



Új regénykorszak?

KIBÉDI VARGA ÁRON

Hozzászólás a regény-körkérdéshez

1. A regény az európai irodalmi hagyományokon belül a legújabb és a „legfrissebb” műfaj, az egyetlen, amelyik képes önmagát meghazudtolni, magának ellentmondani. Nincs szüksége paródiára, integrálja a paródiát. Ahol nem integrálja, mint a tizenkilencedik század második felében, ott baj van.

A mai értelemben vett regény – néhány kivételes ókori előzménytől eltekintve (Heliodorosz!) – a tizenhatodik század végén és a tizenhetedik század elején kezd népszerűsödni és elterjedni. A modern idők első olyan kritikusai, akik ezzel az azonnal divatosá váló új elbeszélésfajttal foglalkoznak, nem tudják, mit kezdjenek vele, adhatnak-e neki autonóm státust, és így a regényt inkább próza-eposznak nevezik. Az eposz régi nemes műfaj, egyesek szerint a legelőkelőbb; aki modern és szereti a regényt, az eposzsal rokonítja ezt az elméletileg még bizonytalan és védelemre szoruló új palántát.

Utólag úgy tűnik, hogy a regényt jobb lett volna próza-eposz helyett *anti-eposznak*, vagy talán egyenesen *anti-regénynek* nevezni. Cervantes a reneszánsz legnagyobb bestsellerét, a húsz-egynéhány kötetben több szerző által írt és majdnem száz évig folytatásban megjelenő *Amadis* lovagregényt teszi nevetségessé, azáltal hogy a lovagi eszményt nemcsak tartalmilag parodizálja – hőse az eszményt könyvekből tanulja, akár csak később Madame Bovary a szerelmet, és ágyban hal meg, nem csatatéren –, hanem formailag is. A stílus állandóan változik, Don Quijote a regény második részében már saját élettörténetét olvassa és kommentálja: felháborodik, amikor egy fogadóban Don Alvar Tarvéval találkozik, aki életrajzában egy apokrif folytatásában szerepel, tehát nem létezik! A metanarráció révén a regényparódia egyben anti-regény, az európai regény mint anti-regény kezdődik.

Anti-regénynek tekinthetjük azonban a *Cleves hercegnőt* is, a francia klasszicizmus nagy szerelmi regényét, mert szerzője ezt a nagyon pesszimista, a férfiszexuális leleplező – és ma már akár feministának nevezhető – történetet annak a királynak (II. Henriknek) az udvarába helyezi, akiről tudjuk, hogy még az udvari élet legkisebb részleteiben is meg akarta valósítani az *Amadis*-féle lovagi eszményt. És folytathatnánk Diderot, Voltaire, Sterne, Fielding nevével, a regény – egy-két patetikus eszményítő

-
1. Miben látja a jelen regényírásának újabb, a közelmúlt korszakaitól különböző problémáit? Valóban válaszúton van a regény most is, s ha igen, miért és miben?
 2. A magyar és a világirodalomban milyen jelentősebb művekben, milyen poétikai válaszokban lehetnek jelen a változó regénykorszak jelei?
 3. Milyen előnyös vagy zavaró kapcsolatot lát a regényműhelyek és az eluralkodó regényelméleti teóriák között?
 4. Mi a véleménye a rövidpróza és a regény poétikai formáinak helyzetéről, viszonyáról a mai fiatalabb irodalomban?

kísérlettől eltekintve (Richardson, Rousseau) – a valóságot és önmagát megkérdőjelező anti-regény marad egészen a tizenkilencedik század közepéig.

