

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 egydimenziós, 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

## Tanácsstalanság 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 tanácsstalanságot „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-

zentánsai, politikai-esztétikai elvek, az „irodalomrendszer” környezetének teljes átrendeződése a '80-as évek óta], amelyben ezek a szövegek jelenleg léteznek, olykor mégis éles különbségeket tesznek láthatóvá közöttük).

A két „fordulat” ily módon egymáshoz idomuló, egymást ismétlő narratív történelmi alakzatként mutatkozik meg: a „fordulat” örök ismétlődését az teszi szimmetrikus, kiegyensúlyozott képletté, hogy míg az előző „fordulatnál” a „történet” eltűnése, vagy legalábbis viszonylagossá válása, szövegszerűsödése tűnt a legradikálisabb (vagy éppen: előremutató, az olvasási stratégiákat a leginkább átalakító) változásnak, úgy most éppen a történet sokat emlegetett „visszatérése” látszik a legújabb fejleménynek. A magyar regény utóbbi két évtizedének története így egy chiasztikus ismétlésnek egy egyszerűbb, körszerű „visszatérés”-narratívában való „elsimulásaként” fogható fel: túlságosan is megnyugtató képletként.

Talán éppen ezért helyesebb lemondani az e történet további „alakulásának” előrejelzésére tett kísérletekről: ezeket a történeteket amúgy is a szövegek írják, nemcsak az irodalom szüntelenül újrendeződő hagyomány- és önértése révén, hanem azon egyszerű belátás alapján is, hogy egy nyelvi műfaj történelmi kategóriáit aligha lehet rajta (a szövegeken) kívül megtalálni. Az, hogy egy szöveg egy történelmi jellegű folyamatnak a jelzése, azt is jelenti, hogy ez a folyamat maga is e szövegekben íródik, ily módon azonban egy regényt sem lehet teljes érvénnyel egy regénytörténelmi fogalomhoz hozzárendelni, hiszen ez maga is valamilyen módon a regényben jelölt: a regény viszonya az ilyen történelmi kategóriákhoz inkább részesülés, mintsem odatartozás (hasonlóan ahhoz, ahogyan egy szöveg is csak részesülni képes egy műfajban, miként ezt Jacques Derrida *La loi du genre* c. írásában megmutatja). A „történet” visszatérése (és erre még vissza kell térni) sokkal inkább egy olvasásmód kiemelkedése és megszilárdulása, mintsem textuális folyamat (ami már csak azért sem lehetséges, mert nem helyezhető egyenlőségjel a – narratológiai értelemben vett – „történet” és a „szöveg” közé) – éppenséggel elgondolható a regény történelmének legújabb fejezeteként, eközben viszont tudni kell, hogy ez a fogalom – mint valamifajta „kategória” – a regények történelmében mint textuális folyamatban alkalmazhatatlan. A magyar regény fogadtatástörténelmében megmutatkozó kanonizációs folyamatok pedig olyannyira alá vannak rendelve az olvasói igények ilyesfajta megjelenítéseinek, hogy a műfaj alakulásának leírására tett mindenfajta kísérletet megakadályoznak: az Esterházy-életmű egyfajta „megtörpanása” a '90-es években ebben az értelemben pl. viszonylag általános olvasói tapasztalat, azonban semmiféle „történelmi” jelentésértéke nincsen.

A magyar regény történelmi értékelése amúgy tágabb értelemben is nagyon nehéz feladat: gyakorlatilag még a 20. századi magyar epika fő hagyományvonalainak leírását is a megoldatlan irodalomtörténelmi feladatok közé lehetne sorolni. A reflektált irodalomtörténelmi megértést aligha könnyíti, hogy a hazai irodalomtörténet-írás döntően a lírára van „szabva”: nemcsak az akadémiai irodalomtörténet tanúsíthatja ezt, hanem a 20. század első felének magyar irodalmáról alkotott újabb történelmi modellek is. Pl. a '20-as-'30-as évek irodalmának újraértelmezését célzó pécsi konferenciák közül az 1991-es, a költészetet tárgyaló azóta jelentékeny rekanonizációs hatást fejtett ki, míg az 1992-es próza-konferencia (összességükben színvonalasabb) előadásai sokkal kevésbé. A történelmi orientáció eme bizonytalanságát tovább hangsúlyozhatja az is, hogy a magyar irodalomnak és közönségének alighanem sokkal csekélyebb az esztétikai „emlékezete” a próza esetén, mint a költészetben. Másfelől viszont mégis meglepő ez a bizonytalanság: a külföldi regényelmélet bővelkedik a (különböző szempontok mentén létrehozott) történelmi modellekben (pl. Franz K. Stanzel, Wolfgang Iser vagy Viktor

