

MÁTYÁS DÉNES

Reduktív realista próza a nyolcvanas évektől napjainkig

GONDOLATOK EGY KORTÁRS OLASZ IRODALMI IRÁNYRÓL

Az 1980-as évek első felében új írói hullám tűnik fel az olasz irodalomban, amely visszaállítja a próza és a jelen közvetlenül érzékelhető valósága közötti kapcsolatot. E fiatal prózaírók nehezen nevezhetők tudatos írói csoportosulásnak, mert meglehetősen külön és önálló utakon járnak, illetve merőben eltérő módszerekkel dolgoznak (nem véletlenül tekintik őket többen „magányos”, „elszigetelt” szerzőknek¹), mégis jobbára közösen jellemző rájuk, hogy a hatvanas-hetvenes évek erős intellektualizmusát, a neoavantgárd, a posztmodern és a kísérleti irodalom tapasztalati valóság megragadásától való elrugaszzkodását, szövegjátékait és gyakori formabontó hajlamát követően (vagy mindezek mellett) nemcsak hogy megújítják a történetmesélés szerepét és hagyományát,² de a környező, mindennapi világ irányába is (vissza)fordulnak, és mindezt hagyományosabb, a realista formanyelvvvel is rokonítható eszközök és ábrázolásmódok segítségével teszik, aminek köszönhetően egyfajta (megújult) realista irányultság jellemzi műveiket.

Természetesen nem ez az első alkalom, hogy egy írói nemzedék – vagy tagjainak egy csoportja – a megragadható, mindennapi valóságra koncentrál. Erre már a negyvenes-ötvenes évek neorealizmusa, valamint a harmincas évekbeli realista próza³ is szolgáltat példát. Hasonlóképpen – hogy csupán pár további kézenfekvő esetet említsünk – a verista hagyomány huszadik század eleji továbbélésének idején vagy a gyár-irodalom (*letteratura industriale*) időszakában is több olyan szerzőt találunk, akik többé-kevésbé egységesen jelentkeznek jellemzően realista természetű művekkel. Nem beszélve arról, hogy egyes, realizmushoz esetleg csak

¹ Vö. Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000, 34 („a nyolcvanas évek kiváló képességű, de elszigetelt főszereplői”); Renato Barilli, „Ricerare e la narrativa nuova-nuova”, *La Bestia. Narrative invaders!*, 1 (1997), 10 („különálló hegy-csúcsok, elszórt sziklatömbök”); Elisabetta Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007, 17 („magányos szerzők”). Jelen tanulmányban a csupán idegen nyelven elérhető szövegrészletek magyar verziói a saját fordításaim. Az idegen nyelvű film- és irodalmi műcímek magyar változatai, amennyiben azok még nem jelentek meg magyar nyelven, szintén saját fordításaim: ezeket első alkalommal csak zárójelben adom meg, a későbbiekben viszont – a szöveg, illetve az olvasás gördülékenysége érdekében – már magyarul használom. A magyar nyelven is elérhető címek esetén azok elfogadott fordításait veszem át, míg az eredeti változatokat zárójelben közlöm. (M. D.)

² A történetmesélés újbóli felvirágzása minden bizonnyal nagy részben annak is köszönhető, hogy számos mű dolgozik önéletrajzi(nak tekinthető) elemekkel (is). Vö. Silvana Cirillo – Giuseppe Gigliozzi, *Il '900 letterario italiano*, Roma, Bulzoni, 2005, 466–467.

³ Vö. Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Einaudi, 1991, 385.

érintőlegesen vagy időszakosan kapcsolható alkotók életművében is fel-feltűnnek (szintén nagyjából egy időben) hasonló jellegzetességet tükröző szerzemények, így például Cesare Pavese, Italo Calvino, Primo Levi stb. munkásságában.

Ahogy a jelen tapasztalati valóságának megragadására irányuló hajlam és a realizmusával rokon technikák alkalmazása, valamint az ezekből adódó *realista irányultság* nem kizárólagosan a nyolcvanas években kibontakozó új prózának a sajátja, ugyanígy nem kivételes jellemzője e hullámnak az észak-amerikai, amerikai egyesült államokbeli irodalommal és kulturális közzel való számvetés, az ottani tendenciák és eredmények általi befolyásoltság, illetve az ez utóbbiak egyéni írásművészetekbe történő beemelése, beolvasztása sem. Már a harmincas évektől kezdődően fokozott érdeklődés mutatkozik a tengerentúli irodalom, valamint az akkoriban kibontakozó amerikai realizmus irányában,⁴ sőt, éppen az említett évtizedre tehető, hogy az Amerikai Egyesült Államok kultúrája és irodalmi élete az olasz értelmiség kulturális horizontjának a részévé válik, amikortól kezdve aztán abban egyre hangsúlyosabban van jelen.

