

THOMKA BEÁTA

Regényciklus-poétikák. Kortárs modellek, komponálási elvek

Azoknak az időknek a regény volt az uralkodó művészeti formája, a szélesen áradó, majdnem parttalan elbeszélés-fajta, amely nem csupán egyéni sorsokat tárt fel, de egész társadalmaknak tartott tükröt, és aktuális, a közönséget foglalkoztató kérdésekkel bajlódott. A legtöbb művelt ember olvasta a kortárs regényeket. Elbeszélni: mélyen gyökerezett ez a tizenkilencedik század lelkében (MCEWAN 2000, 70).

A brit elbeszélő gondolatát a jelenkori világirodalom sem cáfolja meg különös módon, és tűnődésre készíthet bennünket az, hogy milyen széles körű érdeklődés mutatkozik a terjedelmes trilógiák, tetralógiák, hexalógiák iránt. Mintha az olvasói szokások változása a McEwan által említett régi minta mai időszűréseire utalna. E belátások alapján foglalkozom a különféle poétikák jegyében íródott kortárs román, izlandi, norvég, német és olasz regényciklusokkal. Mircea Cărtărescu *Káprázat (Orbitor)* 1–3. (1996–2007), Jón Kalman Stefánsson *Menny és pokol trilógia (Himnaríki og helvíti)* (2007–2011), Karl Ove Knausgård *Harcum (Min kamp)* 1–6. (2009–2011), Terézia Mora *Kopp-Trilogie* (2009–2019), Elena Ferrante *Nápolyi regények (L'amica geniale)* 1–4. (2011–2014) nemzetközi visszhangot kiváltó művek. A regényfolyamok egyes kötetei eredeti nyelven és fordításban sem egy időben jelentek meg. Évek teltek el megírásukkal, és a nemzetközi kiadásokkal. Az első kötetek több esetben folytatásos regényre jellemző várakozást váltottak ki, mint például Ferrante és Knausgård könyvei. A terjedelmi szűkülés és tágulás a műfaj rugalmasságáról, változatosságáról tanúskodó lehetőség. Kérdéseim tehát, hogyan működik e nagyregényekben a műfaji emlékezet és felejtés, milyen műfajtipus-körvonalakat idéznek, és hogyan módosítják az előzményeket. Az elrendezési és szerkesztési elvek a művészi beállítottságok, ízlések és formacélok különbségeit is körvonalazzák.

Műfaji emlékezet, műfaji felejtés

A 20. század második felétől eltérően, amire inkább a kisregény és a szűkebb terjedeleme volt jellemző, a ciklusok terjedelme a regényfolyamot idézi, a művek oldalszáma meghaladja az ezret, sőt a három-négyezret is. Formai és tematikai

szempontból az önéletrajzi fikció és a fejlődésregény új variációinak gyakorisága a jellemző. A minták, előképek természetesen módosulnak, s inkább a prózapoétikai fogalmi eszköztár korlátaival magyarázható az ismert kategóriák emlegetése a szerzők és a kritikusok részéről. Megfigyeléseim szerint a fikcióban a fejlődés és a nevelődés helyére a személyiség változásainak dinamizmusa és elsősorban a belső átalakulások folyamata került. A Knausgård-regény különleges hangsúlyt helyez önéletrajzi hőse értelmiségi kiteljesedésének dokumentálására. Az áthagyományozott formai körvonalakat a műfaji áthajlások és érintkezések is korrigálják. Knausgård biografikus fikciója képleírásokkal és egy könyvnyi esszével, a Mora-trilógia második kötete naplótöredékekkel bővül, Cărtărescu és Stéfansson kompozícióját és regénynyelvét pedig nem a narratív, hanem a költői imagináció és eszköztár alakítja. Példáik alapján nem csupán a történetközpontú elbeszélés, hanem az asszociatív szerkesztés és a metaforikus logika is ciklusteremtő elvnek bizonyul. A személyes sorstörténeteket a regényfolyamok diszkontinuált formában, egy-egy meghatározó életszakasz vagy eseménysor kiemelésével, kihagyásosan, epizodikusán állítják elénk. Az észrevétel a hagyományosabb elrendezést követő Ferrante-műre is érvényes.

Történeti poétikai kérdések

M. M. Bahtyin a harmincas években értekezett a nevelődési regényről, a munkának sajnálatosan nyoma veszett, két előkerült fejezete és a gazdag vázlat- és jegyzetanyag 1979-ben jelent meg. Regénytípológiája középpontjában a hős bemutatásának szerkezeti elvei állnak, amelyek által a regénytípusok elkülönülnek egymástól. A mostani tárgy szempontjából, mint említettem, az önéletrajzi és a Bildung-modellnek van jelentősége. Noha Bahtyin poétikája a műfaj legkorábbi és klasszikus példáira hivatkozik, a kortárs művekre is érvényes észrevétele, amely szerint egyik „válfaj sem hordozza tiszta formában alapelvét. (...) Mivel pedig a regény elemei kölcsönösen meghatározzák egymást, a hősformálás minden adott elve egy bizonyos szüzsétípussal, világfelfogással, regénykompozícióval jár együtt” (BAHTYIN 1986, 421). E tekintetben az öt vizsgált ciklust alapvető különbségek jellemzik. Mora és Cărtărescu regényeiben nem, Ferrante, Stéfansson, Knausgård műveiben pontosan követhető Bahtyin gondolata: „Keletkezésben van az ember sorsa és ezzel együtt ő maga, az emberi jellem is” (BAHTYIN 1986, 437). Az izlandi mű névtelen fiúja, továbbá Elena, Lila és Karl Ove „együtt formálódik a világgal”, noha Stéfansson hőset csupán néhány rövid élethelyzetben, Elenát, Lilát évtizedeken át követhetjük, Karl Ove ifjúkorát pedig a felnőtt idézi fel. A három mű három szüzsétípust, elrendezést és szemléletmódot példáz.

Franco Moretti szerint a 19. századi fejlődésregény középpontjában az Én-konstruálás áll. Az angol hagyományban az egyén azonosságát a külső világ

fenyegetése veszélyezteti, míg a goethei modellben a folyamatot a különféle kötelezettségvállalásokkal való fokozatos megbékélés, az intenciók összeegyeztetése jellemzi. A Bildungsroman 18. és 19. századi hagyománya példászerű jelentés-
 vonatkozásokat is tartalmazott. A jelenkori regények e tekintetben a műfaji felejtést dokumentálják. A mintára csak a szereplő életkori és karakterbeli változásainak az időben kiterjesztett története emlékeztet. A személyes vagy harmadik személyű narrátor figyelme arra irányul, hogyan mélyül el a szereplő önértése az egyéni tapasztalatok bővülésével. Knausgård-nál igen hangsúlyos a befelé forduló figyelem, az önelemző magatartás, ám ennél is jelentősebbnek tűnik az az alaposság, amivel elbeszélőjének intellektuális kibontakozását, a szellemi Bildungot követi.

Az elbeszélő műfajok a 18. század második felében szakítanak a továbbadható tanulságok gondolatával, írja Vladimir Biti. Kezdetét veszi az (elveszített) hiteles *tapasztalat*, illetve az (elveszített) autentikus *elbeszélés* feltételeinek kutatása. A tapasztalat már nem hiteles, mert nem mérvadó a jelen vonatkozásában, az elbeszélés pedig nem megbízható a múlt összefüggésében. Lawrence Stern *Tristram Shandy*jének igyekezete hasztalannak bizonyul a saját múlt feltárásában, mert az folyamatosan elillan előle. A történetmondás folyamata minduntalan lemarad az eseményekről, szimultaneitásuk elérhetetlen, mert a megtapasztalás ritmusa nem egyeztethető össze annak elmondásával: élete első napjának rekonstrukciója egyéni elbeszélést igényel (BITI 1997, 352). Az időbeli ingázás narratív eljárásai és a jelen eseménysorába ékelődő visszatekintések éppen e megoldhatatlanságot érintik. A történet idejének és a közlés síkjának a kettősségére figyelmeztető elbeszélői utalásokban működésbe lép a műfaji emlékezet.