Žmegač könyvei, sőt magyar példa is akad: Lukács György regényelmélete), ezek egy-szersmind sokkal szorosabb kapcsolatban vannak a narratológia elméletével, mint a líra-történet narratívái a líraelmélettel. A próza láthatólag sokkal jobb helyzetben van a műelemzések terén is: míg a (metodikailag mindig is kevésbé kidolgozott) versértelmezések ma Magyarországon nagy százalékban még mindig egy iskolás, „a költő” alak-jára összpontosító interpretációs stratégiát követnek, megbízható, korszerű regényelemzés viszont egyre több olvasható. Mindez azt a látszatot kelthetné, hogy a regény-olvasási szokások (melyek leírására megintcsak léteznek Magyarországon is ismert eljárások, pl. Iseré) sokkal kevésbé problematikusak, mint a versolvasásai – ugyanakkor ez a tágabb olvasóközönséget tekintve egyáltalán nem biztos (az 1992-es, budapesti Móricz-konferencián pl. Cserhalmi Zsuzsa beszélt arról, hogy az iskolai oktatásban az elbeszélő szövegek esetében sokkal nehezebb kiépíteni egy „irodalmi” – tehát nem ki-zárólag reprezentáció-elvű – olvasásmódot, mint a verseknél). És nyilván a prózaolvasás is áldozatává válhat a saját hagyományértés problémáinak, pl. bizonyos műfajilag kondicionált elvárásrendszerek ismeretlen volta miatt (és nemcsak régebbi műfajok esetén, hanem olyanoknál is, mint pl. az „esszéregény”).

Másfelől viszont éppen a „kortársnak” nevezhető magyar irodalom az, amelynek – egy többé-kevésbé általános konszenzus szerint – éppen a regény a meghatározó, leg-jobban recipiált-feldolgozott műfaja. Az említett, a ’80-as években létrejött, poszt-modernnek csak eléggé vitathatóan nevezhető kánon olyannyira domináns, sőt már-már normatív szerephez jutott az azóta keletkezett prózai művek befogadásában, hogy az több esetben esztétikailag káros (mert – pl. – horizontszűkítő) hatással járt (jó példája ennek az a magától értetődő, mindenfajta mérlegelést és értelmezést megelőző „avató” gesztus, ami Márton László *Átkelés az úvegenjét Esterházy és Nádas „nagyregényeihez”* csatolta, nyilvánvalóan lezárva a mű interpretálhatóságának bizonyos útjait). Ma, amikor a posztmodern próza első hullámának lehetőségei (talán más irodalmakban is) ki-merülni látszanak, célszerűbb volna az ehhez – valamilyen értelemben – kapcsolódó ká-nont nyitottabban kezelni. Szerencsére erre is van már példa, Szirák Péter *Az Úr nem tud saxofonozni* c. könyvében egy olyasfajta képet alkot a ’80-as évek eme meghatározó kánonjáról, ami nem zárja le azt a műfaj legújabb lehetséges „történetei” felé.

Nyilvánvalóan téves következtetés volna a posztmodern regénytechnikák végleges „kifulladását” megállapítani, hiszen pl. a ’90-es évek magyar prózájában már megjelentek azok a lehetőségek, amelyeket egyes újabb (’80-as–’90-es években keletkezett) német vagy amerikai regények fogadtatásában a posztmodern stratégiák megújulásaként, át-alakításaként (de nem teljes elutasításként) értelmeztek. Pl. az utóbbi évek egyik leg-szembevetőbb fejleménye, a „történelmi regény” műfajának (mellesleg igen eltérő) meg-idézései Darvasi, Háy, Láng vagy Márton regényeiben sok tekintetben emlékeztetnek a ’80-as évek német irodalmának legsikeresebb regényeiben érzékelhető eljárásokra (Nadolny: *Die Entdeckung der Langsamkeit*, Süskind: *Das Parfüm*, illetve Ransmayr re-gényei, a *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* és a *Die letzte Welt*). Még ezekben a re-gényekben sem a „történetyszerű” olvasás lehetőségének visszatérése lehet a legfonto-sabb, ismerős „újdonságként” interpretálható jelenség, hanem az, hogy – különböző módon – újraszituálódik a metanarratív jelentésképződés szerepköre a fikcióalkotásban: kevésbé diszkurzív, nem annyira az elbeszélői szöveg reflexivitásában lelhető fel, sokkal inkább fikció és szöveg kölcsönviszonyában, az idő- és térviszonyok elbizonytalanodása nem annyira a narráció retorikai, hanem a szöveg (és az intertextusok) és a reprezentált „világ” viszonyában folytonosan újratereztető, de nem lokalizálható differencia telje-sítménye. Egy ilyen változásirány jól bemutatható Ransmayr említett két regényén:



