és visszafelé olvasatban – elnehezíti, mi több, unalmassá teheti. *Az érsek látogatásának* virtuális komolytalankodása véresen komoly realizmussá írja a Sinistra rettenetét. Bodor prózájának „csendje”, mely kihallatszott a táj-történetek és az abszurd-egzisztenciák (hol táj és abszurditás és egzisztencia és történet ugyanaz) írásjegyei mögötteséből, itt természetes módon, sőt fokozottan teszi hallhatóvá e könyv töredékesen folytatolagos és abszurdításában mágikus történetét.

Krasznahorkai László a *Háború és háborúval* (1999) nyomtatékosította, hogy a XX. századiság egész posztmodern varázslata valójában posztromantikus életérzés, árnyék, mely jótékonyan borítja fátylát a múltra, miközben nem történik más, mint a történelmi múlt ismétlődő embertelensége. Korim György története, a regény önmegszólító nyelve, a mondás, vagy a beszéd és a monológ ténye: ténye egy veszendő egzisztencia törekvésének, a jóság és az igaz ügyre való felesküvés, ugyanakkor a védtelenség és menthetetlenség deklarációjának. Krasznahorkai nyelvének szépsége és édessége az első mondatról az utolsóig eltöltheti az olvasót, kérdés, milyen mértékben tud ellenállni ennek a végtelen szomorúságnak. De ami még fontosabb: Krasznahorkai regényének elbeszélője rendelkezik valami nagyon fontos és régi tudással. Szemlélő és szemléletének tárgya közt ugyanis minden esetben megteremtődik a harmónia, részeltetik abból az egészéből, mely már nincs jelen, és ha működőképes is lenne, csak részleges pompájában. A *Háború és háború* elbeszélője, a beavatás e mestere, valami hihetetlen kitartással: elhivatottsággal és eufóriával teszi a dolgát, anélkül, hogy legalább némi vigasszal kecsegtetne. A *Háború és háború* prófétikus hatásvadászata érzéki és érzelmi evidenciákra épít, ez nyilvánul meg a közönségesen egyszerűnek tűnő cselekményvezetésben (vagy történetkezelésben) és a tökéletesen érthető és a végtelenségig élvezhető nyelvmodulációban. Ez a regény bámulásra méltó csodaként tünteti fel magát egy jobb korokat is megélt olvasói publikum előtt, s ebben még igaza is van, ha komolyan vesszük, ha elhisszük a regényből kiolvasható kézirat üzenetét, mely nem más, mint maga a regény, az egykor volt világokat és birodalmakat újrairó, végigbeszélő és befejező, teljes kézirat.

Bodor és Krasznahorkai „klasszikus” világszerűsége igen erősen kötődik a történelmiséghez. Világ és történelem egymástól elválaszthatatlan elemek: világszerveződés és történetkapcsolódás e szövegek alapképlete. De az is előfordulhat, hogy a történelem elnyeli a világot. Ez a párbeszéd jellemző módon fókuszálódik néhány valóban „történelmi regénynek” nevezhető alkotásban, ill. alkotássorozatban. Bár beszédmódjukban és poétikai tapasztalatukban messze tartanak egymástól, a kilencvenes évekbeli regények nézőpontjaikban mégis a késő modern/posztmodern, hatásmechanizmusukban a szövegszerűség/világszerűség, tematizáltságukban pedig a történelem/történet köztes dialógusának jelenségeként olvashatók össze. Láthattuk: Bodor ugyan kiselmű, de annál motiváltabb regénynyelven egy már-már lassan évszázadnyi történet történetileg félreálmodott „tisztázását” célozza *Az érsek látogatásában*, Krasznahorkai világregénye az egykor volt világok és az aktuális világ állapota közt nyit „örök” dialógust. S e regénykonceptiók közé sorolhatnánk könnyedén Darvasi László *A könnymutatványosok legendája* (1999) című regényét, mely a magyar történelem XVI-XVII. századi nem-jelenvalóságába ágyazza végtelen mutatóvonalainak történetdarabkáit, vagy Szilágyi István *Hollóidő* (2001) című, két hangra-két részre komponált mesei történetregényét. E regényekben, s a többi meg nem nevezettben kellőképpen vegyülnek az 'egész' hálóba fogásának igényei a saját poetológiai szótárak posztiszterű átítatásával. A szövegek töredékességükben is, hiányosságaikban is világi romokra emlékeztetnek, nyelviségükben a nyelv önálló életének vagy világosságának esztéticizmusát hangsúlyozzák, s a történelem, a történelmiség – mindegyikükben a történelmi regények ideológimája ellenében – szubkategorialis történeté koncipiálódik. Ez az utóbbi, egyébként az előzőkből következő és szerves karakterisztikum az európai regény utóbbi évtizedeinek modifikációihoz képest csupán alapos lemaradással nevezhető újdonságnak a magyaryelvű irodalomban, ha Mircea Cartarescu, Umberto Eco, Günter Grass, Marios Vargas Llosa, Gabriel Garcia Márquez, Laurence Norfolk, Christoph Ransmayr, Salman Rushdie vagy Jose Saramago „történelmi regényparadigmáit” tekintjük e kérdésben mérvadónak. És ha feltétlen további történelmiregényezésre van szükség, akkor megkerülhetetlenek e témában Grendel Lajos ún. New Hont-tetralógiájának egyes fejezetei, az *Einstein harangjai* (1992), az *És eljön az Ő országa* (1996), a *Tömegsír* (1999) és a *Nálunk New Hontban* (2001), melyek könnyedén üzennek arról, hogyan is van ez a szomorúan nevetséges búcsú a rendszerváltás eufóriájától, s hogyan is lehet még komédiázni a regényben, a regénnyel. S ugyanilyen megkerülhetetlen Végel László faktív „regényírása” az évtized peremvidéki életéről: beszélyben, esszében, naplóban egyaránt (*A nagy Közép-Kelet-Európai Lakoma bevonul a Píkarszk Regénybe*, 1998; *Peremvidéki élet*, 2000; *Exterritórium*, 2000).