A tizenkilencedik század egy különös, mai szemmel egyre bizarrabbnak tűnő korszak: Balzac nyomdokában és egészen Zolaig a regényírók mintha megint eposzt írnának, azaz egy olyan regényt, amelyik a valóság megragadhatóságát, egy felépíthető valóságot hirdet. A regény most nem a valóság megismerhetetlenségét mutatja, mint azelőtt tette (és mint azután – Proust óta – megint teszi); a realizmus azt vallja, hogy szavakkal le lehet objektíven, tudományos pontossággal, írni a valóságot. Ezt az illúziót támasztja alá kezdetben a nagy új felfedezés, a fényképészet: a kép az objektív, tudományos valóságot rögzíti, erre kell törekednie a szavaknak is. A huszadik század első felének néhány, a maga idejében híres folyamregényét (Martin du Gard, Jules Romains), azt teszi ma már olvashatatlanná, hogy lényegében még mindig ennek a realizmushitnek a bűvkörében születtek. A pozitívista realizmus csodálatraméltóan naiv; hosszú, kegyetlen évtizedekre volt szükség, amíg századunk kiábrándult... és kigyógyult belőle.

2. A magánélettel, az egyénnel foglalkozó regény kétségkívül egy radikális újítás a magyar regény utóbbi évtizedeiben. A közösségi, elkötelezett regény viszont nem középkelet-európai, nem kommunista és nem magyar találmány. Cervantes és Balzac, a valóságot felforgató és a valósággal komolyan megküzdő nagy regényírók egyaránt a közösség felé vezetik az olvasót. Magyarul ez nemcsak Jókaira és Móricz Zsigmondra, de még Kaffka Margitra is vonatkozik.

Az európai regény elmúlt századaiban az egyén regénye ritka kivétel: néhány romantikus példát lehetne idézni – Chateaubriand-t és Benjamin Constan-t. Novalist és Bettina von Arnimot –, de ma már nem igen olvassuk őket, megfertőzik ezeket a már-már megfoghatatlan érzelmeket kutató és cselekményszegény írásokat a kor pátosza. A romantikus egyén akarva-akaratlan hősi pózokban tetszeleg, nem képes kizárólag a maga életét élni, hanem az is fáj neki, hogy mennyire más a rideg és közömbös társadalom, mely nem hasonlít rá, mely nem fogadja be. Ilyen ellentmondásos és ironikus módon még a romantikus individuum is bekapcsolódik a közösségi életbe.

Az egyén regényét illetően a huszadik században az irodalomtörténeti előzmények azt sugallják, hogy a magánvilág mikroszkopikus kutatása végtelen nagy terület, az írói eszközök egyre tovább finomíthatók. Amikor 1913-ban megjelent a nagy Proust-opusz első kötete, amelyikben a szerző negyven oldalon meséli el azt, hogy egy gyerek ágyában forgolódik és nem tud elaludni, azt lehetett volna képzelni, hogy a magánélet mikroszkópiája megtörtént, ezt nem lehet már tovább fejleszteni. De kiderült, hogy harminc évvel később Nathalie Sarraute még apróbb, már-már a tudatalatti határan mozgó élmény-, gondolat- és beszédtrödékekre képes felbontani az egyén vívódásait.

A baloldali ideológiák által felerősített közösségi igény évtizedei után különösen jól esik konstatálni, hogy más regénytípusok mellett (ezek közül talán a pseudo-történelmi regény a legérdekesebb) egyre több olyan regényt is olvashatunk, amelyik kimondottan és majdnem kizárólag a magánélettel foglalkozik. Ez a fordulat különös módon éppen akkor lép fel, amikor a hősi, romantikus Én végleg leszerepel és a magánéletnek már nincs igazából hőse és központja. Az Én nemcsak felmorzsolódik, hanem megsokszorozódik. Amerikai pszichológusok a „Multiple Self”-et tanulmányozzák. Az Én nem egységes: több, egymással néha már-már ellentétes részből áll, ahogy ezt már Proust is látta.