Az amerikai irodalmi művek egyre növekvő ismertsége és népszerűsége a két világháború közötti évtizedekben elsősorban Elio Vittorini és Cesare Pavese irodalomszervező és fordítói tevékenységének az érdeme. Pavese többek között olyan jelentős szerzők műveit ülteti át olasz nyelvre, mint Herman Melville, John Steinbeck vagy Gertrude Stein. Vittorini ugyancsak fokozott figyelemmel él a tengerentúl felé, aminek egyik kiemelkedő eredménye az olasz kultúrkörök amerikai irodalommal való tudatos számvetésének szintén fontos állomása: az *Americana* antológia megjelenítése, amelyben Vittorini szerkesztőként és fordítóként is szerepet vállal.⁵ E köteten keresztül, amely elkészítésében fordítói munkát végez még mások mellett Pavese, Eugenio Montale, Alberto Moravia és Guido Piovene is, az amerikai irodalom olyan jelentős alkotóinak olasz nyelven korábban nem olvasható írásait ismerheti meg a közönség, mint Nathaniel Hawthorne, William Faulkner, Edgar Allan Poe, a már említett Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, John Fante, William Saroyan és sokan mások.

Ami elindul a harmincas években, az a későbbiekben is folytatódik. Így a nyolcvanas években induló prózaírói hullám tagjai is előszeretettel követik nyomon az Amerikai Egyesült Államok irodalmának alakulását, ami írásaikra, írásművészetükre is kihat (kétségtelen például

⁴ Vö. Ferroni, *i. m.*, 236–238. Ahogy Ferroni ugyanitt kifejti, az efféle érdeklődés a két világháború közötti évtizedekben nem az abszolút véletlen, de nem is pusztán az olasz kultúrközeg széleslátókörűségének a következménye: az Amerikai Egyesült Államok Olaszországgal szemben, ahol ekkortájt épül ki a fasizmus és szilárdul meg a fasiszta ideológia, (többek között a filmművészet és a mozi jelentős hatására) a modernitás és a demokrácia földjeként jelenik meg az olasz értelmiség szemében. Amint Nyerges László fogalmaz: az írók „figyelme fokozottabb mértékben fordult oly országok felé (Amerika, Oroszország), ahol már a nép hatalma szerintük valamiféle tömegdemokráciában érvényesült.” Nyerges László, *Elio Vittorini*, in Szabó György (szerk.), *Az olasz irodalom a huszadik században*, Budapest, Gondolat, 1967, 439. (Természetesen az amerikai irodalom harmincas-negyvenes évekbeli népszerűségét-népszerűsítését ettől még hiba lenne egy tisztán politikailag motivált, a fasiszta ideológiával és/vagy cenzúrával szembeni ellenreakcióként kezelni, mindazonáltal kétségtelen, hogy a jelenségnek, az említett évtizedekben, ez is a sajátja.)

⁵ Vö. Elio Vittorini (szerk.), *Americana*, Milano, Bompiani, 2012. Az antológia először 1941-ben jelent meg, de azt a fasiszta cenzúra – mondván, hogy Vittorini kommentárjai túlságosan pozitív képet festenek Amerikáról és az amerikai kultúráról – rögtön be is tiltatta. A kötet 1942-ben a kommentárok nélkül jelenhetett csak meg újra, eredeti formájában pedig végül 1968-ban látott ismét napvilágot.

az ötvenes évektől kibontakozó *beat* generáció műveinek olasz alkotókra gyakorolt befolyása). Az irodalom mellett pedig az amerikai képzőművészeti irányzatok, a zene és a filmművészet is egyre nyomatékosabban van jelen, egyre nyilvánvalóbb hatást fejt ki az olasz kulturális és irodalmi közegeben.⁶

A kilencvenes években feltűnő generációnál mindez még tovább mélyül, sőt, egyes szerzők viszonylatában már szinte hamarabb is merül(het)nek fel bizonyos amerikai párhuzamok és példaképek, mintsem olasz elődök vagy előzmények. Így például az ebben az évtizedben jelentkező „kannibál” és *pulp*-írók esetében, akiknél többen vélnek „hiperrealista ihletést (az amerikai hiperrealista festészetnek, a Dick-féle *cyberpunk*nak és Bret Easton Ellis minimalizmusának a hatását)” felfedezni,⁷ valamint számtalanszor kerülnek elő olyan, az említett olasz irodalmi jelenségek esztétikai beállítottsága és módszerei gyökereiként számon tartott filmek címei, mint például Quentin Tarantino *Ponyvaregénye* (*Pulp Fiction*, 1994) vagy Oliver Stone *Született gyilkosokja* (*Natural Born Killers*, 1994).⁸

Az amerikai színtér iránti figyelem mellett a korábbi évtizedben megújuló realista irányság is ugyanúgy jelen van a kilencvenes évek fiatal prózaíróinak a munkásságában. Más kérdés, hogy a jelen világa ekkor már a korábbiaktól jelentősen eltérő kulturális-társadalmi-szociológiai képet mutat, köszönhetően egyebek mellett a globalizációs folyamatoknak, valamint a technológia, a tömegkommunikációs eszközök és az informatika számottevő fejlődésének. Az új írók ezért új érzékenységgel, illetve új, a korabeli viszonyoknak megfelelő (mindenekelőtt a média jelenségeit és módszereit is inkorporáló) eszközök, technikák, nyelvek segítségével közelítik meg a kortárs valóságot, és adnak róla hatásos leírást.⁹