Szándékosan állítom „történelmi regény” ügyben egymás mellé Sándor Iván és Márton László regényművészetét. Alapvetően máshonnan érkeznek, más tapasztalattal rendelkeznek, s nézőpontjaik is határozottan elválnak egymástól. Ami azonban mindkettőjükben közös, az a rendszeres írásgyakorlat, az íráson keresztüli küzdelem az ún. történelmi hitél elbeszélés poétikai legalizációjáért. És véletlenül – vagy ez is korszakjelenség? – mindketten ebben is az ún. történelmiség újraértékelésének lehetőségeit keresik. Posztmodern utáni válaszkérés ez: Márton viccelve és retorizálva találja ki a történelem lehetetlenségét, Sándor Iván pedig az európai regényirodalom hagyománytöréseire reflektál én- és világhiolt regényeiben. A történelem esetükben nem panel, hanem az elbeszélés és az egzisztencia egyedül lehetséges témája.

Sándor Iván majdnem minden írása megengedi a folytatolagos olvasat lehetőségét, és így az életmű, különösen a *Századvégi történet* óta (1987), különleges és egyedülálló, kontinuitív szellemi kalanddal kecsegtet a törésvonalakkal teli magyar elbeszélőirodalomban. Regényeinek beszédmódja nem csupán önmaga szisztematikus újrakódolásában és nézőpontkeresésében fontos. Sándor Iván könyvei, legyenek bár *magánregények* vagy *köztörténetek*, a kettő átmenetének kifundált formái egybe és egymásra olvashatók, mesteri magánmitosszá alakíthatók. Gondoljunk csak az egyes regényeken túl száguldó futárookra és az idő homályából jellegzetes ismétlődéssel felbukkanó ködlovásokra, a történetek téridejének gondosan kimunkált átmeneteire és határhelyzeteire, a háttérre képező omlás és zúgás hangulati sűríttségére, az előteret borító esőre, sárra, kavicsra, csonttörmelkekre és kagylózázaléokra, amelyek a belső tereket alászállásokként hivatottak ellentételezni. E sajtóságos regényteret a kilencvenes években három fontos regény építi tovább: az *Arabeszk* (1991), az *Átváltozások kertje* (1995) és *A szefforisi ösvény* (1998). Az *Arabeszk* az ötvenes évek koholt pereinek magántörténetbe hatoló tragédiáját, s az ezzel együtt járó közös hallgatás megtörésére tett kísérletet ábrázolja belső pszichogrammok egymásra kopírozásával. Az *Átváltozások kertje* a XX. század második felének politikai botrányaira reflektál, míg talán az életmű legkirívóbb darabja, *A szefforisi ösvény*, mely időben s térben is kitolva az általános dehumanizálódás és értelemvesztés paraboláját szövszerűségében is a „már-nem és még-nem” határszituációját képi meg. *A szefforisi ösvény* azért fontos regény, mert szerves anyagává (önmagává) képes változtatni a posztmodern és a dekonstrukció elméleti jelszavait. Amíg azok általában nem nyújtanak megoldási javaslatot (mire is), csak konstatálják és problematizálják az aktuális helyzetet, addig Sándor Iván tudomásul véve e világgállapotnak megfelelő értelmezési lehetőségeket, poétikai válasszal felel.