Az egyéni tapasztalatot s általa az egyén korélményének érzékeltetését a történetelvű (Ferrante) és a szokatlan poétikai megoldásokat követő regények (Cärtärescu, Stéfansson) is kitüntetik. Ha a családhoz vagy a társhoz, barátához fűződő viszony áll a középpontban, mint a két lány közötti ragaszkodás a Ferrante-műben, vagy a házasság, gyermeknevelés a Knausgård-opusban, akkor az árnyalt, részletező bemutatás tárgyává válik. E két ciklus érintkezésben áll a családtörténeti regényhagyománnyal is. A környezet atmoszférájáról rendszerint közvetett módon szerzünk képet, a helyzetek sorozata és a mikrovilágok nem alkotnak tágas panorámát a regényekben. Ennek ellenére mégis kirajzolódnak azok az erővonalak, amelyek a közösség szokásrendje, a társadalmi szerepekkel kapcsolatos hagyományos felfogás és az uralkodó nézetek által befolyásolják a nápolyi vagy a norvég fiatalok sorsát. Elgondolkodtató, hogy az elemzett művek közül a sok hangnemű, kompozicionálisan kiegyensúlyozatlan *Káprázat*nak a történelemképe a legkritikusabb és legtágabb a társadalmi panorámája, holott Cärtärescu folyamatosan az imagináció, a szürreális képzetek és egy nagyméretű szatirikus tabló határmezsgyéjén egyensúlyoz. A mű e belső kontrasztja kétségtelenül erős hatásimpulzusok forrása, ami hozzájárulhatott a nemzetközi elismeréshez is.

Tervszerűség és spontaneitás

Az eredeti szerzői koncepciók ritkán voltak vagy lehettek eleve véglegesek. Az alkotás jellegéből következően a megírás során módosultak, vagy éppen a kezdő kötetekkel kiváltott előnyös, illetve kritikus reakciók hatására változtak. A nagy terjedelem nem értékteremtő poétikai tényező, az elemzett korpusznak mégis jellegadó vonása. A ciklikus építkezés nem feltétlenül követ vagy követhet fegyelmezett kompozíciós elveket. Az elrendezés esetlegessége, az epizodikusság, halmozás, a felesleges részletezés, terjengősség, csapongás, a szelekció hiánya, a hangvételtelbeli ingadozás, szertelenség, áradás, bőbeszédűség lazaságot eredményez, vagy éppen a szerkesztetlenség és a túlbeszéltség benyomását kelti. Példákat az érintett művek is felkínálnak.

Az előzetes terv szerinti narratív építkezés, illetve a tervezést elvető és a spontán alakulásra támaszkodó eljárások különféle módon nyilvánulnak meg. A tervszerű komponálás emlékeztet irodalomtörténeti példájára Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* (1913–1927) című regényciklusa. Nagy terjedelme ellenére szigorúan felépített, bonyolult szerkezetű mű. *A megtalált idő*, a befejező kötet közvetlenül az első fejezet megírását követően elkészült. Megjelenésekor Proust már nem élt. Építészeti fogalmakkal jellemezhető kompozíciójában tartópilléreként áll az emlékezés a korai életszakaszra és az érettkori belátás kontrasztos szembeállítására. Az időszembesítés következtében egyazon szereplőcsoport vonul fel két megjelenítésben, amiket több évtizedes időtáv választ el egymástól. *Az eltűnt idő nyomában* legyezőszerűen tárja fel és teszi érzékelhetővé az időmúlás elvont tartalmait. Proust Paul Soudayhoz írott levelében érinti a saját komponálási elveit:

Je crains que l'architecture de *A la recherche du temps perdu* ne soit pas plus sensible dans ce livre [*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*] que dans le *Swann*. Je vois des lecteurs s'imaginer que j'écris, en me fiant à d'arbitraires et fortuites associations d'idées, l'histoire de ma vie. Ma composition est voilée et d'autant moins rapidement perceptible qu'elle se développe sur une plus large échelle (...); mais pour voir combien elle est rigoureuse, je n'ai qu'à me rappeler une critique de vous, mal fondée selon moi, où vous blâmez certaines scènes troubles et inutiles de *Swann* (PROUST 1933, 69–70).

A továbbiakban Proust az első kötet bírált részletét említi, ami majd csak a 4–5. kötetben fog szerepet játszani. Ha pedig ezt kihagyná, akkor mindkét későbbi kötet közvetlenül „az olvasó fejére zuhanna”. A rendkívül tudatos komponálás megerősítése az alábbi levélrészlet is: „*A la recherche du temps perdu* est si méticuleusement »composé« (...) que le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume...” (PROUST 1933, 72).

Proust tehát tisztában volt azzal, hogy lesznek szövegének feleslegesnek tűnő részei, ezek indokoltságát azonban csak a művész elképzelését felvázoló szerző ismerhette. Az egyes kötetek elkészültét, illetve megjelenését hátráltató körülmények, a szerző betegsége, a világháború, hozzájárult az egyes „közbülső kötetek” terjedelmi bővüléséhez. Ettől függetlenül azonban érvényesül a nyitó és záró kötet pillérszerű hatása és fontossága. Egyes szerkesztési eljárásainak nyomai a kortárs ciklusokban is felismerhetők. Ilyenek a jelenet, az ugrások, kihagyások, valamint az összefoglalások, melyeket Genette elemzett behatóan. És ilyen az egyes szövegrészeket poétikai indokoltsága vagy feleslegessége is, amikre nem minden jelenkori szerzőnek lenne a Proustéhoz hasonló magyarázata.

Work in progress

Cărtărescu, Stefánsson, Ferrante nyilatkozatai arról tanúskodnak, hogy a megírás folyamatában alakuló poétikákra támaszkodnak. A regényciklusok megkülönböztető tényezői az elbeszélő személye és a történet által átfogott időtáv. Cărtărescu *Káprázat*, Knausgård *Harcom* és Ferrante *Nápolyi regények* című művének elbeszélője első személyű. Cărtărescu ciklusa a heterogén síkok váltogatásával együtt cserélgeti a személyes és a külső nézőpontú elbeszélőket. Rendszerint Mircea szólamát követjük, a második kötetben azonban a közlés átmenetileg harmadik személyűre vált, a központi elbeszélő szereplő, Mircea pedig szinte teljesen eltűnik. Az első és a harmadik kötet a gyermekkori életszakasz eseményeit felidéző visszatekintés, amit az íróként fellépő Mircea perspektívája alakít. A történet ideje a második világháború utáni Románia, Bukarest az 1989-es forradalom idején és az azt követő időszakban. A személyes elbeszélés nem ölelhet fel egy teljes életutat, és a Knausgård-hexalógiához hasonlóan, itt is a regény jelenében él, a múltat érett fejjel újragondoló felnőtt szempontja érvényesül. Knausgård következetesebb a Karl Ove nevű önelbeszélő szereplő konstruálásában: csak az ő látószögéből követjük a felnőtt férfi élményeit, illetve a gyermek- és fiatalkorból felidézett emléktörténeteket. A személyes narrátor a középpont, melytől átmenetileg sem távolodik el sem az elbeszéléssel egyidejű, sem a múltbeli események közlésekor. A román és a norvég szerző a megírás folyamatát és a készülő művet is motívummá, illetve reflexió tárgyává teszi.

A fejlődésregény-hagyomány kronologikus ív mentén rendez el a felnövekvés, fejlődés, emberi, szellemi gyarapodás, beérés, nemzedékváltás szakaszait. Ilyen vonalszerű, egymásra következő epizódszerkesztés jellemzi a Ferrante-tetralógiát. A kötetek alcímei is erre utalnak: *Gyermekkor*, *kamaszkor*, *Ifjúkor*, *Középidő*, *Érett kor* – *Öregkor*. A két nőalak élettörténete párhuzamosan fut, felidézése visszatekintő, az elbeszélő személye változatlan, azonban változó, kimozdul az éppen előtérben álló alak. A személyes elbeszélő, Elena néha csupán közvetítő, és Lila

története tölti ki a teret. Más életszakaszban megfordul az arány. A ciklus egészét mégis alapvetően nem az egyes szereplő, hanem a két asszony közötti emberi, baráti kapcsolat alakulása határozza meg. A mű a viszony alakulástörténete és krónikája.