⁶ Elég csak két, a nyolcvanas évek elején debütáló fiatal prózaíró, Pier Vittorio Tondelli és Andrea De Carlo közléseit idézni: „Én úgy vélem, hogy mind a kulturális, mind a generációs műveltségem [...] inkább kapcsolódik a mozihoz, a televízióhoz, a képregényirodalomhoz és a pop, a rock személyiségeihez fűződő egész gondolatkörhöz, amelybe beletartozik a kábítószer is, mint a magas kultúrához.” Angelo Mainardi, *Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 953; „Ami a *Tejszín vonat*ot illeti, azt mondanám, hogy a nulláról indultam, amikor azt írni kezdtem. [...] Egy olyan író voltam, aki korábban sokat olvasott, de akit íráskor jobban befolyásoltak egyéb kommunikációs formák: a mozi (Fellini *Nyolc és féljé*től Antonioni *Blow Up*ján keresztül Altman *Nashville-jéig*), a fényképészet, a festészet (*Pop Art* és Hiperrealizmus), a zene (mindenekelőtt Bob Dylan, a Rolling Stones, a Beatles).” Az író szíves közlése, 2004. 12. 13. Vö. továbbá: Sergio Sabbatini, „Tratti principali della letteratura italiana dal 1968”, *Romansk Forum*, 15 (2002), 17–18.

⁷ Franco Galato – Fulvio Panzeri (szerk.), *Cercatori di storie, videostorie e contro storie. Dieci percorsi di lettura*, in Raffaele Cardone – Franco Galato – Fulvio Panzeri (szerk.), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, 102. (Dick alatt Philip K. Dick amerikai sci-fi író értendő. – M. D.)

⁸ De további (s nem is csak amerikai) filmcímeket szintűgy találhatunk, mint például a Quentin Tarantino rendezte *Kutyaszoritóbant* (*Reservoir Dogs*, 1992), Danny Boyle-tól a *Trainspottingot* (1996), David Cronenberg *Karambolját* (*Crash*, 1996) vagy Robert Zemeckistől a *Forrest Gumpot* (1994). Vö. Marino Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997, 39–44; Ferdinando Camon, *Prefazione*, in Luca Cervasutti, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 1998, 9; Fulvio Pezzarossa, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, CLUEB, 1999, 23, 65.

⁹ Többen egyenesen „különféle eredetű nyelveket, témákat, alakzatokat és kifejezési formákat halmoznak, [...] kombináló és tendenciózusan válogatás nélküli képzelőerővel gyúrnak össze eltérő műfajokat, hagyományokat és behatásokat.” Sinibaldi, *i. m.*, 89. A média jelenségeinek, módszereinek olasz

Az amerikai elő- és/vagy példaképek mellett természetesen a kilencvenes évek prózaíróinak a kulturális horizontjából sem hiányoznak a kifejezetten olasz kötődések és előzmények, az olasz irodalmi életben fellelhető elődök, iránymutató személyiségek. E szempontból mindenekelőtt Pier Vittorio Tondelli személyét kell kiemelni, akinek mind írói, mind irodalom-szervező munkássága nagy mértékben kihatott arra, amilyen irányban az olasz próza az ezredforduló előtti (és utáni) évtizedben továbbfejlődött.¹⁰ Nagyrészt Tondellinek köszönhető például, ha az irodalomban továbbra is erőteljesen fennmarad a mindennapi valóság megragadására irányuló szándék, de szerepe nyilvánvalóan ennél is sokkal több: befolyása az őt követő generáció(k) műveinek stilisztikai, (előítéletektől mentes) nyelvi és (akár a banalitást is beemelő) tematikai megoldásaira nézve is jelentékeny. Mindez az általa kezdeményezett, huszonöt év alatti tehetségek bemutatására és munkáinak megjelentetésére indított *Under 25* projekt keretében is megmutatkozott, amelynek meghirdetésekor a correggiói író pontosan azzal a tanáccsal élt a fiatalok felé, hogy elsősorban a körülöttük létező, mindennapokban tapasztalható világra koncentráljanak, és arról próbáljanak meg hiteles módon és nyelven számot adni.¹¹ Az *Under 25* (és Tondelli) fiatal írókra gyakorolt számottevő hatását és jelentőségét mutatja többek között az is, hogy a kezdeményezés eredményeként megjelent három antológiában publikáló szerzők közül mára már többen elismert alkotóknak számítanak.¹²

Az új prózaírók közül olyanok is voltak, akik a korábbi *Gruppo 63* neoavangárd csoporthoz kapcsolható személyiségektől kaphattak iránymutatást: így például Nanni Balestrinitől és Renato Barillitól az 1993-ban útnak indított *Ricerca. Laboratorio di nuove scritture* (Kutatás. Új írások műhelye) elnevezésű, Reggio-Emiliában rendezett, felolvasásokkal egybekötött találkozók sorozata keretében. Ezen alkalmakkor a legújabb olasz költészet és próza (később pedig már csak az utóbbi) friss hangjainak nyílt alkalma arra, hogy pályatársaikkal és az írókból, kritikusokból, kiadói munkatársakból álló közönséggel együtt a kor aktuális változásait, jelenségeit, problémáit, valamint a korabeli világ ábrázolására legalkalmasabbnak tűnő eszközöket és módszereket megvitassák. A rendezvényeken felolvasott szövegek egy részéből aztán antológia született,¹³ az új írókról és művészetükről pedig külön folyóiratszám is megjelent.¹⁴ Ez utóbbi a kilencvenes évek szerzőinek irodalomtörténeti pozicionálására irányuló kísérletekről

irodalombeli hatását illetően vö. Gianluigi Simonetti, „I nuovi assetti della narrativa italiana (1996–2006)”, *Allegoria*, 57 (2008), 100; Mondello, *i. m.*, 51 („Nem menekülés a médiától, hanem elmerülés a médiában [...]” Kiemelés az eredetiben.). Lásd továbbá Nanni Balestrini *La Bestia* folyóirathoz írt bevezetőjét: Nanni Balestrini, „Introduzione”, *La Bestia. Narrative invaders!*, 1 (1997), 6–7.