Ez a válaszlehetőség maga a regény, a mindenkori regényösvény, amely átmenetet és kontinuitást keresve a modern és a posztmodernizálódott modern között az útkeresés további lehetőségéről, az útonlevés fontosságáról medítál. Ez pedig egyértelmű értékmentő kísérlet egy olyan vákuumkorszakban, melynek történelmébe vagy történelemmentességébe ágyazott mentalitások szabdalják szét a maradék humánus által még talán belakható léteret. E mentalitásértelmezés, útkeresés és énérozioábrázolás erkölcsi paradigmát és példát alkot a mai magyar regényírásban.

Sándor Ivánhoz hasonlóan Márton László is a történelem/történet dialógusának tört hagyományrendszerét fókuszálja legújabb könyveiben. Regénytöredékében, a *Kényszerű szabadulásban* (2001) ráadásul Mészöly Miklós nyomaiban haladva mondja föl annak a bizonyos soha el nem készült, tizenkilencedik századi ihletésű, történelmi regénytablónak a hihetetlenül aprólékos és pontos történeteit, mely bár változatlanul hagyja a hely és az idő „szép” reménytelenségét, de a hely és az idő megpillantásához tartozó vakság ismétlődő megkomponálásával túl is lép annak nosztalgikus ábrándjára. Ha Sándor Iván történelmi regény-művészetét elsősorban a moralizáló történeti elbeszélés felől olvassuk, akkor ugyane témának Márton „tűfűtött” retorikai esztéticizmusa adja meg az alaphangját. Miközben a mindentudás retorikai alakzatait mozgatja és örökös színházadit játszik, ahol látszat és valóság eleve elválasztja nézőjé-olvasóját a mindenkori történeti darabtól, mindentudása hozzásegít még ahhoz is, hogy e minden mögött a semmi táruljon fel, e semmiben, e „történelmi ürességben” pedig tragikomikusan egzisztenciális rettenet érzetét keltse olvasójában. A Márton-féle mindenkori mindentudó elbeszélő, aki nem csupán állandó reflektáltságban (érintettségben) szenáriozza „előadását”, de még meg is szólítja az olvasót, azt a látszatot kelti, mintha bármi ésszerű mondás is létezhetne a történelemtől. A történelemre vetett pillantás azonban: vak pillantás. E pillantás mögött nem teremődik meg semmiféle tudat vagy emlékezet-entitás. Por- és homokvihar akadályozza a látvány megfogadását a *Kényszerű szabadulás* regénylapjain. Míg korai nagyregényének, az *Átkelés az üvegen* (1992) lapjain egy üveggolyó (egy vak szeggyolyó) másik oldalára kell átjutnunk a valóság szóródása közben. Az *Árnyas fűtca* (1999) elbeszélői nézőpontja még csak a szereplő nézését sem feltételezheti: menthetetlenül szembe kell nézni vele. A mindentudás és a zavaros, sokszor önellentmondó elbeszélői játék önkényesen kijátssza a valóság s a fikció kettősének imagináriusát. Ebben az imagináriusban nyeri el végső értelmét az emlékezet és a tudat identitásvesztése. Mivel az elbeszélő nem ölt alakot, pillantása pedig szórtásban artikulálódik, a Nagy Elbeszélés és a mikrotörténetek közt pedig nagyarányú hibaszázalékkal tud csak kapcsolódást teremteni, felszámolódik a kettő közti ok-okozati viszony, s éppen az a hiány képződik meg, melynek elvileg a mindenkori történelem-képpel és történeti tudattal kellene szembenéznie. De hogy lát-e valamit a por- és homokfelhőben, a tükröződő vízben, a túlnani szempárban önmaga „hiányán” kívül, el lehet-e mondani az „igaz” történetet, az- csak az elbeszélés nagyfokú retoricitása és intenzív fantáziája árulja el. Van-e egyáltalán valaki, aki lát? Ezt a pozíciót a Márton-féle elbeszélés nem tölti be, s éppen a hiány be nem töltésével utal a valóságban is létező történeti tudat és emlékezet problémáira.