Ferrante pontosan kijelölt terv szerint szerkeszti meg a tetralógiát, tehát ellentmondást érdekel nyilatkozatai és a ciklus felépítése között. Kezdőszituációként az idős Lila eltűnését jelöli ki, s ez az esemény indítja el Elena visszatekintő elbeszélését. A történet két központi alak, Elena és Lila között osztja fel a gyermekkortól az időskorig ívelő történetet. A fikció ideje a biológiai életidőt követi, a korszak a második világháború utáni Itália, az elbeszélésbeli fiktív rekonstrukció ideje pedig a 21. század tízes évei. Van bizonyos ellentét a szerzői intenció és a történetegész végső formája között is. Az alakok, a nápolyi családok viszonyai, az emberi kapcsolatok alakulása oly mélyen beleágyazódik a múlt század dél-itáliai történetébe, hogy az az extenzitásra irányuló bemutatásmód nélkül is árnyalt korrajzba rendeződik. Vitathatatlan, hogy a *Nápolyi regények* koncepciója nem ámítja magát és olvasóit a panorámaszerűség látszatával. Ehelyett következetesen a központi nőalakokra és szűkebb környezetükre összpontosított figyelem, az emberi relációk drámaisága foglalkoztatja. A regényvilág hitelessége és hatása az elmélyült tapasztalat, ismeret és tudás együtteséből következik. Elena és Lila története csak e lefokozott jelentőségű háttérben képzelhető el, s Ferrante művészi eljárásainak érdeme, hogy a külső körülmények redukciója ellenére azok mégis jelen vannak a fikcióban.

Elbeszélők

Jón Kalman Stefánsson *Menny és pokol trilógia* és Terézia Mora *Kopp-Trilogie* című művei harmadik személyű elbeszélések. Mora nem önéletrajzi, hanem egy konstruált, eredeti figura köré építi fel a történetet. *Az egyetlen ember a kontinensen* (*Der einzige Mann auf dem Kontinent*), *A szörny* (*Das Ungeheuer*), valamint az *Auf dem Seil* három, különböző felépítésű regény. A történetfolyam centrumában Darius Kopp áll, ezért vált a sorozat összefoglalóan *Kopp-Trilogie*-vá a német kritikában. Ő tartja össze a házasság, a feleség betegsége, halála és a veszteséget követő kalandok, tévelygések és a hazatérés szakaszaiból összeálló, laza konstrukciót. A trilógia egyes kötetei szerkezetileg, retorikai és esztétikai szempontból is különböznek egymástól. A kiindulópont Darius és Flora kapcsolata, majd a második és a harmadik részben más-más irányt vesz a történet. A legutóbbi kötet érthetetlen módon engedményt tesz a lektúrszerű elvárásoknak. A központi figurán és a korábbi eseményeket újraidező rövid összefoglalásokon kívül nem találni olyan konstrukciós elvet, ami a három művet szorosán összetartozó ciklusként határozhatná meg. A történetek atmoszférája és a nyelvi minőségek tekintetében a kötetek között jóval több az eltérés, mint a hasonlóság.

Stefánsson regénye egy 20. század eleji, fiatal izlandi fiú önkereső bolyongásának története. A *Menny és pokol*, *Az angyalok bánata* és *Az ember szíve* eredetileg nem trilógia szándékával készült. A szerző elveti a nagyszerkezetek előzetes felvázolásának lehetőségét. „Mialatt írom, akkor is változom, és gyakran a szereplők is önálló életre kelnek, váratlan helyzeteket teremtenek. A szerkezet is írás közben épül, olyan, mint egy szimfónia. Inkább érzem a szerkezet egyensúlyát, mintsem végig tudnám racionálisan gondolni” (KOLOZSI 2019). Az észrevétel azokra a regényekre is kiterjeszhető, amelyek előzetes konstrukciót dolgoznak ki. A művek megőrzik a formálás és kidolgozás tervszerűségének és arányos elrendezésének intencióit. A spontán áradásra támaszkodó történetmondás és a váratlan asszociatív kapcsolások megoldásait követő narráció ezzel szemben vállalja a szerkesztetlenség kockázatát, s az ebből eredő hatásimpulzusokra számít.

Retrospektív személyes fejlődéstörténet a Knausgård-hexalógia: epizódjai nem alkotnak időelvű sort. A regényfolyam belső rendjét a visszatekintés, az utólagos összegezés, az előre-vissza-lépegetés és a csapongás alakítja. A történet elejére az egész személyiségfejlődést meghatározó apafigura halála és nem a korai sorsszakasz kerül: a kompozíció ezzel emeli ki a történet hangsúlyos eseményét. A műegész felépítése nem megtervezett, a döntő életélmény katarzisa azonban minden későbbi állapot meghatározója. Az elmében és a lélekben egybeesik a fiú megnyomorítójaként megélt, rettegett és szeretett, megsiratott apa halála és a *Harcum* megírásának gondolata. „Éveken keresztül próbáltam írni az apámról, de nem jutottam semmire.”¹ Ugyanitt, a 2. kötetben olvasható az ars poetica-kereséssel összefüggő igyekezetről: „Ahhoz, hogy irodalom jöhessen létre, előbb meg kell törni az erős témákat és a stílusokat. Ez a roncsolás az, amit »írásnak« nevezünk. Az írás sokkal inkább a pusztításról szól, mint a létrehozásról.” Különös az apa halálával járó, megszenvedett felszabadulás kontextusában átgondolni a kijelentést. A jelek szerint a trauma feldolgozásának ez volt az előfeltétele, a regény pedig magának a kínos útnak a dokumentuma. A roncsolás gondolatának több vonatkozása van. Benne rejlik az elbeszélő vállalt önroncsolása, ami a kíméletlen őszinteségű megnyilatkozással jár, valamint a létrejövő összkép, a családi panoráma másokat érintő, a közeliakat is magával sodró negatív hatása.

A fejlődésívet a felnőtt kitarulkozása és feltétel nélküli önfeltárása alakítja. Az emlékezés előtti gyermekkort a fotók és a szülői elbeszélések által rekonstruálja. Karl Ove az ifjúkor, majd a felnőttkor perspektívájából tér vissza többször a gyermekkori élmények és megrázkódtatások felidézéséhez. A beszédet az ön-elemző lélektani beállítottság uralja. Az önmegfigyelés személyes nyelve szokatlanul tényszerű közlésmódot dolgoz ki. A beszéd tárgy a motivációk, félelmek, szorongások, a szégyen, a megszégyenülés, az esendőség megvallása és elemzése:

¹ Az oldalszám jelölése nélküli regényidézetek a művek elektronikus változataiból származnak.

az egyén kiszolgáltatottsága a szülői erőszaknak, valamint a társadalmi elvárásoknak. Karl Ove története gyermekként, kamaszként, felnőttként, apaként, társként folyamatosan konfliktusos helyzetekben és viszonyokban zajlik. Önmagával nem megbékélő, saját ellentmondásait, tisztázatlanságait felmérő, vívódó, önértékelési zavarokkal küzdő, túlérzékeny személyiség, akiben tudatosak e jellemvonások. Talán ezáltal kerül közel olvasóihoz, csetlései-botlásai, a kudarckok és a meghasonlások sorozata együttérző viszonyulást alapoznak meg olvasóiban. Az emberi alak, a hős, az elbeszélő és a regényíró együtt vállalja az alkati, pszichés, mentális, szociális komponensek kitaró analizálását, és olyan bemutatásmód lehetőségeinek kutatását, amiben mindez a legközvetlenebb, tényszerű, valószerű, hitelesnek, őszintének érzett nyelven szólalhat meg. A szerző kockázatos célt tűz ki maga elé. Nem csupán a beszélő szubjektumot, hanem a regényformát is próbára teszi. A személyességgel és a terjedelemmel mindenképpen, s az is szokatlan megoldás, hogy a szépirodalmi mű hatodik kötete szakirodalomjegyzékkel van ellátva.