Milyen történeteknek lehet ez a trónfosztott és magával meghasonlott Én a központja? Ez a kérdés azért aktuális, mert a posztmodern alaphelyzetből az következik, hogy a közösségi – narratív, hiszen a haladásra alapozott – etikákból kiábrándult embernek új és már nem közösségi narrációkra van szüksége ahhoz, hogy magánétikáját

kiépíthesse. Ha az Énnak nincs központja, mi gyárt neki összeálló történet, mi tartja össze az életét, mi ad magánvilágának értelmét? Talán a névtelen, megnevezhetetlen és megfoghatatlan társadalmi erők és keretek? És mi gyártja, hogyan gyártunk, ennek a felmorzsolódott Én-olvasónak összeálló történeteket? Képes erre a valóság megismerhetetlenségére rádöbbenő nyelv? Ezen a téren ma nincsen alapvető különbség a nyugati és a közép-európai helyzet között; nem két különböző, hanem ugyanaz a válság előtt áll minden európai író: ha a rendszerváltás húsz évvel előbb játszódik le, és történetesen a strukturalizmus divatjával esett volna egybe, jóval drámaibb ütközések és átrendeződések tanúi lehettünk volna.

Visszont van egy terület, ahol Magyarországon a rendszerváltás óriási következményekkel járt: ez az irodalomelmélet és maga a szépirodalom, különösen a narratív próza. Az *irodalomelmélet* azelőtt világos és általában unalmas volt, ma teljesen más: izgalmas, de gyakran olvashatatlan. Az irodalomelméleten belül pedig a regényelmélet már a német romantika, de különösen Bahtyin óta „megugrott”. Ha a regény az egyetlen „omnivor” műfaj, olyan, amelyikbe minden belefér – fennköltség és durvaság, narráció és filozófiai elmélkedés –, akkor a regényelmélet is minden irányba terjedhet: a strukturalista narratológia a konvencionális formákat kedveli (népmese, detektívregény), a hermeneutika viszont inkább a világirodalom híres nagyregényeit, a pszichoanalitikus kritika pedig mindkét típust szívesen értelmezi. A regényelmélet ma minden nyelven éppolyan bő és terjedős, mint maga a regény.

A *szépirodalomban*, elsősorban az elbeszélő irodalomban, Magyarországon a 80-as évek óta a változás radikálisabb és csodálatosabb: teljes megújulásnak lehetünk tanúi. Rengeteg – legalább két tucat! – jó magyar prózaíró van, erre nekem az is bizonyíték, hogy az előző hozzászólók névsora alig egyezik. Az az érzésem, hogy ma kevés olyan nyelv van Európában, amelyen annyi jó kis- és nagyregény jelenne meg, mint magyarul. Ez a gazdagság tulajdonképpen érthetetlen és magyarázhatatlan. Ellentétben a legtöbb közép-kelet-európai országgal, a nyugati szellemi-irodalmi irányzatokat ugyanis aránylag könnyű volt megismerni Magyarországon, tehát nem volt szükség a rendszerváltásra ahhoz, hogy a fiatalokat ilyen vagy olyan új irányzat megihlessen. Öncenzúra? Kiadói politika? Protokoll?

Közhiedelem, hogy a magyar irodalom azért nem nagyon ismert külföldön, mert elsősorban lírája gazdag és a költészet nehezen fordítható. Most lehet, hogy itt is lesz változás. Az elbeszélő próza átvette az első helyet a költészettől, és valóban nagyobb ma a külföldi áttörés, mint régebben; több magyar prózaíró szerepel külföldi bestseller-listákon.

3. Nem csodálkoznék, ha egy hajdani magyar irodalomtörténet a kilencvenes éveket mint a magyar elbeszélő próza fénykorát emlegetné. Ennek ellenére nem vagyok optimista a regény jövőjét illetően. Az olvasás tett, olyan aktivitás, amelyik az olvasó részéről – különösen irodalmi alkotások esetében – energiabefektetést igényel. Nézni egyszerűbb, könnyebb, mint olvasni, napjaink legnagyobb részét nézéssel és nem olvasással töltjük. Nemcsak a természetet, hanem az emberi kultúra alkotásait is – a házakat, a divatot, a művészien becsomagolt ipari termékeket, a reklámplakátokat, a televíziót – inkább nézzük, mint olvassuk. És van egy olyan vizuálisan narratív műfaj, mely a regényt képes helyettesíteni: a játékfilm. Egy film megnézése kevesebb időt igényel, mint egy regény elolvasása, és ez az elfoglalt, a gyorsaság bűvöletében élő modern ember számára előnyt jelent. A képek gyorsan peregnek, másfél óra alatt előadják azt a történetet, amit egy regényolvasó csak többnapos erőfeszítés után ismer meg teljesen.