A történelmi narratívák nyelvi kódoltsága, annak is nyelven belüli megosztottsága és elkülönülése elsősorban Závada Pál és Esterházy Péter „sikerkönyveinek” védjegye. A történelem a *Jadviga párnájában* (1997) és a *Harmonia Caelestisben* (2000) egy-egy családtörténeten keresztül kap új értelmezést. Mindkét könyv a családregegy hagyományát írja vissza formailag, miközben éppen annak befejezett voltára reflektál egy-egy, a folytathatóságot szimuláló regénnyel. Hogyan működik az utániség poétikai szerint a családregegy? Hogyan hozható vissza ez az átfogó jellegű műfaj mindazon tapasztalatok beépülésével, melyek hiánya feltétlen a kritikai olvasás perifériájára, esetleg a sikerregények listájára vetné a kérdéses könyvet? Miközben a poszton belüli szerzők: Garaczi, Kukorely erősen klasszicizálódnak, a kívüliek pedig: Sándor Iván, Szilágyi István vagy éppen Závada a klasszikum modernnek hagyományrendszerének felülírásával egyazon útra lépnek: mindazon tapasztalattal, mely az ún. posztmodern rendelkezik, minimálrodalmat alkotni anakronizmus, kifulladás, érdektelenné lett. Az utániség regényírása ötvözi egyrészt a tágabb értelmű olvasói elvárásokat, s megfelel a kritikainak is. Nem a posztmodern egységesítő irányultsága szerint, hanem a poszton túliságot megcélozva egyszerre dialógusképes művet igyekszik teremteni a metanarratívák, a teóriák, a hagyományok és a mesék között. Lényegében nem látványos elkülönülésről van szó, narratíva és metanarratíva egymásba változik, az önreflexió mesévé lesz. Látványos regényprodukciók lehetnek e nem is túl bonyolult változásnak az eredményei. Závada és Esterházy, a mértékadó műfaj-átírók közt szövegközi dialógus nyitható: a *Jadviga párnája* perifériális centrumképző erejénél fogva értelmezi át a mítikus családregegy lehetőségeit. Esetében a poszt utániség a fabularizált metanarratívában látványosan megmutatkozik: a könyv belső nézőpontú megszerkesztettsége egybeesik a külső, tipográfiai és nyomdatechnikai megjelenítéssel, olyan szimulákrumot teremtve, amely már a hyperrealizmus elveinek (is) megfelelően tételezi valóság és fikció szétválaszthatatlanságát. A regényben megjelenített regényes családtörténet a névbe projektált „utolsó”, az Osztatnik történetét beszéli el, a mítosz variációdús igazságtartalmában elvesző fogantatástörténetől a mítosz ugyancsak a véget is bejelentő kioltódásáig. Esterházy éppen a név centrumvesztését s annak újabb jelentésképződését célozza meg családregegyében. A név generálta labirintikusban teremődik újja e családtörténet, mely szimbolikus szinten azonosul egy nemzet történetével is, s fókuszálja annak ugyancsak XX. századi részeseméy-rendszerét. A nagyapa, az apa és a fiú közti történetívben ugyanazon széteső, funkciójában módosuló karakterjegyek pozicionálásáról eshet szó, ami előfeltétele az ún. hagyományos, hanyatló családregegynek. Nem véletlen, hogy a nagyapa „emlékiratszerű” megkomponálása mintegy a XIX. századiságot imitálja, a mondhatóság, a meseszerűség, a dialógusképző egészérvényűség jegyében: szimbolikus történeti alakká is változik. Neki van „története”. Az Esterházy Péter névvel illethető, fluktuáló konfiguráció az írás és emlékezés aktusának jelenvalóságát tölti be, mintegy harmadik fokozatát egy család szétmálló történetének. A feljegyző, megörökítő funkció a leírás szegmentumaiba rejti ezt az arc-képet. Esterházy elbeszélője, miközben az Első könyv virtualitását gömbszerű történetalakzatokkal tágítja az időben, a Második könyv történeti eseményeit a XIX. század XX. századi eltűnésével, s a kommunizmus XX. századi barbárságával ellensúlyozza. Ugyanez leírható a Závada regényében megképződő nyelvi figuráció hármasságáról. Osztatni András egy határozott én-képből jut el énképének kioltódásáig. A két regény, Zavadáé és Esterházyé különbözőképpen fordul önmaga XX. századiságához, különösen érződik bennük mégis a közös századvégiség poétizálódása. Miközben ugyanis összefoglaló igényű panorámát nyújtanak a fikcionalizált valóságról, be is töltik azokat az olvasói (és piaci) elvárásokat, melyek a régi forma újszerű tálalásában nyerik el pozicionálhatóságukat. Nem véletlen e két könyv „népkönyvvé” alakulása és népszerűsége. Az utániség családregegyei Závada részéről a mítosz újírhatóságával, Esterházy pedig a név imagináriusának meseivé alakíthatóságával jelzik egy műfaj igényes „feltámadását”.