¹⁰ Vö. Mondello, *i. m.*

¹¹ Vö. Pier Vittorio Tondelli, *Gli scarti*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 683–687; Pier Vittorio Tondelli, *Scarti alla riscossa*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 688–692.

¹² Az *Under 25* projekttel kapcsolatban lásd: Pier Vittorio Tondelli, *Under 25*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 681–775; Antonio Spadaro, *Laboratorio «Under 25». Tondelli e i nuovi narratori italiani*, Reggio Emilia, Diabasis, 2000. A projekt keretében (Tondelli szerkesztésében) megjelent három kötet: *Giovani blues*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1986; *Belli & perversi*, Ancona, Transeuropa, 1987; *Papergang*, Ancona, Transeuropa, 1990.

¹³ Vö. Nanni Balestrini – Renato Barilli – Ivano Burani – Giuseppe Caliceti (vál.), *Narrative Invaders. Narratori di «Ricerca» 1993–1999*, Torino, Testo & Immagine, 2000.

¹⁴ Vö. *La Bestia. Narrative invaders!*, 1 (1997).

is tudósít: köztük Barilliéről, aki szerint a fiatal írók jelensége – akár a nyolcvanas évek új prózájával karöltve – az olasz irodalom területére bevezetett jelentős nyelvi-tematikai újításainak köszönhetően valójában nem más, mint az avantgárd ihletettséggű művészet újabb állomása, annak egyenesen a harmadik hulláma (*terza ondata*): a „neo-neoavantgárd” kibontakozása.¹⁵

Az efféle megítélés kialakulásában nyilvánvalóan nagy szerepet játszott a *Ricerca* találgatók neoavantgárdhoz való kötődése, ugyanakkor valóban tagadhatatlan, hogy az ezredvégi évtizedek írónemzedékei több újdonsággal is jelentkeztek az olasz irodalomban, mivel új ábrázolásmódok és technikák szerint dolgoztak, és műveikben a korabeli világról friss, korábban nem ismert hangokon szólaltak fel. Ezzel egy időben a kortárs tapasztalati valóságra koncentráló figyelmük és a történetmesélésre irányuló hajlamuk következtében a hagyományosabb elbeszélőmódokat alkalmazó realista tendenciákkal is felállítják újra a kapcsolatot. Sőt, a nyolcvanas-kilencvenes években debütáló írói generációk művészete – legalábbis az ezen évtizedekben megjelenő írások formajegyei alapján – akár egyfajta *újrealizmus* térnyerésének is tekinthető:¹⁶ egy olyan realizmusénak, amely a korábbiaknál (például a nagyrealizmusnál) kevésbé törekszik a valóság átfogó, totalizáló képét adni, emellett pedig kevésbé dokumentarista és/vagy „erkölcsös” is, mint az azt megelőző realizmusok (így például a neorealizmus), mivel szűkíti a témáját, azt kevésbé mélyrehatóan-részletezetten kezeli, és nem mutat fel a szövegekből egyértelműen kinyerhető magyarázatokat, értékítéleteket. Mindehelyett a valóság közvetlenül tapasztalható-érzékkelhető elemeire koncentrálnak, csak azok közül emel ki néhányat: a dolgok felszínén marad, és nem közvetít konklúziókat, mélyebb összefüggéseket – mindezek csupán a felszín alatt lesznek sejtethetőek.

Nem másról van itt szó, mint egyfajta *reduktív realizmus*ról, amely – számos sajátossága révén – az amerikai minimalista irodalommal is összefüggésbe hozható, különösen annak a nyolcvanas évektől induló, Abádi Nagy Zoltánnál egyszerűen *nyolcvanas hullámnak* nevezett, az olasz kutató, Fernanda Pivano által *poszt- vagy neominimalista írókként* aposztrofált irányával, vagyis a Raymond Carver, Amy Hempel, Ann Bettie, Bobbie Ann Mason, Mary Robinson stb. nevei által fémjelzett első irodalmi minimalista nemzedéket követő, a nyolcvanas évtizedtől kezdődően publikáló generáció (mindenekelőtt Bret Easton Ellis, Jay McInerney, David Leavitt) írói termésével.¹⁷ Ennek ellenére az olasz művek és elbeszélő technikák együttes jellemzésére, a róluk szóló közös diskurzushoz mégsem annyira az „olasz minimalista próza”, mint

¹⁵ Vö. Barilli, „Ricerca...” i. m., 8–18; Barilli, *È arrivata... i. m.*

¹⁶ Hasonló véleményről árulkodik Hanna Serkowska tanulmánya (Hanna Serkowska, *Dopo la fine della postmodernità. Verso la letteratura globale*, in Esin Gören – Cristiano Bedin – Deniz Dilşad Karail [szerk.], *Proposte per il nostro millennio. La letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, Istanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2016, 18), ahol egyenesen *neo-neorealizmus*ról olvashatunk, továbbá még *hipermodernitás*ról is szó esik (vö. még: Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014).