Önazonosság

A formai tradíciótól eltérően az egyén útja a kortárs művekben semmilyen vonatkozásban nem hordoz tanulságot. Alakjaiktól annak illúziója is idegen, hogy a felgyülemelő tapasztalat által elmélyülne a világismeret, vagy áttekinthetőbbé válnának számukra a létezést befolyásoló erők. Stéfansson elbeszélője több alkalommal reflektál a problémára. Ennél is elgondolkodtatóbb a tudat, hogy a saját történet, az eredet, a származás narratív feltérképezése és az ifjúkori vagy felnőttkori eszmélés sem biztosítéka annak, hogy megválaszolható a kérdés: „Kik vagyunk, amikor nem tudjuk, kik vagyunk?” (KNAUSGÅRD 2018, 115). „Én megpróbálok (...) visszatérni oda, ahová *senki* nem tért vissza még, emlékezni mindarra, amire *senki* nem emlékszik, próbálok megérteni, amit egyetlen ember sem érthet: ki vagyok, *mi* vagyok én” (CĂRTĂRESCU 1996, 82). „*Ki* vagyok? *Ki* voltam?” (CĂRTĂRESCU 1996, 83). „(...) igazából nem tudom, ki vagyok. Nem tudom, mi végre vagyok a világon”; „hogyan is lehet egy ilyen kérdésre felelni, hogy magyarazzuk meg a létünket, ki vagyok én, vajon azok vagyunk-e, amit csinálunk, vagy azok, amiről álmodunk?”, kérdezi Stéfansson fiatal hőse. Mintha valamennyien (Paul Ricoeur fogalmának megfelelően) az elbeszélő funkcióra, a történetmondásra támaszkodva indulnának meg nem feltétlenül a válaszadás, hanem saját *narratív identitásuk* megalkotása felé.

Az azonosság problémája az önéletrajzi fikcióban és a harmadik személyű elbeszélés hősnél is felmerül. Kérdésessé válása a kételytől az önelemzésig és az önleplező kitarulkozásig ível. Legtávolabbra Knausgård autobiografikus elbeszélője jut el egy időskori Rembrandt-önarckép példájának ösztönzésére: „E kép és a többi kései Rembrandt-festmény közötti különbség a látva és a látva lenni különbsé-

ge. Vagyis ebben a képben önmagát látja látni, miközben engedi is látni magát.” Karl Ove személyes elbeszélése által önmaga rejtélyeit kívánja felderíteni, magát kívánja látni, s hogy ezzel láttatja és megmutatja, megosztja önmagát is másokkal, ezt öncsalás lenne részéről leplezni. A létrehozással szembeállított pusztításban a művészet és az irodalom kritikája is körvonalazódik. A *Harcom* regényfolyam központi kérdése az énkép változásainak követése, az önmegismerés, a saját személyiségrajz anatómiai boncolást idéző, kíméletlen elmélyítése.

Ésszel felérhettem, ahhoz azonban nem volt erőm, hogy irányítsam. Az énkép nemcsak arra vonatkozott, ami maga az ember, hanem arra is, ami lenni akart, amivé válhatott, ami egykor volt. Az énkép számára nem volt különbség a valós és a hipotetikus között. Az énképben ott kavargott az összes korosztály, az összes érzelem, az összes ösztön.

Az önfelderítés és -leleplezés fárasztó munkája e célnak rendel alá mindent és mindenkit. A *Harcom* megjelenésével kiváltott botrány, a családtagok vádjai, fenyegetőzései a magánélet nyilvánossá tétele, elárulása miatt, mindez felvetheti a narratív birtoklás és kisajátítás etikai kérdéseit is. Minek az elbeszélésre jogosult az író, hol vannak a szerzői szabadság határai, s vajon azé-e a történet, aki átélte, vagy azé, aki közlést tesz. Johannes Franzen és más kutatók a fikció diszkréciójának, indiszkréciójának és kompetenciájának kérdését elemzik. Hol vannak a konkrét egyéneket érintő történetek továbbadásának határai, s meddig terjedhet a fiktív elbeszélés a személyiség jogainak megsértése nélkül (FRANZEN 2019).²

A valószerű átértékelődése változást jelent az ezredforduló első évtizedeiben. Jellemző tendenciává vált a mindennapi jelentéktelenségek realiztikus rögzítése, s ezért beszélnek Knausgård kritikusai extrém realizmusról. Az elbeszélő monomániásan kitar a minél közvetlenebb nyelv és narratív modor kutatása mellett, s miközben önmaga a beszéd tárgy életmegnyilvánulásaival, testi és lelkiállapotaival együtt, a rémálmodtól a szerelemig, a részszégtől a magömlésig, s vállalva a normaszegés vádját már-már elérhetetlen tényszerűségekre törekszik. Nehéz két, egymástól olyan távol eső princípiumot találni, mint amilyen a személyesség és a tárgyiaság. A beszéd tárgy a megszólalásmódra van utalva, s a személyes perspektíva nehezen illeszthető be a szigorú objektivitás kereteibe. Knausgård a naturalizmust meghaladó, kíméletlen közlésmód kidolgozásán fáradozik.

²Franzen egyebek között Thomas Mann *A Doktor Faustus keletkezése* és a *Bilse und Ich* című munkáira hivatkozik.

Én azonban közelebb akartam lenni a valósághoz, mármint a konkrét, fizikai valósághoz, és számomra mindig a látás volt az első, akkor is, amikor írtam vagy olvastam, ami engem érdekelt, az a betűk mögött található. Amikor odakint sétáltam, mint most is, amit láttam, semmit sem közvetített. A hó hó volt, a fák fák.

A látás- és beszédmódtól idegen a humor, az ironia és az analógiás gondolkodás iránti érzéketlenség is, amire itt utal. Kérdés azonban, hogy vajon akkor miként juthatunk el „a betűk mögött találhatóig”. Poétikájában a posztmodernitás fikció-felértékelő jellegével ellentétes törekvések érvényesülnek. Az irodalom nem csak szavakból áll, az irodalom az, amit a szavak ébresztenek az olvasóban, írja. Határozott reflexiós hajlama az önértelmezésben, továbbá a filozófia, történelem, az irodalmi és művészeti magatartások értékes kommentárjaiban érvényesül. Az önismerettől nem függetleníthető kijelentése szerint:

A Kjerstadhoz hasonló posztmodern írásmód egészen távol állt tőlem, ha akartam sem lettem volna képes rá, nem volt meg bennem. Egyetlen világ létezett számomra, ezért arról kellett írnom. Legalábbis egyelőre. Ugyanakkor megpróbáltam beépíteni azt a fajta életteliséget, amellyel García Márquez rendelkezik. Meg a történetek bőségét is. És azt a pillanatban való jelenlétet, amit Hamsunnél láttam.

„A világot a nyelv hozza létre” gondolatot Knausgård elbeszélője a „józan ész” nevében utasítja el. Azokat becsüli, akiknél „mindig megmarad valamennyi hivatkozás a látható valóságra”, mint Munchnál, s felismeri saját igyekezetének meddőségét is, hisz „a fikcióval küzdöttem) a fikció ellen.” A tárgyias, tényszerű elbeszélés e műben nem ellentétpárja a személyes modornak. A vallomások, emlékező attitűd sem zárja ki a hétköznapi cselekvések leltárszerű számbavételét. A dokumentáló, beszámoló jellegű beszéd helyenként a megírásra, elbeszélésre, a regény létrejöttére vonatkozó reflexióval együtt jelentkezik. Mindebben szemléleti változások érvényesülnek, ami a műfajtypust is transzformálja. Ezért indokolt a műfajtypus történeti kategóriák újragondolása és megvitatása.

A regény tematizálja önmagát Cărtărescu, Knausgård, Stéfansson és közvetetten Ferrante szövegében is. Stéfansson kivételével a három szerző átengedi keresztnevét szereplőjének. Mircea, Karl Ove és Elena nevű regényalakok történetét olvassuk, akik az általunk olvasott művön dolgoznak. Az izlandi trilógia következetesen kitart a központi szereplő névtelensége mellett: mindvégig „a fiúról” van szó: az írott szó, az irodalom, a tanulás központi jelentőségű érték, a regény írója azonban nem része a történetnek. A fiú egyik asszociációjában azonban felbukkan egy metatextuális Proust-utalás:

De hiszen most egy regényben vagyok! A fiút úgy lepi meg a felismerés, akár egy villámcsapás, és ez segít, mentő gondolat, mert ilyenekről olvastam már valahol: ke-

revet, karosszék, ilyen csészék, keksz vagy sütemény nevű valami, és két nő, akiknek egy szavát sem érteni. Hát persze hogy ez egy regény, gondolja boldogan, és még mosolyogni is képes, egy regénybe kerültem. A vér zúgása elcsendesedik a fülében, időnként elveszíti a hallását, közli Helga Geirbrúðurrel, sőt meg is némul néha (STÉFANSSON 2019).