Nagy kérdés azonban, hogy a fragmentarizálódás, a történetiség újrakódolása, az archaikusság elegendő premisszák-e a nagy kompozícióhoz. S ha a „történet” elbeszélhetősége nem igényli a minimalista próza törvényszerűségeit, sőt szenvedélyes mesélésbe kezd? Az eltelt évtized fiatalabb, kritikusai „sikerszerzői” mutatják, hogy az elbeszélés bizonyos értelemben vett restaurációja (menthetetlenül) végbement a mai magyar prózairodalomban. Megszelídült az „elbeszélés”, melynek reflexív vagy önkritikus volta mintegy immanens történetévé változott, ami alatt persze egyáltalán nem az elbeszélés egészérvényűségének és hitelességének naiv restaurációját kell érteni. Az elbeszélés aktusa kilép a történetmondás útvesztőjéből, s történetalakzatként disszeminálódik. Darvasi László rózsabokor-történetei és könnymutatványos regénye, Háy János mesei regényei mellett (*Dzsigerdilen*, 1996; *Xanadu*, 1999) Bartis Attila vallomásprózái nevezetes módon „billentik” vissza az elbeszélést a beszédaktus egzisztenciális meghatározottságába.

Mintha az egyébként teljesen különböző elbeszélői minták azt kívánnák demonstrálni, hogy a mindenkori történet egyes elbeszélőjének élete valóban azon múlik, vajon történetét, függetlenül a befogadás mikéntjének feltételeitől, el tudja-e beszélni. Az elhallgatáson túli elmondás igénye artikulálódik e kommunikációs szituációkban. Az első könyvek (mesék, történetek!) alapbeállítódását egyfajta posztromantikus, a szépség transzparenciáját is meghaladni kívánó világteremtési szándék határozza meg. Az archaikus történetmondás visszaidézése nem csupán nyelvi és poétikai kapcsolatot feltételez e fiatalabb prózairók munkáiban, érdemes a későbbiekben arra a teremtett, archaikusan véres és anyagi, ill. szomorúmanós világra is néhány pillantást vetni, mely Bartisnál rögtön regény formájában, Darvasinál és Háynál azonban prózaversek és elbeszélésfüzerek alakváltozataiban artikulálja a nosztalgia, a meseiség és a legendák érintettségét.

Bartis első regénye, *A séta* (1995) nyelvi komplexitásán túl olyan szerelmi vallomás, melyben egybecseng az idő múlásának nosztalgiája, a hagyaték súlyának erkölcsi felerősödése, a romlás és a hanyatlás folyamatának érzékenysége. Véres búcsú a gyermekkortól s egy letűnt, nosztalgiákkal teli, allegorikus világtól, melyet fürdők, mesterek, fenyőerdők, anekdoták s mítoszok határolnak el az emlékező időt s teret szabadal mesemondásában. A könyv a séta nyelvi emlékműve: mert beleszűlni valamibe, amitől csak a rituálisan ismétlődő búcsú és elbúcsúztatás választhat el, az determinisztikus sors történetét. Az elbeszélő történetének örvényébe taszítja, belesétáltatja a hallgatót, aki nincsen jelen, aki nem képződik meg, mert az elbeszélés nem tart igényt a bebeszélésére, s mert ez a megszólított hallgatást feltételez, mégpedig oda-hallgatást. Az ezt követő *A kéklő pára* (1998) novellák gyűjteménye, mintegy kiegészíti *A séta* világának magánmitológiáját. Majd mindegyik történet regényanyag, ún. miniatűr regény. *A sétával* szemben *A kéklő pára* nem él a regény architektúrájával, holott a novellisztikusság, igaz erős distanciával és ironikus felhanggal, mi több, az elbeszélői önarckép fénytörésével hasonló tájakat és figurákat idéz meg, melyek és akik a szerzői magánmítoszban részben az előző mesemondásnál is archaikusabb eredettörténeteket, részben a posztmodern multikulturalitás palimpszeszt jellegét szolgálják. *A kéklő pára* novellái apokrif szövegekként írják vissza *A séta* anekdotáinak nosztalgikusságát. Mese- és emlékvilágot és elő a politikai diktatúrák neveléses romhalmazából. A valóban regényszándékú második Bartis-regény, *A nyugalom* (2001) bár nem tagadja archaikus voltát, de kemény aktuálvilágba tereli eme archaikus világ föloldódását. Egyenesen újrahangolja Závada Pál befejezetlen, mert befejezhetetlen kéziratos sors- és családtörténetének metanarratíváját (mindkettőben erősen dominál a nyelvi karakterek dramatikussága, az egymást olvasó és olvastató élethazugságok írásos medialitása és a lezárás halálon túli végérvényessége). *A nyugalom*, akár a *Jadviga párnája* nem áll olvasói kedélyeket felborzolni, ambivalens érzelmi kalandokba bonyolódni, s teszi ezt Nádas Péter után szabadon egy posztutáni *Emlékiratok* könyvében. A már ismert szlogen, hogy a: családrégény, szerelmes regény, wendezeit-regény, életrajzi és fejlődésregény (minden, ami klasszikus forma) irodalmi újrafelhasználása egyenértékű a popularizálódással s az olvasói felhasználói szerverek commercializálódásával, még nem jelent egyet a fennkölt irodalom (milyen is az?) kiüresedésével. Bartis Attila első két könyve mindent elmondott arról, ami archetipikus anyagként elmondható volt eredettörténetéről hol nosztalgikus, hol ironikus, hol egymást váltogató diskurzusokban. Úgy tűnik, *A nyugalom* kategorikusan szakít az írói poétika eddigi kronotoposzképzésével. Regényként: majdhogynem konzervatív, ismétlődő motívumstruktúrát kiépítő regénynyelv, mely témájában merészen pillanatnyi képeket felvillantani a rendszerváltást közvetlenül követő évekről, miközben elbeszélői eredettörténetét a szimbolikus tartalmú 1956-os évre vezeti vissza.