¹⁷ Az amerikai minimalizmusról és neominimalizmusról lásd: Fernanda Pivano, *Minimalisti e postminimalisti hemingwayani*, in Bret Easton Ellis, *Meno di zero*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1986, 219–268 (utószó Bret Easton Ellis *Nullánál is kevesebb* című regényéhez); Cynthia Whitney Hallett, *Minimalism and the Short Story – Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robinson*, *Studies in Comparative Literature*, 28, Lewiston (NY, USA) – Queenston (ON, Canada) – Lampeter (Ceredigion, Wales), The Edwin Mellen Press, 1999; Robert C. Clark, *American Literary Minimalism*, Tuscaloosa (AL), The University of Alabama Press, 2014; Abádi Nagy Zoltán, *Az amerikai minimalista próza*, Budapest, Argumentum,

inkább az *olasz reduktív realista próza* megnevezés tűnik helytállóknak. Egyrészt, mert bár a tengerentúli és az olasz írások között valóban több közös pontra lehet rámutatni, de az eredendően az Amerikai Egyesült Államokban kifejlődő tendencia prózatermésének jellemzői nem teljességgel fedik le az Olaszországban megjelenő alkotások stílusjegyeit, s így Stefano Tani nyolcvanas évek fiatal prózáirói vonatkozásában tett megállapítása, amely szerint „a minimalizmus stilisztikai kerete alkalmatlannak mutatkozik arra, hogy a fiatal próza jelenségét magában foglalja”¹⁸, a későbbi nemzedékekre is érvényesnek mutatkozik. Másrészt, mert az efféle megjelölés sikeresen ölelhet fel az olasz irodalomban olyan, a nyolcvanas-kilencvenes-kétezres években kibontakozó, több évtizeden átívelő folytonosságot mutató és egészen napjainkig ható prózairányokat és elbeszélő tendenciákat, amelyek lényegi jellemzőinek mutatkoznak (egyebek mellett) az egyszerű, köznapi nyelvi-nyelvtani szerkesztettség, a hétköznapi történetek és témák tárgyalása, a tapasztalható valóság felszínére összpontosító ábrázolás, a média általi befolyásoltság, a felületes karakterrajzok.

A nyolcvanas évek fiatal prózáirói között induló Pier Vittorio Tondelli és Andrea De Carlo pályakezdő művei, az *Altri libertini* (*Új libertinusok*, 1980) és a *Treno di panna* (*Tejszín vonat*, 1981) az új olasz próza, s egyben a reduktív technikákat alkalmazó vonal megjelenésének első állomásai. A széleslátókörűségéről és irodalomszervező tevékenységéről is ismert Tondelli könyve több újszerű, megjelenésekor akár sokkolónak ható megoldást alkalmazott, e választásaival pedig fő szándéka az volt, hogy ékességektől mentes és közvetlen módon vessen számot a jelen hétköznapi valóságával (vagy legalábbis annak egy mindennapokban létező, tapasztalható szegmensével), és arról korhű leírást adjon. Tondelli „epizódregényében” mindekelőtt a nyelvhasználat terén mutatkozik meg szembetűnő módon a redukció, hiszen a szöveg szabadon dolgozik a nyelv alsóbb regisztereinek vulgáris és/vagy nyelvtanilag helytelen elemeivel: egy olyan hétköznapi nyelvhasználatban, amely számos, az ún. „hivatalos” irodalom számára eladdig kevésbé szokványos (ha nem éppenséggel ismeretlen) sajtóságot hordozott. A nyelvezet mellett azonban a redukció jelei más pontokon is fellelhetőek az *Új libertinusok*-ban: így például a szintén hétköznapi, közönséges témaválasztásokban vagy a szereplők mély jellemábrázolásai helyett a cselekvésekből körvonalazódó, felszínes karakterleírásokban.¹⁹

1994; Sári B. László, *„Joe csikorgó fogsora vagyok.” Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014.

¹⁸ Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Novanta*, Milano, Mursia, 1990, 145.

¹⁹ Érdekesnek mutatkozik (akár De Carlo *Tejszín vonat*ájában és a jelen írás keretei között tárgyalt többi műben alkalmazott írói technikákkal összefüggésben is), ahogyan Tondelli jellemzi saját írásmódját: „Olyan elbeszélő vagyok, aki a felszín mutatja be, miközben tudja, hogy ez a felszín a mi külsőnk, a korabeli valóság külseje, amely ugyanakkor lényeggé is válik.” Stefano Tonchi, *Ipotesi romanzesche sul presente. Conversazione con Stefano Tonchi*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 944. Tondelli munkásságával kapcsolatban lásd: Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Romanzi, teatro, racconti*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001; Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001; Fulvio Panzeri – Generoso Picone (szerk.), *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, Milano, Bompiani, 2001; Enrico Minardi, *Pier Vittorio Tondelli*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2003; Roberto Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Novara, Interlinea, 1998; *Panta*, 9; Pier Vittorio Tondelli (1992), szerk. Fulvio Panzeri.