A film a kultúrafogyasztó passzivitását segíti elő. A nézőnek multimedialis, különböző érzékszerveire egyszerre ható eseményben van része; ő maga csak ül, a mozi sötét termében, vagy otthon a képernyő mögött, és a film mindent egyszerre kommunikál vele, egyéni gondolkodásra nincs szükség. A filmrendező olyan részleteket is megoldott, amit a regényíró a képzeletére bíz: milyen színű a szereplők ruhája, milyen a hangjuk, milyen magas a bokor az út szélén, hány ránc van az öreg néni arcán. A játékfilm megszabadít a nyelv pontatlanságától, a kép azt is megmutatja, amit a nyelv nem képes kifejezni. A néző kikapcsolhatja fantáziáját, mindent készen találhat elé, mint csecsemőnek a pépet. A kísérőzene legfontosabb szerepe pedig gyakran egyszerűen abban áll, hogy a néző passzivitását felerősítse.

Itt természetesen elsősorban a könnyű, sablonos, tömegével gyártott filmekre, tévéfilmekre gondolok. Van igényes filmrendező – a filmtörténet az ő nevüket jegyzi meg –, aki éppúgy bevonja művébe, a mű interpretálásába a nézőt, mint a jó regényíró az olvasót. A nem konvenciókra épülő, hanem az egyéni fantáziát igénybe vevő ellipszis a műépítkezésnek itt is alapvető alakzata. De akár sablonos, akár igényes filmrendezőkre gondolunk, a veszély nagy, hogy a huszonegyedik században az egyszemélyes, csak a nyelvre támaszkodó regény szerepét egyre inkább átveszi a többdimenziós, azaz multimedialis, egyszerre a nyelvre, a képre és a hangra-zenére épülő, a fantáziát nem fárasztó, de éppen olyan jól kielégítő médium, a film.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Tanácstalanság és/vagy előzékenység?

Noha az ebben a disputában eddig megnyilatkozók láthatólag éppúgy elutasították „a regény” jelenkori helyzetének egy „válság”-konstrukcióban való elhelyezését, mint maga a kérdés megfogalmazója is, ez talán csak még inkább növeli a tanácstalanságot „a regény” jelenkori dilemmáit illetően. Amilyen egyértelműséggel szilárdult meg a műfaj magyarországi történetének legutóbbi nagy fordulata a kritika és az irodalomtudomány visszatekintéseiben (a „mágikus” 1986-os évben, a két posztmodern [?] nagy-regénnyel kiteljesedett ún. „prózaforodulat”), olyan bizonytalan az azóta eltelt évtized fejleményeinek a megítélése. Ezt egyrészt nyilván a történelmi konstrukciók létrejöttében benne rejlő retoricitás tárhatja fel. A recepció, a kritika „korszakolási” stratégiáit túlságosan is egyértelműen az ismétlés különböző alakzataival lehetne leírni: túlságosan is nagy a hasonlóság aközött, ahogyan pl. a '80-as évek új irodalma lerombolta a korábbi évtizedek uralkodó, politikai-ideologikus töltésű kánonjait és aközött, ahogyan a '90-es évek „szövegirodalma” (Károlyi Csaba) szembeszegült a '80-as évek (kritikai életet, ízléseket, olvasásmódokat, sőt az értelmiségi beszéd regisztereit egyaránt döntően) meghatározó teljesítményeivel, legalábbis a kritikai reakciókból, vagy az újonnan fellépő értelmezésrendszerek legitimációs küzdelme, az ezek kiváltotta viták szerkezeti hasonlósága felől ítélve (s itt fontos szerep jut az „értelmezésrendszer” szónak: nem nagyon lehetne megmutatni, hogy melyek azok a szövegalkotásbeli attitűdök, amelyek terén a '90-es évek „új irodalma” radikálisan szembekerült volna pl. Esterházyval, ugyanakkor az a diszkurzív tér [kritikák, kánonok, elvárások és ezek repre-