A kilencvenes évek prózáját jellemezve, ha regényeket nem is tudunk nagy számban felsorolni, novellásköteteket annál inkább. Parti Nagy Lajos (*A hullámzó Balaton*, 1994), Ficsku Pál (*Élni három nővel*, 1997), Tar Sándor (*Lassú teher*, 1998) és az említett Bartis-kötet mellett Darvasi László neve fémjelzi a „magyar novella” megújulását. Darvasi évtizedéből, s egyáltalán: az évtized kötetterméséből *A veinhageni rózsabokrok* (1993) és a *Szerelmem Dumumba elvtársnő* (1998) messze kiemelkednek. Elsősorban a két kötet sajátosságos, mitikus-archaikus versus mitikus-posztrealista elkülönülése következtében. *A veinhageni rózsabokrok* mesekedv, világszerűség és töredezettség, enigmatikusság és korlátozottan disszeminatív elbeszélői technika jellemezte, mely elegendő teret engedett a dekonstrukciós játékoknak, szimulákrumként pedig a hagyományos 'egészésként' való olvashatóságnak. Minden történetével Darvasi megteremtett egy alaphangulatot, összetéveszthetetlenül egyéni melankóliáját. E kitalált gyermeki világ összeomlása dialogizál ezzel a fontos szomorúsággal. A Dumumba-kötet „magyar novellái” a prózai ártatlanság kiírásával (az írás általi kioltással) már azt a valóságokból áttűnő lehetséges világot szűkíti le, amely csak jobb szó híján nevezhető magyarnak. Ez a kitalált magyar világ szimulákrum, mégis mélyebb valóságtartalmú, hiszen amíg az első mesék veszteségekkel zárultak, a paradicsom, az egységes kép elvesztésével, a mitikus bűnbeeséssel, az írás, az elbeszélés szubjektumképző kezdetével, addig ez a világ már alapjaiban meghatározott, benne Darvasi humorán és nyelvi nárcizmusán keresztül kap új értelmezést e magyar ország létezésére. E két novelláskötet imaginárius és valóság közt jelöli ki az írás fikcióját. Novellisztikus felfűzöttségük nyomaikban utalnak egy nagyobb távú prózai kísérlet lehetőségére, a Darvasi-féle nagy regény (Bodor, Krasznahorkai, Márton mintáján) mégis éppen e novellisztikusságban veszti el egészérvényűségét. Azonban az is igaz, hogy éppen ez az a regény, mely tele izgalommal, várakozással, lélegzetelállító kalandokkal és oldhatatlan titkokkal betölteni hivatott a mesei-mitikus regényirány hiányát. Darvasi mondatai rövidek, poétikusak, nem kanyarognak meandereként, minden részrehajlás és rejtett tartalom nélkül vissza is térnek, igaz, néha 200 oldallal később, mint olykor Homonnai-Nagy Bálint kapitány uram a gomolygó történelem kódéből. Az egyes történetek e hatalmas mátrixában. A *Könnymutatványosok legendája* (1999) végtelenített novella-folyam a többszörös kezdetnek megfelelően többszörösen poentírozott befejezéssel. E folyam résznovelláit nem tartja szorosan össze hagyományos struktúráról elvárt koherencia. És ennek ignorálhatóságához új nézőpont szükségeltetik. Jönnek a mutatóanyagok, mennek, s közben mutatóanyagok a könnyeikkel. Az is világos, hogy mennyien vagyunk itt a környező vidéken. Még az is, hogy nincsenek rendben a dolgaink, s a pusztulás mindegyre nő, miközben egy rég vágyott mágikus-mitikus időteret teremt maga körül az elbeszélő. Szilágyi István *Hollóidő* című regénye után újra elő kellene venni Darvasi egyébként méltánytalanul nem olvasott *Könnymutatványosait*, részben azért, hogy lássuk, a 2001-es frankfurti könyvvásárra megjelent németnyelvű változatot miért látta szükségét a szerző a változtatásoknak, részben pedig, hogy Szilágyi regényén keresztül is visszaigazolást nyerjen a kelet-európai költői realizmus.