Groteszk alakteremtés

Terézia Mora *Az egyetlen ember a kontinensen* című regényében emlékezetes, komikus, groteszk alakot teremtett. A trilógia keletkezése feltételezhetően a figurában rejlő, szórakoztató lehetőségeknek köszönhető. A történet nyolc napot ölel fel, a hét napjait a Nappal, Éjszaka jelzések tagolják. A beszédmodor nem kívánja a valószerűség látszatát kelteni. Mora az első Kopp-regényben szellemes, humoros beszédmodot alakít ki, amit a második kötetbe is átment. *A szörnyetegben* különös formában folytatódik Darius Kopp és Flora Meier kapcsolata: felesége öngyilkossága után Kopp magányosan kalandozik. Az asszony jelenlétét nem csupán emléke és mindvégig magával hordott hamvai, hanem egy különös szövegvonulat is biztosítja. Flora (és a szerző) anyanyelvén, magyarul írott naplófájljaira Kopp az asszony számítógépében bukkan rá. A kötet formai újdonsága az, hogy a napló szövegét vastag, vízszintes, fekete vonal választja el a könyvoldalak felső felén futó történettől. Az egyik sík a Kopp kalandjait, a másik Flora valamikori feljegyzéseit, traumatikus élményeit dokumentálja.

Az Auf dem Seil című harmadik részben nem érvényesül formai újítás, a szellemes fordulatok is elmaradnak. Kopp tovább barangol, majd délolasz kalandozásai után egy váratlan fordulat visszatéríti a kiindulóponttra, Berlinbe. A szerző nyilatkozata szerint elképzelhetően a Kopp-történetek tovább folytathatók. Ez a jelzésszerű kijelentés a sorozat létrejöttének és szerkesztésének spontaneitásáról tanúskodik, amit a három kötet közötti kompozicionális különbségek is alátámasztanak. Azzal a megjegyzéssel, hogy Kopp egy Bildungsroman hőse, nehezen lehetne egyetérteni, noha a kritikusok is e műfaj típusra és sajátos átértelmezésére utalnak. A központi alak típusfigura és nem árnyalt személyiség, aki felnőttként lép be a történetbe, a zárókötetben 50 éves, és eredetiségén, naivitásán kívül nincs is más, ami a kalandok sorát s magát a trilógiát összetartaná. A fejlődésre, nevelődésre semmi sem utal, legfeljebb arra a változásra, aminek az évek múlásával ki van téve.

A trilógia jellegzetes prózaretorikai megoldása az eseményelbeszélés és a gondolatelbeszélés (gedachte Sprache) váltakozása, ami különösen a második kötetben érvényesül. A szerző szavaival „Kopp és az elbeszélő együtt mennek, az elbeszélő ki-bejár Koppból, és Kopp is ki-bejár saját magából” (MIKOLY 2019).

Ebben a polifóniában az alakok egymással folytatott beszédébe beleszövődik a tudatos én és az öntudatlan, a racionális és az emlékező, álmodó én szólama is. Mindenki és minden egyszerre kap hangot. Szólamváltásokat eredményez az alakoknak szóló elbeszélői ellenvetés, helyenként az ironikus szerzői kommentár, megjegyzés, kifigurázás, ellenpontozás, figyelmeztetés együttese – gyakran egyetlen rövid szekvencián belül. A minimalizált kis szólamkeresztűzek Mora stílusának eredetiségét hordozó, emlékezetes villanások és hasonlóképpen jellegzetes az általa kidolgozott ingázó grammatika is. *A szörnyeteg*ben a hatás a kaleidoszkóp alig észlelhető kis rezdüléseire emlékeztet, hisz a dolgok észrevétlenül nem egy, hanem két-három tudat és látószög perspektívájából rajzolódnak ki egyszerre. Grammatikailag ez a személyek szabad cserélgetésével, az első, második, harmadik személyű igék, ragok pergő váltogatásával jár (ТНОМКА 2018, 146).

A trilógiában elszórt rövid szüzséfoglalatok kis, emlékeztető összefoglalások. *A szörnyeteg* mondatai visszautalnak az első kötetre:

Az egyetlen ember a kontinensen. Sales engineer Darius Kopp. 2 éve egy szál egyedül egy 12 négyzetméteres cellaszerű irodában, egy úgynevezett business center első emeletén. Onnan próbált technikailag jó, de az általa ellátni szándékozott piac – a német nyelvterület és Kelet-Európa – számára túl drága, kábel nélküli hálózati kommunikációs eszközöket eljuttatni a viszonteladókhoz és a vevőkhöz, akiknek legnagyobbrészt csak a telefonhangját ismerte (MORA 2014, 200).

Az *Auf dem Seil*ben Kopp összefoglalja az elmúlt három esztendő bolyongásait. *A szörnyeteg*ből tudjuk, hogy kalandjai során Budapest, Horvátország, Bulgária, Törökország, Grúzia, Örményország, Görögország voltak az állomásai. A harmadik kötetben Szicíliában találkozunk vele. Ekkor összefoglalt curriculum vitaeje szerint:

Erst war ich ein Mann in der Produktion. Bei international agierenden Firmen tätig. IT-Systeme, ja, tatsächlich, Netzwerk-Security, ja, wir sind quasi vom Fach (Und jetzt war es an Darius Kopp, die milde Eifersucht im Gesicht des anderen zu erkennen. Weil ich ein Diplom-Ingenieur TU bin und er ein Bachelor in the making, und schon fühle ich mich besser), aber dann ist meine Frau gestorben, und ich habe fast ein Jahr lang unsere Wohnung nicht mehr verlassen (und schon hat uns Online-Olli wieder verziehen). Danach war ich ein halbes Jahr durch Osteuropa unterwegs und schließlich habe ich die letzten zwei Jahre auf Sizilien verbracht, bis mich meine Nichte durch Zufall dort gefunden hat (MORA 2019, 124–125).

Az *Auf dem Seil* 271. oldalán Kopp táblázatba foglalt számadást készít, mintha a bevétel, kiadás rovatok szerint lehetne a lezárult életszakaszt összefoglalni. Ki és

mi maradt meg belőle, ki és mi veszett el véglegesen, kire, mire számíthat még. Szórakoztató a kis foglalat érzelemmentes racionalitása és komikuma, ami Kopp alakját és történetét egyértelműen nem a saját motivációik forrását fürkésző regényhősök, vagy a belső átalakulásoknak kitett személyiségek önelbeszélései, hanem a konstruált figurák között helyezi el.

Sokszólamúság

Cărtărescu *Káprázat* trilógiájában (*Vakvilág. A bal szárny; Káprázat. A test; Káprázat. A jobb szárny*) a kis- és nagyszerkezeteket vezérlő elv a hármasság tagolás. Az asszociatív elemkapcsolás, a váltások, a társításos eljárások metaforikus kompozíciót eredményeznek. Az egyes kötetek is három-három részből állnak, a szövegben felbukkanó sok lepke-motívum pedig a metaforák, szimbólumok mikroszintjén érvenyesíti a hármasság elvét. A címbeli szárny-test-szárny is szimmetriára utaló jelkép. A megélt tapasztalatok ebben a poétikában sosem fejeződnek ki a maguk tényszerűségében, nincs kapcsolatuk a tárgyiasság látszatát mímelő narratív modorral. Az olvasói képzeletnek több szűrőn és akadályon kell áthaladnia ahhoz, hogy azonosítson egy-egy reális mozzanatot a látomásos képzelet által uralt beszéd-folyam hömpölygő áradatában. Nem csupán a romániai forrongás esetében, ami a világ figyelmét 1989-ben Temesvárra, Bukarestre összpontosította, hanem a gyermekkori, ifjúkori és családi emlékidézés epizódjainál is.