míg az előzőben a metanarrativitás teljesítménye az elbeszélő (valós szövegek és dokumentumok alapján végrehajtott) „történetfeltárása” és a cselekményben játszott szerepe közötti viszonyban bomlik ki, a *Die letzte Welt*ben ez a viszony implicitté válik: elmosódik a határ a megidézett és a történetben is „szereplő” szöveg, illetve a regény fikcionális világa között, sőt a fikcióalkotás aktusai emiatt egy folytonosan újratermelő textuális provokációnak vannak kitéve. A metanarrativitás jelentésképző potenciálja áttételesen ugyan, de nagyon erőteljes Háy 1996-os regényében is. Vagyis egyet lehet érteni Csányi Erzsébettel abban, hogy a metanarráció szerepe éppenhogy nem csökkenni látszik az újabb, „történetszerűbb” posztmodern regényben.

A másik fontos jelenség, amelyre érdemes figyelni a posztmodern eme második hullámában, az az elbeszélői tudattal, illetve a narrátor nyelvi „világával” való játék, pl. az amerikai minimalista prózában (különösen Bret Ellis *American Psycho*ja lehet érdekes ebből a szempontból), illetve a magyar irodalomban Hazai Attila műveiben. Ezeknek a (jelenleg) markáns(nak tűnő) alakulási irányoknak talán az lehet a legfontosabb tapasztalata, hogy a lineáris, reprezentáció-elvű olvasási stratégiákat elsősorban nem retorikai, textuális vagy intertextuális eljárásokkal forgatják fel, akadályozzák meg, hanem éppen a számukra legfontosabb „tájékozódási pontokon”: a történet alakításában, a narrátor figurájában és a fikcionalitás érzékelhetőségében – ez persze megintcsak újraolvasásra, a műfaji hagyományok felülvizsgálatára készíthet (hiszen új perspektívákat nyithat meg a hagyományosabb elbeszélésmódok megközelítésében), ugyanakkor ezt az újraértékelést meg is nehezíti azzal, hogy olyan eljárásokat helyez előtérbe, amelyek kevésbé férhetők hozzá a bevált (a kompozitorikus, illetve retorikai megalkotottságra irányuló) narratológiai módszerekkel. Az irodalmi fikcionalitás kérdésköre is tágulhat, hiszen (persze túlzó általánosítással élve) ezek a művek már nem annyira a fikció és a realitás, sokkal inkább a fikció és a szöveg viszonyát problematizálják.

A műfaj aktuális folyamatai tehát kétségkívül kihívás elé állítják a narratológiát is, melynek alakulása (ahogy az talán a fentiek, de számos történeti példa, mint a Tel Quel elméleti és esztétikai érdekeltégeinek viszonya alapján belátható) bizonyos mértékben rá van utalva magukra a regényekre. A Tiszatáj harmadik kérdésében bennrejlő lehetőség, mely szerint a „regényműhelyek” és a teória kapcsolata káros is lehetne, ebből a szempontból nem értelmezhető. Ha valóban létezik olyan, hogy „regényműhely”, ott bizonyára vannak szerszámok is. A narratológiai elméletek jelentős százalékban ezeknek a szerszámoknak a leírását, működésük értelmezését teszik lehetővé, vagyis feltehetőleg kevésbé tehetnek kárt bennük. Hogy hasznosak is lehetnek, azt legutóbb Mészöly Miklós egyik, Mészáros Sándornak adott interjúja bizonyította (Alföld, 1996/9). A „regényműhelyek” ideológiagyártó „részlegei” (vagyis: a regényírói eljárások önértelmezései) vélhetőleg lazább kapcsolatban állnak a narratológiával, pl. nemigen volna célszerű az e körkérdésre válaszoló írók hozzászólásaiban meglepően domináns „világ”-paradigmát („a világ mélyebb kaotikussága”, „világégesz”, „világmodell”) Márton regényeinek narratívikájával kapcsolatba hozni. Ugyanakkor e hozzászólások annak is példái lehetnek, hogy a regényelméleti érdeklődés ahhoz mindenképpen hozzájárul, hogy egy regényíró közvetíthesse azt, hogy miként vélekedik különböző „eszközeiről”.