Ez a világszerűség nyilvánvalóan ellenvilágot igényel. S regényes olvasatomban meg is képződik ez az ellenvilág, ellenbeszéd Kukorelly Endre és Parti Nagy Lajos „hosszabb”, regényszerű szövegeiben. Miközben a világszerűség éppen (r)omlásban, nyelvi átalakulásban van náluk. De hát a regény meg éppen az érvéstést próbálja nyomaiban rekonstruálni. Ha már nincs, aki nézzen, nincs, aki cselekedjen, nincs aki beszéljen, legalább képi nyomokat, töredékfelteleteket azonosítsunk. Vagy mondjuk el az egzisztencia kioltódásának hiteles történetét. Jellemző módon fordultak kitűnő versírók a próza felé a kilencvenes évtizedben. Mégpedig úgy, hogy a próza szinte minden lehetőségét végigzongorázták. Maradandó tárcakötetek születtek, sajátosságos elbeszélés- és kisregénykötetek. És ami még inkább fontos: a lírikus prózája alapvetően szociális érzékenységről tett tanúbizonyságot. Hogy azt ne mondjam: valóságosabban ábrázolta a valóságot, mint ahogyan az van (volt). Parti Nagy Lajos tárca és elbeszélés-gyűjteménye, füzetes regénye és tárcaregénye, Kukorelly Endre tárcakötete, szöveggyűjteménye és romregénye érzékeny válaszok azelőttre,

azutánra. Furcsa ez a kettősség: az én, sok esetben egyes szám első személyű elbeszélésének és a történelemnek ez a kutató, elemző, parabolikus párbeszéde. Ha a regény a kilencvenes években töredékregény és novellaregény, akkor a lírai meghatározottságú szövegírás is ugyane sorba illeszkedik.

Kukorelly regényelőszövegei közül kiemelkednek azok, amelyekben a beszélő figura, aki el-elbeszél(get) magának vagy magában és állandóan kifele bámul, vizslatja mondjuk a szemközi közértet vagy a strand tárgyait. Miközben persze egyvégtében emlékképek függeszkednek a látványra. Ez a *kilátás*, a látásnak a zártságából, belülről történő irányulása kifelé mintegy kapcsolatot teremt a magába zárt költői egzisztenciával. Különösen igaz ez akkor, ha azt a nyelvet, amin Kukorelly gyakran előbukkanó (és a nyelven keresztül felszínre bukó) figurája (figurái) megszólal(nak), a kint és a bent határán (határtalanságán vagy határjárásán) jelöljük ki. Kukorelly beszéde mégsem a mindennapi agrammatika tört és darabos, helytelen poetizálásával működik. Sokkal inkább a nyelv egzisztenciájának bentől történő kizuhanása révíti meg (el) a szemlélődő beszélőt. E révület: (kontemplatív) figura és (kuki) magatartás egy olyan alulretorizált létmódnak felel meg, amely világosan kifejezésre tudja juttatni a világszerűség hiányát a világ (s a maga) nyelvében. Miközben lefelé bámul a „szovjetónió” történetromjaira, Kukorelly nagyon tudja látni a világot és kifejezetten dzsentleman módjára komcsizik hozzá. Még ha nem is áll össze e kép, mint egy valódi rom, egy regény romja. Persze kérdés, regény-e a regény Kukorelly szövegírásában, ha minduntalan egy, egyetlen, átfogó, mindenre vonatkozó szöveget ír. Csakhogy a *Rom. A szovjetónió története* (2000) gesztusértékű üzenet: ami már úgymond nem jelenvaló, mert túl lett beszélve vagy el lett hallgatva vagy felejtésre kényszerült, az ebben a kötetben s sok más, különösen a *Három 100 darab* (1999) rövidprózáiban kontúrképpé változik. Kiemeli a személyes és a közös történet meghatározó attribútumait, a jelképeket, a hívószavakat, az ún. mítoszba hajló *azelőtti* motívumokat, annak az életérzésnek a látszatvilágát, mely a láthatáson túl láthatatlan nyomokat hagyott maga mögött. S történik ez az írás tárgyának megfelelő formában: romosított elbeszélésben. Végeredményben mi ez, ha nem a poétikai-poétai engagment újírására tett kísérlet?