Tondellihez hasonlóan a hiperrealizmussal, az amerikai minimalizmussal és a francia *nouveau romannal* is kapcsolatba állítható Andrea De Carlo a *Tejszín vonatban* szintén valószerű képet kíván adni a korabeli valóságról, még ha ezt merőben eltérő módon teszi is. Ő nem csupán kilép az olasz földrajzi közegekből, az Amerikai Egyesült Államokba (Los Angelesbe) helyezve át az események színterét, hanem az elbeszélői nézőpontot is szűkíti: a kamera, mindegyesülnél a fényképezőgép objektívjének a látószögére korlátozza. Az elbeszélés a dolgok pusztá észlelésére-megfigyelésére redukálódik, és többnyire nem is mutat túl a valóság felszínén: a társadalmi működésről, a szereplők motivációiról vajmi keveset tud meg közvetlenül az olvasó, ezek csupán a háttérben érezhetőek, s elsősorban a látottakból lehet rájuk következtetni.²⁰ Emellett a beszélt nyelv alsó regisztereibe tartozó és/vagy olykor helytelen elemei helyett a fényképek világos, tényszerű ábrázolásának megfelelő tiszta, konkrét, standard olasz nyelv használata mellett teszi le a voksot. Ennek ellenére a *Tejszín vonatban* is a jelen mindennapokban érzékelhető-tapasztalható világára ismerhet rá az olvasó, mindez pedig – Tondelli regényéhez hasonlóan – egy szintén a hétköznapi történéseit feldolgozó és redukált, ez esetben azonban szerfelett objektív, semleges, filmszerű, illetve a fényképezés világát idéző elbeszélésen keresztül.²¹

Niccolò Ammaniti *Fango* (Sár, 1996) című elbeszéléskötete, amelyben tovább erősödik a filmszerű látásmód, illetve a mediális eszközök (főként a televízió, a reklámok) és a popkultúra elemeinek elbeszélésekben tapasztalható jelenléte, szintén javarészt a mindennapi, közvetlenül érzékelhető valóságot jeleníti meg, még ha az író az ábrázolást és a történeteket olykor groteszk, abszurd és/vagy szürrealisztikus elemekkel vegyíti is. Míg Tondelli és De Carlo még valójában az amerikai minimalizmus nyolcvanas hullámának feltűnése előtt kezdték meg szépírói pályájukat, Ammaniti és generációja számára már a neominimalista szerzők művei nemcsak hogy elérhetőek voltak, de formálódásukra is mélyreható befolyást gyakoroltak.²²

²⁰ E tekintetben érdemes idézni az író szavait: „Amikor a *Tejszín vonatot* írtam, vonzott az ötlet, hogy miként lehet a felszíni elemekből kiindulva elmesélni egy történetet, hogy eljussunk ahhoz, ami mindez alatt található. Ez a megközelítés félúton volt a fényképezés és az etológia között, amely a láthatóból kiindulva vizsgálja az állatok viselkedését.” Riccardo Petito Andrea De Carlót idézi: Riccardo Petito, *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni Ottanta*, Venezia, Edizione Studio LT2, 2005, 57. (Kiemelés az eredetiben.) A *Tejszín vonat* 1981-es első kiadásának hátsó borítóján olvasható ismertetőjében (fülszövegében) Italo Calvino is megjegyzi, hogy az olvasónak olyan érzése támad, mintha De Carlo „a tollát a fényképezőgép teleobjektívjével szeretné helyettesíteni”. Andrea De Carlo, *Treno di panna*, Torino, Einaudi, 1981.

²¹ De Carlo munkásságát illetően figyelembe ajánljuk a következő köteteket és tanulmányokat, illetve azok vonatkozó fejezeteit: Petito, *i. m.*; Roberto Carnero, „Dal romanzo «superficiale» al romanzo «generazionale»: Andrea De Carlo negli anni Ottanta”, *Il Ponte*, 11 (1997), 67–90; Giuseppe Antonelli, *La scrittura concreta di Andrea De Carlo*, in Accademia degli Scrausi, *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, szerk. Valeria Della Valle, Roma, Minimum Fax, 1997, 191–200; Stefano Tani, „La giovane narrativa italiana: 1981–1986”, *Il Ponte*, 4-5 (1986), 120–148; Filippo La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

²² Határozottan érezhető például ezeken az írásokon a bizonyos szűkebb irodalmi körök média, tömegkultúra, transzgresszió elemeitől fokozottan érintett alkotásaival való rokonságuk: az Elizabeth Young által üres generációnak (*blank generation*) nevezett amerikai írőcsoport (amelybe Young például David Leavittet már nem sorolja bele), mindenekelőtt pedig az elsődlegesen Ellist, McInerney-t és Tama