A narratológia iránti ellenszenv sokkal inkább az irodalomelméletnek az irodalomkritikában való, az utóbbi években már nagyon látványossá vált megjelenésének szól. Minthogy az egyik legkidolgozottabb a különböző irodalomelméleti diszciplínák közül, korántsem meglepő, hogy a modern irodalomelmélet színvonalas hazai recepciója az utóbbi időkben döntően regényelemzésekben nyilvánult meg (pl. Szirák, H. Nagy Péter, Molnár Gábor Tamás írásai, vagy *Az újraértett hagyomány* c. kötet több

tanulmánya). S nyilván éppen ez az oka annak, hogy az irodalomelmélet iránti – e téren tájékozottnak nemigen nevezhető – ellenszenv megnyilvánulásaiiban a mostanában „elszaporodó” teóriák gyakran összefoglalólag „narratológiának” minősülnek. Ez a fajta reakció, a narratológia elméletének bizonyos fokú diszkreditálása az irodalomkritikában kétségkívül nem szerencsés, ugyanis éppen a narratológia belső elméleti-módszertani dilemmáiról (jócskán akad ilyen) vonja el a figyelmet. A teória eme kétértelmű „eluralkodása” vagy reflektorfénybe kerülése éppen a teóriának káros, nem az íróknak és főleg nem az olvasóknak (akik még ellenszenvük esetén is hasznot húzhatnak belőle: ilyen előny pl. bizonyos regénytechnikai kérdések pontosabb megfogalmazhatósága vagy a regényolvasás figyelmének „kiterjesztése”).

A narratológiának valószínűleg éppen a saját módszertan korlátoltságával kell szembesülnie: ahogyan az már szóba is került, bizonyos regények hatásstruktúrájának alkotóelemeit egy narratológiai megközelítésmód nem képes érzékelni. Pl.: mind a narráció (mint retorikai alakzatrendszer), mind a történet (mint kompozíció) olyan – valójában virtuális – konstrukciók, amelyeket a saját előfeltételükről, a szövegről való megfeleledkezés (illetve annak, mint nyelvnek a leplezése) tüntet ki. Mindkettő a regény szövegének dinamikájából emelkedik ki, egyszersmind korlátozva azt, a narratológia tehát – amint azt elsőként Bahtyin hangsúlyozta (ezzel egyben a regénybeli polifónia és dialogicitás elvét alátámasztva) – valójában nem fér hozzá a regény nyelvéhez, a regény textuális folyamataihoz, hiszen elsődlegesen figurális kompozíciókat, nem diskurzusokat vizsgál. Egy hasonló felismerés később Jonathan Cullernél tér vissza, aki szerint a narratológiai elméletek vagy az elbeszélést, vagy a történetet kénytelenek eleve adotként, elsődlegesként rögzíteni, ezzel kiszolgáltatva azokat az oppozícióban szereplő másik szint általi dekonstrukciónak.

Ez az egyik oka annak, hogy a '90-es évek közepének talán legjellemzőbb prózai műfajává lett rövidtörténet recepciója és feldolgozása egyelőre nem kielégítő, s e műfaj legújabb „termésének” differenciált esztétikai értékelésére sem igazán akad példa. Garaczi rövidprózáinak értelmezéséhez pl. aligha elegendő az elbeszélői stratégia elemzése: elképzelhető, hogy itt a szövegben reprezentált diskurzusok bizonyos mechanizmusainak, státuszának, egymáshoz való viszonyának vizsgálatára volna szükség. Valójában kevés a jó elemzés, mintha a műfaj maga volna idegen (noha mégoly vonzó – legalábbis ezt tükrözi a kanonizációs folyamatok jelenkori alakulása) az uralkodó értelmezés- és olvasásmódoktól (ebben rejlik a másik probléma: amint arra Szilasi László is utalt, a „történet” és a „nagyregény” iránti igény uralkodó volta – aminek konzerválódásáért viszont nem a narratológiát vagy bármely más elméletet terheli a felelősség – gyakorlatilag meggátolta a posztmodern rövidtörténet megfelelő értékelését). Az olvasásmódok eme kialakulatlansága nyilván sok tekintetben összefügg avval, hogy e szövegek műfaji környezetének hagyományvonalai részint szintén feltáratlanok (ezek valamiféle feltérképezéséhez elsősorban Thomka Beáta és Dobos István munkái járulhatnak hozzá).

Az eddigi, meglehetősen csapongó gondolatmenet talán a következtetésre vezethet, hogy „a regény” ezredvégi helyzetének meghatározására tett kísérletek szinte szükségszerűen a tanácstalanságot kell, hogy közvetítsék. Alighanem azért, mert az ilyen jellegű meghatározásoknak olyan történeti (és textuális) folyamatok érzékelésével és „betájolásával” kell megpróbálkozniuk, amelyek (sajnos/szerencsére) túlmutatnak mindenkori szemlélőjükön. Vagyis: az ilyen kérdések csak egy olyasfajta előzékeny diskurzusban válaszolhatók meg, amely képes nyitott maradni egy történeti folyamat, egy mű, egy szöveg felé, megelőlegezni a másik elsőbbségét, ami túlmutat rajta.