A trilógia belső rendszere mégis feltárható, ha kiismerjük a különleges *ars poetica* nem narratív logikáját. A visszatérő motívumok vezérfonalként működnek a hármaskönyvön belüli eligazodásban. Bővülésük, árnyalásuk által olyan epizódhálózat bontakozik ki, ami betölti a hiányzó szerkezeti váz rendeltetését. Előre-hátra lapozva a magyar kiadás másfél ezer oldalán pontosan kirajzolódnak a hangsúlyos vonulatok, a „bukaresti világteremtő” (TELLKAMP 2015) művének központi kérdései. A szerteágazó képrendszer összetartó eleme a gyermek Mircișor, a kamasz, a fiatal férfi, Mircea alakja és tudata, aki saját emlékeit és az anyját idézi, általa a családot, függetlenül attól, hogy éppen első vagy harmadik személyű-e az elbeszélés. E perspektívából áll össze egy mitikus időtlenségbe vesző szál, az anyai nagyapához és a faluhoz, Tântăvához fűződő eredettörténet, a Badislav-klán legendája. A dél-balkáni cigányság kollektív emlékezete egybefonódik a szláv és román hiedelemvilággal, az ortodoxia a pogánysággal, az óhitűek képzetei a babonákkal, a pópák kántálása a mágikus rítusokkal. A szerző szertelenül csapongó képzelete számára mindez tökéletes terep. E nem epikus művészi alkat, a dél-amerikai mágikus realizmus méltó kelet-európai párjaként, gazdag archaikus világot kínál fel az ezredforduló olvasóinak.

A Badislav-klán epizód-sorozat remek humorérzék eleveníti meg, és átjárja az anyai ághoz fűződő mély szeretet, ami meghatározója a ciklus másik fontos tör-

ténetyszálának, a bukaresti, tömbházbeli családi életepizódoknak is. Mircea felnövekvése a regény félmúltja, a Ceșeșcu-diktatúra ideje. A családtörténetnek ezt a szakaszát átszövi a besűgők, nyomozók, ügynökök tevékenysége. A kommunista eszmék által uralt román história torzulásaihoz e motívumvonulat mind több groteszk eszközt társít. A 2. kötet perzsaszőnyeg-epizódja mindezt emlékezetes, összefoglaló tablóba rendezi (CĂRTĂRESCU 2014, 139–162). A lakásba betörő Securitate nyomozók kérdései az irracionalizmus nyelvén hangzanak fel: „honnan tudott a legújabb szovjet nukleáris fegyverek rejtékhelyéről, az új úrállomásokról és a sarki tengeraltjárók útvonaláról...” (CĂRTĂRESCU 2014, 157). Költői túlzás, képzelgés sem szükséges a helyzet képtelenségének érzékeltetéséhez.

A harmadik vonulat centrumában a cirkusz-motívum áll, az Állami Cirkusz bővülő, jelentésekkel, értelemvonatkozásokkal gazdagodó képrendszere. A gyermeki csodálattól a humoros, groteszk bemutatáson át haladunk a cikluszáró kötetben érvényesülő kíméletlen társadalmi szatíráig. Az 1989-es forradalmat követő új hatalombitorlókat a Bukaresti Állami Cirkusz ismert alakjai testesítik meg. A „nagy erkély-jelenet utáni” tivornya, az új vezetők képzeletet felülmúló dőzsölése a Nép Házában, a Domus Aureában folyik.

Hogy lehetne összetéveszteni Farfarelli illuzionistát, Cărbuneanu konferansziét, még ha nincs is rajtuk az arénabeli frakk és csokornyakkendő. (...) Minek szaporítsuk a szót, itt van szerény öltözetben, feltűnő festék és paróka nélkül, a szokásos sikítózás és bukfenkezés nélkül, rózsaszínű, lila, narancs reflektorfények nélkül a bukaresti Állami Cirkusz csaknem teljes társulata, erőművészek, kintornások, szemfényvesztők, álarcosok, zsonglőrök, akikért a gyerekek, de még a szüleik is rajonganak, ha szombatontként elmennek a matiné-előadásra, hogy megnézzék az idomított kiskutyákat és Cukorka bohóc legújabb furfangjait. Milyen tiszteletre méltónak tűnnek most, egyforma zakóban, ujjnyi széles fekete nyakkendővel, orrukról és arcukról gondosan letörülték a piros festéket, bőrükön kitágultak a pórusok! Micsoda büszkeség olvasható ki a hajdani tűznyelő szeméből, aki most méterszámra falja a fűszeres kolbászt, savanyúsággal és rengeteg itallal fokozva ízét! A rendszer ellenzékiének, a zsarnok által a Cirkusz kék ponyvája alá üldözött mellőzötteknek nemes atommagja az általános lelkesedés hullámain felemelkedett, és végül egyszerű és hatásos trükkel, amire a konspirációs üléseken már régóta készült, magához ragadta a hatalmat (CĂRTĂRESCU 2019, 442–443).

A szatíra a groteszk, a humor eszközeinél is erőteljesebb regiszttert igényel, amihez az elbeszélő a nyelvhasználati módok, a köznyelvi vagy tájnyelvi eszközkészlet rendeltetését is megváltoztatja. A fiú Mircea anyjának szólama rontott köznyelvi formájával és néha fonetikus feljegyzett ejtésmódjával együtt egyértelműen pozitív értékek gyűjtőmedencéje a regényben. Ő a trilógia egyetlen, háborítatlanul tiszta motívumtömbjének középpontja, amelyben a becézés, kiáltozás, mesélés,

megszólalás, kacagás, hibás beszéd a melegség, bensőségesség, szeretet, tisztaság és érzékiség jelentéseivel bővül. Ennek a szemantikának az ellentéte a hatalom kiszolgálóinak, politikusoknak, besúgóknak, a tivornyázóknak a vulgarizmusát, nyelvi primitivizmusát jellemző köznyelvi, vidéki és ideológiai frázisokra szorító beszédmód. Mindkét esetben alulstilizált beszélt nyelvi módozatokról van szó, a modernak mégis egymással ellentétes rendeltetése lesz a két szembeállított pólus és szereplőcsoport kontextusában.

Archaikus tónus

Jón Kalman Stéfansson a *Menny és pokol trilógia* köteteinek központi motívumai a tenger (*Menny és pokol*), a hó (*Az angyalok bánata*) és az emberi érzelmek (*Az ember szíve*). A metaforákat a cselekményment a helyszínek és a körülmények tartalmaival bővíti. Az első kötet helyszíne az izlandi halászfalu, ahonnan a csónakok a tengerre szállnak, s amit a halászok között dolgozó fiú elhagy. A második köteté a fjordok, hegyek, melyeken a vidék postásának és a fiúnak át kellene hatolnia a távolabbi településig. A fagyot, szelet, sötétséget és a folyamatosan tomboló hóvihart egészségük és életük kockáztatásával tudják csak legyőzni. A fiú számára felkínált előnyös körülményeket, azt, hogy befogadták, taníttatják, ez a próbatétellel felérő feladat szakítja meg. A harmadik kötet a megmenekülés utáni állapot rajza, melyben az emberileg, szellemileg gyarapodott fiú érzelmileg is beérik. A záró szituáció életveszélyben láttatja.

A történet a fiatal fiú tapasztalatszerzésének útja, az ő alakja, megpróbáltatásai és élményei fűzik sorozattá a köteteket. Stéfansson művét a kritikák fejlődésregénynek tekintik, ami csupán megszorításokkal lehet érvényes. Az új ismeretek és megtapasztalások előtt nyitott és fogékony fiú kalandok sorát éli át, ám a trilógiában átfogott időtáv a gyermekkor, felnövekvés, felnőtt kor szakaszait átfogó műfaji mintához viszonyítva szűkös. A központi alak jellembeli, intellektuális és emberi gazdagodásának folyamatát mindössze néhány hónapon át követhetjük. Ez idő alatt kétségtelenül nagy változások játszódnak le benne. Ebben az értelemben indokolt a formai hagyomány említése, noha az elbeszélés csupán a kiteljesedés egy fontos és rövid szakaszára összpontosul. A fiú reflexiói és életértelmezése belső történéseit gyarapítja: a műalkotásnak ez a síkja telítettebb és változatosabb a külsőnél, az eseményszerűnél. Lényegét tekintve mindkettő drámai. A fiú és a közösség tagjainak a kíméletlen természeti és időjárási körülmények közepette végzett tevékenysége éles ellentéte a művelődés iránti elszántságnak. Az irodalomnak, a könyvnek mégis kezdettől fogva kiemelt jelentősége van: a névtelen fiatalember sorsát is egy szimbolikussá váló tárgy, Milton *Elveszett paradicsom*ának példánya befolyásolja. Az egyes köteteket dőlt betűs előjáró szövegek vezetik be. A régies megoldást a hangvétel és a többes szám első személyű megszólalás archaikus tó-

nusa nyomatékosítja. Eleinte az a benyomásunk, hogy ez a közösség emlékezetét őrzi, gazdag izlandi sagahagyománnyal függ össze. A cél azonban alapvetően nem a tradícióhoz való kötődés, hanem a történetmondás fikciós karakterének hangsúlyozása. A regény többször utal az izlandi mentalitástól és irodalomtól idegen vonásra, melyben az érzelmek és a belső történések nem juthatnak szóhoz. Stéfansson trilógiája éppen e tartalmak visszafogott, mesteri kifejezője.