Elsősorban Bret Easton Ellis művészete, valamint nagy vihart kavart *Amerikai Psycho* (*American Psycho*, 1991) című regénye volt az, amely az ezredforduló előtti évtized új prózaírói nemzedékére a legnagyobb hatással bírt, sőt, az említett regény sokak számára akár egyfajta követendő példának is számíthatott.²³ Ez az ezredforduló előtti évek (Tondelli munkásságának hatásait is erőteljesen hordozó) markáns olasz irodalmi irányzatain: a *pulp*-irodalmon és az ún. „kannibál írók” jelenségén egyértelműen megfigyelhető, ahol nem csak a kortárs filmművészet sajátos eszközeinek és technikáinak, továbbá a populáris kultúra márkaneveinek határozott jelenlétét tapasztalhatjuk, de a transzgresszív, vérben és erőszakban bővelkedő jelenetek szenttelen leírása is jellegzetes sajátosságként érhető tetten, akárcsak az erős kábítószeres használatának mindennapivá válása, hétköznapi jellege. Ugyanúgy a metonimikusság, a semleges hangnem, a (látszólag) egyszerű stílus, mondatszerkesztés és tartalom, a nyíltan és szabadon használt durva, közönséges kifejezések és szófordulatok, az explicit szexuális tartalmak is meghatározó elemei az ide sorolható műveknek. Köztük a *Sárnak* (amely kötetet van, aki egyenesen „az olasz pulp kiáltványa”-ként tartja számon²⁴), különös tekintettel az *Ultimo capodanno dell’umanità* (*Az emberiség utolsó szilvesztere*) és a *Rispetto* (*Tisztelet*) című novellákra, de hasonlóképpen a *Ti sogno, con terrorera* (*Rettegve álmodom rólad*) és – több-kevesebb mértékben – a további elbeszélésekre.²⁵

Ha Tondelli *Új libertinusokja*, De Carlo *Tejszín vonatja*, Ammaniti *Sárja* kapcsolatba állíthatóak az amerikai minimalizmussal, és realista, reduktív, esetleg éppenséggel minimalista tematikai-nyelvi-stilisztikai megoldásokat alkalmaznak, mindez még inkább igaz a *pulppal* és a tengerentúli tömör, asszociatív prózával is összefüggésbe hozható Giuseppe Culicchia *Brucia la città* (*Tűzben ég a város*, 2009) című regényére, amelyről már nemcsak hogy eszünkbe juthat Ellis prózája, de azt szinte egyenesen lehetetlen úgy olvasni, hogy ne elevenedne fel bennünk az amerikai író stílusa. Olyannyira, hogy a könyvet – Ellis fent említett művére utalva – olasz pszichóként és torinói *Amerikai Psychó*ként is emlegetni szokták.²⁶ Efféle véleményre adhatnak okot az olyan formai és tartalmi elemek, mint a fragmentáltság, az epizódyszerű fejezetek, az ismétlések, a hétköznapi, banális, nemegyszer obszcén nyelvezet, az elbeszélés filmszerű-

Janowitz-ot tömörítő *brat pack* („kölykökfalka”) írói kör prózájához való közelségük. Az üres generációról és a *brat pack* csoportról lásd: Elizabeth Young – Graham Caveney, *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction*, London – New York (NY), Serpent's Tail, 1992, XIII, 8; James Annesley, *Blank Fictions. Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*, New York (NY), St. Martin's Press, 1998, 2; Daniel Grassian, *Hybrid Fictions. American Literature and Generation X*, Jefferson (NC), McFarland & Co., 2003, 11.

²³ Vö. Gianluigi Simonetti, *La scuola delle immagini. Bret Easton Ellis e il romanzo italiano contemporaneo*, in Matteo Colombi – Stefania Esposito (szerk.), *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre versioni*, Roma, Meltemi, 2008, 312–338.

²⁴ La Porta könyvből (*i. m.*, 266) idéz Pezzarossa: Pezzarossa, *i. m.*, 17. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁵ Ammaniti munkásságát, írásművészetét illetően lásd a következő köteteket, tanulmányokat, illetve azok vonatkozó részeit: Vittorio Spinazzola (szerk.), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997; La Porta, *i. m.*; Sinibaldi, *i. m.*; Galato – Panzeri, *i. m.*; Barilli, *È arrivata... i. m.*

²⁶ Az efféle nézetet tükröző vádak nagy száma miatt Culicchia külön választ is megfogalmazott a regényt Ellis stílusának és/vagy *Amerikai Psychó*jának (sikertelen) utánzataként értelmező véleményekkel szemben: vö. Giuseppe Culicchia, *Istruzioni per l'uso – Bret Easton Ellis*, elérhető: <http://www.giuseppeculicchia.it/istruzioni-per-luso-bret-easton-ellis/>, utolsó letöltés: 2017. 05. 15.

sége és érzelemmentes, regisztráló hangneme, a márkanévek burjánzása, a hírességek jelenléte, a szexuális tartalmak, az érzéketlen-érzéstelenített személyiségek, a szereplőkre jellemző szertelen kokainhasználat és élvhajhászat. A *Tűzben ég a város* mégsem szimpla *Amerikai Psycho*-imitáció, amit már az is igazolhat, hogy Ellis említett művén kívül más kapcsolódási pontokat is magában rejt (párhuzamok fejthetőek fel többek között Jay McInerney *Fények, nagyvárosával* [*Bright Lights, Big City*, 1984], Ellis *Nullánál is kevesebbjevel* [*Less Than Zero*, 1985]);²⁷ az ironikus-szatirikus hangnem – amely Culicchia stílusának egyébként is sajátos és meghatározó eleme – nagy nyomatékkaal érvényesül az olasz regényben (míg Ellisnél e stílus-többlet, stílusszínezet ha esetleg érezhető, akkor is csak halványan sejlik át a szövegen); de a jelen olasz (és főleg torinói) társadalmi, politikai, kulturális valóságával és privát színtereivel való folyamatos számvetés is minden ízében áthatja. A *Tűzben ég a város* eredeti és sajátos kortárs olasz alkotás: a reduktív realista próza kétezres évekbeli markáns, egyedi megnyilatkozása, amely hatásos látleletet ad az aktuális valóságról, még ha ezt egy reduktív technikákat alkalmazó, sekélyesnek tűnő elbeszélésen keresztül teszi is. Ez az elbeszélés bár egyszerűnek, olykor netán éppenséggel közönségesnek hat, mégis komplex – és jellemzően olasz – tartalmakat rejt.²⁸