Kukorelly en block romvilágos történetet ír, Parti Nagy Lajos szövegváltozatai történetvilágokat alkotnak. A jelenmúltból, a jövőközelből. Ez a fajta szociális érzékenység persze a nyelv kérdése. Sárbogárdi Jolán szerelmes-füzetes regényében és a Tisztabúza éjszakájának tárcaregényében a műformai deformálás során Parti Nagy valóságokat, korábbi szakterminusával élve *kisreálialkat* ütköztet és tükröztet, azt az úgynevezett nagy magyar valóságot, mely a rendszerváltás óta a lehető legkülönbözőképpen feszíti szét a normákat. *Sárbogárdi Jolán: A test anygala* (1997) a *Mauzóleum* (szerintem a kilencvenes évek leghatásosabb színdarabja) ellenpárjaként szimulál valóságot. Ahogy a darabban a nyomor átpoetizálását hajtja végre Parti Nagy, úgy a regényben az úgynevezett felső tízezer divatszakmunkás, menő képviselői jelennek meg kíméletlen gúnyíratban, amely egyszerre szól észbontó kulturális és nyelvi állapotokról. A *Mauzóleum* nyomorúsága és *A test anygala* fényűző bornirtsága között ugyanaz a virtuális szakadék feszül, mint napjaink társadalmi rétegei között. Parti Nagy a poszt-szoc-reál mitológia hír-adója, ha nem sértenénk meg ezzel az aktualizált és valóságot-fikciót összemosó nézőponttal szerzőnk *nem* mintázásra épülő poeticizmusát. Maradna mindez persze játék, ha nem lenne Parti Nagy műveinek az általa használt nyelvtől éppen le nem választható szociális és már-már társadalmi olvasata. Az 1990-ben eljátszott történelmi lehetőség felhangjai ott kísértének a Sárbogárdi Jolán által felrajzolt polgári millió aerobicos-libresses komfortra cserélt szabadságában, finomkodó érzésekkel hivalkodó alpári gondolkodásmódjában, otrombán hazug nyelvében. A *Hősöm tere* (2000) ennél merészebb alkotás: való-szerű látomás a világ és az individuum posztutáni duplikálhatóságáról, a nyelvi mechanizmusok valóságcsapdáiról, a szociolektikumok és a hatalmi diskurzusok egyszerre referenciális és fantasztikus dialogizálhatóságáról. Parti Nagy ezen munkája is könnyedén rájátszik a beazonosíthatóságokra, mert legyen bár a komikum, a paródia, a transzvesztia még oly erőszakos ellenbeszéd is, az ellenszegülés a fantázia mellékhajóján kegyetlenebbül valós képeket generál a valóságnál is. A költői ún. elhivatottság „üzenetszerű” újírásának kísérlete azért jelentős tett, mert miközben a kilencvenes évek magyar irodalma az ideológiamentességen felbuzdulva erős esztétizálódáson és elméleti gyorskuronzon ment keresztül, addig az ún. kulturális emlékezet diskurzusai az elmúlt rendszerfüggőséget tematizálván is csupán naivan mesei és anekdotikus történeteket állítottak elő, melyek poétikájukból következően a történelmi tapasztalatok gyors és illegitim felejthetőségéhez járulnak hozzá. És akkor újra elő kellene venni ez ügyben Baka István *Beavatások* (1991) című kisregénygyűjteményét, nem csak azért, hogy előkép gyanánt nevezzük meg a múltjelen galambjait vámpirokként, de azért is, hogy e Parti Nagy-és/vagy Kukorelly-féle posztmitológia lírai apparátusára nagyobb távlatokban gondolhassunk.

Nem hiszem, hogy bármiféle konklúziót igényelne ez a széljegyzetgyűjtemény. Azt azonban szeretném még elmondani, hogy pl. a németnyelvű irodalom történelmi-poétikai értelemben kísértetiesen ismétli magát. A 2002-es esztendőnt Günter Grass és Peter Handke egy-egy újabb „nagy” alkotása fémjelzi. Túl vagyunk már jónéhány csalódáson mindkét nagyszerű szerzőt illetően. De még mindig ők azok, akik tudják, mi az, hogy regény, és mit mondhat még el a regény. Grass, úgy tűnik, visszaszáll a német történelem veszedelmes éveibe, s „történelmi regényt” ír (*Im Krebsgang*). Handke, úgy tűnik, visszaszáll a regény hőskorába, s mancha-i falujából írja meg a kontemplatív pikareszkregény, a regény időtlen-történetetlen változatát (*Der Bildverlust*). Nem lebecsülendő életműteljesítmények egymástól merőben eltérő regényválaszai az ezredfordulón. Mondjuk, valami ilyesféle párbeszédre vágnék a magyar regényt illetően. Ezt a szöveget addig amúgy sem lehet zártnak tekinteni, míg a minden szóbeszéd ellenére mindvégig jelen levő másik '86-os magyar korszakfordító szerző is oda nem írja *utáni* regénye fölé a nevét.