Az események elbeszélése harmadik személyű, az időelvű történetbe helyenként beékelődnek a központi alak, a névtelen fiatal fiú emlékei.

Némely esemény anélkül siklik át rajtunk, hogy bármit is hagyna maga után, másokat azonban újra meg újra átélünk, mert ami elmúlt, bennünk él, színnel tölti meg a napokat, megváltoztatja az álmokat. A múlt néha úgy összefonódik a jelenünkkel, hogy nem is lehet mindig szétválasztani a kettőt.

A történetmondás mégsem emlékező jellegű a regényben: egyidejűségben bontakozik ki a megélés, a tapasztalás és a narráció. Folyamatosan visszatér a megrázó kódthatásként megélt veszteség élménye, a tengerbe fulladt barát, Bárður alakja:

A fiú elbeszélése tovább tartott, mint gondolta volna. Megfeledkezett magáról. Ő maga is egészen eltűnt. Kilépett a jelenből, és belevette magát a történetbe, ahol megérinthette a halott barátját, és életre kelthette egy időre. Talán épp ez volt a célja az elbeszéléssel, hogy feltámassza Bárðurt a halálból; hogy szavakkal felfegyverkezve vonuljon be a halál birodalmába.

A felidézésnek tulajdonított szerep egybeolvad a történetmondás, a továbbadás, a megírás funkciójával, és elválaszthatatlan egységben van a regény ars poeticájával. Egymást erősítik a fiú töprengései, tudattörténései és az elbeszélői reflexiók.

A korábbi események időnként rövid összefoglalások tárgyai. A bölcsességek, az élettapasztalat-foglalatok ugyancsak szintézisszerű kis egységeket alkotnak.

Cserbenhagyja-e az ember a halottakat azzal, ha tovább él? A fiú elvesztette a barátját, végignézte, ahogy Bárður halálra fagy. Az egyetlen ember, aki ehhez az élethez kötötte, ehhez a cudar világhoz. Az egyetlen dolog, ami igazán jó volt benne. Majd átkelt a fennsíkon, hogy visszavigyen egy könyvet, aztán meghaljon; ehelyett azonban ez a két nő magához vette, s most belépett egy új világba, egy asztalnál ülhet egy ilyen világlátott, kiművelt emberrel, magával az iskolaigazgatóval, a költészet fiával. Ha Bárður életben marad, a fiú még mindig a halásztelepen élne.

E mondatok a ciklus első kötetének szűzsé-foglalatai. Stéfansson regénykompozíciója, nyelve és szemléletmódja alapvetően különbözik a fikció kortárs módozataitól. Nem könnyű eljutni a magyarázatig, mi által vált ki mély benyomást

olvasóiból, akikben a jelenkor és a félmúlt prózáírása más reflexeket alakított ki. Jó ideje feledésbe merült, értékes tematikus mozzanatok és stiláris jegyek kerülnek felszínre. A *Menny és pokol trilógiát* olyan szemléleti és poétikai értékek alakítják, amelyek inkább a korábbi korok hagyományához és nem a mai beszédmódokhoz kötődnek. A prózaretorika látszólagos régiessége és költőisége az alkotói poétika következetessége és tudatossága nyomán eredeti új lehetőségek tárházát nyitja meg. Ezért utal váratlan felfedezésre a mű nemzetközi recepciója.

Semmilyen történetet nem lehet a maga teljességében elbeszélni, vagy hogyan is fogalmazzunk: mi utoljára a tizenkilencedik században vettünk levegőt, de csak a huszonegyedikben lélegeztük ki. Az idő illúzió, s az egyetlen használható mértékegysége az élet. Az ember mindig ugyanaz, akárhogy is múlik az idő, akármilyen éveknek, a divat változik, nem az ember.

A 19. századi levegővétel említése első pillantásra mintha az izlandi irodalomra ezen belül magára a Stéfansson-trilógiára, vagy éppen a Bildungsroman hagyatékára vonatkozna. Mindkét esetben, a műfajtypus és a trilógia összefüggésében is meghatározó az emberi életidő mértéke. E kontextusban a *Menny és pokol trilógia* inkább sűrítmeny, hisz második kötete (*Az angyalok bánata*) csupán hat nap eseményeinek elbeszélése. „Mert sokféle idő van a világon, az óra pedig ritkán méri a belső időnket, életünk valós idejét, ezért aztán az órákba néha napok férnek és fordítva...” (STÉFANSSON 2019). Az emberi erőfeszítés maximumát igénylő körülmények, a kíméletlen hóvihár, ami csupán a túlélés vagy a halál lehetőségeit jelenti, s mindaz, ami e pár napban a fiúval és útítársával, Jensszel, illetve a fergegbe odavesző Hjaltival megeshik, kétségkívül méltó párja lehet az időben szétterjesztettebb, ám kevesebb drámai bekövetkezést tartalmazó elbeszélésnek.

Hjalti, Jens és ő, a halált vonszolva a nyomukban, miközben néha meséltek az életükről, megosztották egymással az emlékeiket, akár a kenyérmorzsákat, bár Jens beszélt a legkevesebbet, ő tulajdonképpen nem is árult el semmit, most pedig már csak ketten maradtak, mert Hjalti már ott hever valahol a hóban, és többé nem tud beszélni.

A cselekmény mindvégig a küzdelemre szorítkozik, mialatt bővül az elemekkel vívódók belső történéseinek, az érzelmi és tudati reakcióknak az elbeszélése. Különös hatása az, hogy az egymásra utalt alakok, az együtt küszködők tökéletes ellentétei egymásnak. Jens és a fiú közül a fiatalabb a túlélés feltételének érzi a megszólalást, a vihar túlharsogását és ellensúlyozását, míg a postás a némaság és a szűkszávúság megtestesítője.

Sokféle hallgatás létezik. Az emberek néha együtt hallgatnak, mert történt valami az életben, amire nincsenek szavak, valami, amit képtelen megérinteni a nyelv, és ilyen most a két férfi közös csöndje is. Az egyik áll, a másik fekszik, a harmadik pedig megfagyott odakint, elaludt a hóban – ő maga a némaság. Olyan sokat elveszítünk életünk során, végül pedig mindent.

Drámai feszültség, nyílt szerkezet

Műfajpoétikai szempontból elgondolkodtató az, hogyan tartósítható egy regényterjedelmű elbeszélésben a novellát meghatározó, lankadatlan drámai feszültség. A drámaiság két forrásból táplálkozik. Az egyik a férfiak küzdelme, kitartása és/vagy pusztulása a háborgó tengeren vagy a hóviharban, a másik pedig a természetélmény megtapasztalásának fontossága. *Az angyalok bánatában* ez megrendítő formában válik fikcióteremtővé. Stéfansson kijelentése szerint

[a] természetet nézve felismerhetjük, hogy van valami nálunk hatalmasabb, és ez a tudás elképesztően fontos. Helyére teszi az embert. Nyitottnak kell lennünk rá, de mostanában becsuktuk azokat az ajtókat, amelyek oda vezetnek, hogy megengedjük, hogy hasson ránk a természet. A természet mindig megtalálja az egyensúlyt, és ez nagyon fontos manapság, amikor éppen az egyensúly hiányzik az életünkben (KOLZSI 2019).