Az olasz műveknek (akárcsak az amerikai minimalista írásoknak) alapvető módszerei a redukció és az ellipszis, a kihagyás: csak bizonyos, közvetlenül érzékelhető-tapasztalható valóságalelemeket és -felületeket mutatnak fel, míg a mélységeket és az egyéb részleteket, amelyek a teljesség érzetét biztosíthatnák, elhagyják. Az így jelentkező hiányérzet miatt fokozott feszültséget keltenek, és intenzív erővel hatnak az aktív befogadói magatartásra: mondhatni, kikényszerítik az élénk olvasói közreműködést. Más szóval, jól megfelelnek az ecóí *nyitott mű* fogalmának²⁹, és a szövegértelmezés, illetve az olvasó-szöveg kapcsolat (lévén, hogy a szövegek folyamatosan „kihívják” az olvasót és annak értelmezői képességét) olyan dialogikus folyamatként értelmezhető, amely során a befogadó egy redukált szöveg és egy redukált(nak ható) szövegvilág alapján építi fel értelmezését, miközben kitölti a szövegbeli hézagokat, *üres helyeket*. Az olvasó értelmezői (elvárási) horizontja és a szöveg horizontja ily módon találkoznak, az előbbi eképpen módosul újra meg újra a kettő által felépített hermeneutikai körben,

²⁷ Az *Amerikai Psycho* ismereténél – amelynek Culicchia egyébiránt fordítója is volt – lényegesebbnek mutatkozik a torinói író észak-amerikai irodalomban való jártassága: „Nagyon jól ismerem az észak-amerikai irodalmat, és úgy hiszem, hatással is volt rám stilsztikai szempontból. Engem nagyon érdekel az egyszerűségről szóló diskurzus, amely éppen ennek az irodalmi hagyománynak a sajátja, és Hemingway-től Carveren keresztül Easton Ellisig és McInerney-ig terjed. Mindig is lenyűgözött Carver elképzelése, amely szerint a mondatot meg kell tisztítani minden olyan dologtól, amely nem lényegbevágó.” Luca Cervasutti, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 1998, 57–58. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁸ Ami persze nem véletlen, hiszen ahogy maga Culicchia fogalmaz: „húsz éve [...] próbálok egyfajta antropológiai leírást adni a hazámról.” Culicchia, *i. m.* A torinói író írásművészetével kapcsolatban lásd: Barilli, *È arrivata... i. m.*; Fulvio Panzeri, *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta*, in Raffaele Cardone – Franco Galato – Fulvio Panzeri (szerk.), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, 15–52; Spinazzola (szerk.), *Tirature '98... i. m.*; Sinibaldi, *i. m.*; Pezzarossa, *i. m.*

²⁹ Vö. Umberto Eco, *Nyitott mű*, Budapest, Európa, 2006.

aminek eredményeképpen a felszínes, hiányosnak ható szöveg alapján kibontakozik a mégis teljesség érzetét adó értelmezés.³⁰

Bár az ezredforduló körüli évtizedek olasz irodalma annál szélesebb panorámát mutat, minthogy az ekkor születő művek bármely külön (akár a fentiekben leírt, a világról csupán egyfajta felszíni képet festő) irányba *egyöntetűen* besorolhatóak lennének, a kortárs olasz prózában határozottan tetten érhető egy efféle jellegzetességeket hordozó, *realista irányultságú* és (egyben) *reduktív* valóságábrázolásról, beszédmódról, ábrázolási technikákról tanúszkodó vonal, amely több írást is egymáshoz rokonít.³¹ E próza esztétikai kereteinek a vizsgálata – miközben az említett művek irodalomtörténeti helyének (újbóli) meghatározásához is adalékokkal szolgálhat – a kortárs olasz elbeszélő irodalom sajátos ábrázolási módszerei, valamint a segítségükkel felépített narratív világok hatékony valóság- és társadalomábrázoló szerepéről, (fokozott) reflexióra ösztönző működéséről és (sokszor vitatott) művészi értékéről is igazolást nyújt.

³⁰ A fentiekkel kapcsolatban vö. Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, Budapest, Osiris, 2003; Hans Robert Jauss, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1999 (különös tekintettel az *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* és a *Horizontszerkezet és dialogicitás* című tanulmányokra); Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore – London, Johns Hopkins University Press, 1978; Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius*, Budapest, Osiris, 2001.

³¹ Vö. Gianluigi Simonetti, „Il realismo dell’irrealità. Attraversare il postmoderno”, *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 1 (2012), 113–120 (különös tekintettel a 118–120. oldalakra), ahol Simonetti az elmúlt (főként a kilencvenes és a kétezres) évtizedek olasz irodalmának főbb jellegzetességeit vizsgálva hasonló következtetésekre jut, amikor a próza felszíni valóság és realitás-effektusok iránti fogékonyságát, érzékenységét hangsúlyozza.