Stéfansson regényének miliőrajza nem extenzív, ám a jól szerkesztett jelenetek, az igen pontos helyzet-, atmoszféra- és jellemrajzok, portrék, sors-rajz-töredékek tablóvá állnak össze. Látószögünk a fiú és az elbeszélő egymástól el nem választható perspektívája. A fő cselekményszál mellett feltűnik a kicsik, a gyermekek, a vesződő asszonyok iránt tanúsított különleges fogékonyság. Az idők változásai által kiszolgáltatottakká válók a harmadik kötetben kissé háttérbe szorítják a fiú történetét. Az életképek témái a kis izlandi település közösségének viszonyai, mindennapjai, alakjai és egymás közötti viszonyaik. A 19. század vége és a 20. eleje jelentős átalakulások kora, amit a regény a történet szereplőinek helyzetében bekövetkező változások által érzékeltet.

A fiú története nyílt szerkezetű: a kalandok, próbatételek, megmenekülések, megváltások, válságok és rövid nyugalmi állapotok sorának lezárulásakor életveszélyes helyzetben van a tengerárral elárasztott barlangban. A hányattatásait elbeszélő mű rövid foglalata:

Létünk folytonos keresés, mindig valami megoldást keresünk, ami vigasztal, ami boldogságot nyújt, és minden rosszat elhárít tőlünk. Vannak, akik hosszú, nehéz utat járnak be, mégsem találnak semmit, legfeljebb maga a keresés válik a számukra valamiféle céllá, megoldássá vagy örömmé... (STÉFANSSON 2019).

*

Összefoglalásul visszatérnék a tézishez, mely szerint a kortárs regényciklusok formacélja érintkezésben áll a fejlődésregény hagyományával, ám a közelnézeti vizsgálódás, Ferrante és Knausgård műveit kivéve, inkább az eltávolodásról tanúskodik. A történetelvű narratív formák mindegyike, a rövid elbeszélések és a novella is, az események, állapotok, helyzetek változásain alapul. Az átalakulások folyamatszerű bemutatására csak az időben kiterjesztett műfajváltozatoknak van lehetősége. A ciklusok terjedelmi és felépítési adottságai tovább bővítik a regény által átfogható időbeli transzformációk sorát, legyen szó az egyén, a család, a nemzetek vagy a közösség históriájáról. Az elemzett művek időkezelése más-más elveket követ. A kronológiához sem az önéletrajzi én-elbeszélések, sem a harmadik személyű elbeszélések nem ragaszkodnak szigorúan.

A novellakompozíció meghatározó mozzanata a felütés és a lezárás. Különös, hogy az öt elemzett regényből három ugyancsak inverzióval, a cselekmény szempontjából kiemelt fontosságú eseménnyel indul. Ferrante tetralógiájában ez a mozzanat az immár idős Lila, az elbeszélő Elena gyermekkori barátnőjének nyomtalan eltűnése. Knausgård regénye is megfordítással kezdődik, Karl Ove apja halálával, amit fiatal felnőttként idéz fel. A *Nápolyi regények* és a *Harcom az időrendi megfordítással megerősíti annak a központi eseménynek a fontosságát, ami mindkét esetben azonos a regény megszületésének indítékával. Stéfansson trilógiájában nincs inverzió, az első kötetben bekövetkező szerencsétlenség mégis meghatározó jelentőségű a kibontás szempontjából. A fiú elveszíti barátját és támaszát, s kalandos útjára a veszteség és a Bárður iránti ragaszkodás indítja el. Mintha a regény felütése és zárása is novellaeffektusokra támaszkodna, ahogyan kompozícióját is lehetséges hosszabb novellák füzéréként értelmezni.*

Az átfogott időtáv tekintetében a Ferrante mű története a leghosszabb, az életidő hat évtizedére terjed ki. Knausgård önelbeszélésének kihagyásos szerkezetében a jelenbeli, egyidejűségben bemutatott felnőtt életszakasz a legárnyaltabb, ebbe ékelődnek Karl Ove visszatekintő életepizódjai, gyermek- és ifjúkorának eseményei. Mora trilógiájának központi alakját három egymást követő időszakban követi a néhány évet átfogó történet. Cărtărescu metaforaelvű kompozíciójának két hangsúlyos időegysége van, az időrendnek egyébként nincs jelentősége a műben. A Mircea gyermekkora idéző fejezetek előkészítői a harmadik kötet centrális epizódjának, a kilencvenes évek fordulóján bekövetkezett román forradalom szatirikus tablójának. E két tömb a kifejezetten laza konstrukció tartópil-

lére. A regények a személyes sorsokat a meghatározó események kiemelésével, a hosszabb kiterjedésű életszakaszokat pedig epizodikusan állítják elének. Ferrante és Knausgård poétikájában hangsúlyos az elbeszélők és alakok személyiségfejlődésének, illetve az egymás közötti viszonyok alakulásának bemutatása. Cărtărescu, Stéfansson és Mora ciklusaira ez különféle művészi indítékok miatt nem jellemző. A *Káprázat* darabjait Mircea, a *Menny és pokol trilógiát* a fiú, Mora trilógiáját Darius Kopp figurája köti össze. Kopp történetében váratlan események és kalandok sorjáznak, nyomot hagynak rajta, ám mivel eleve felnőttként és groteszk típusként indult útjára, legfeljebb változásokon megy át a körülmények hatására. Az *Auf dem Seil* megerősíti a feltevést, hogy Mora művének második és harmadik része műfajilag a kalandregény felé mozdította ki a művet.

A nevelődés, önképzés, beérés mint a műfajváltozat elnevezésében szereplő Bildung szakaszai három vonatkozásban jelennek meg az érintett regényekben: lélektani, szellemi és eseményszerű összefüggésben. Az első két szempont a *Harcom* ciklusban válik elmélyült önreflexió tárgyává. A ciklusban betöltött jelentőség okán külön tanulmányban foglalkoztam az önelbeszélő Karl Ove körültekintően bemutatott intellektuális és művészi kiteljesedésének kérdéseivel (ТНОМКА 2020b). A *Nápolyi regények* a folyamat eseményszerű megragadását példázzák. A Mora- és Cărtărescu-trilógiák központi alakjait változó élethelyzetekben követjük, tapasztalataik azonban nem reflektáltak. Stéfansson műve témaként kezeli a képzés, tájékozódás kérdését, a névtelen, fiatal izlandi halászfiú belső szolamát átszövő elbeszélői reflexiók pedig alternatív ars poeticaként állítják elének kalandos sodortatását. Az öt kortárs regényciklus tehát más-más formában idézi föl a műfaji hagyományt, és különféleképpen módosítja a virtuális poétikai modellt.

Bibliográfia

- BACHMANN, Ingeborg (1978), Der Umgang mit Namen, in uő, *Werke IV*, hg. von Christine KOSCHEL – Inge von WEIDENBAUM – Clemens MÜNSTER, München, Zürich, Piper, 238–254.
- BAHTYIN, Mihail Mihailovics (1986), A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. A regény történeti tipológiájához, in uő, *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*, ford. OROSZ István, Budapest, Gondolat, 419–478.
- BITI, Vladimir (1997), *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica hrvatska.
- BITI, Vladimir (2001), *Literatur- und Kulturtheorie: ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*, Hamburg, Rohwolt-Taschenbuch-Verlag.
- CĂRTĂRESCU, Mircea (1996–2007), *Orbitor 1–3.*, Buçuresti, Editora Humanitas.
- CĂRTĂRESCU, Mircea (2000), *Vakvilág. A bal szárny*, ford. CsÍKI László, Pécs, Jelenkor
- CĂRTĂRESCU, Mircea (2014), *Káprázat. A test*, ford. KOSZTA Gabriella, Budapest, L'Har-mattan.

- CĂRTĂRESCU, Mircea (2019), *Káprázat. A jobb szárny*, ford. KOSZTA Gabriella, Budapest L'Harmattan.
- FERRANTE, Elena (2011–2014), 1–4. *Amica geniale*, Roma, Edizioni E/O.
- FERRANTE, Elena (2016), *Briliáns barátnőm. Gyermekkor, kamaszkor*, ford. MATOLCSI Balázs, Budapest, Park.
- FERRANTE, Elena (2017), *Az új név története. Ifjúkor. Nápolyi regények 2.* ford. MATOLCSI Balázs, Budapest, Park.
- FERRANTE, Elena (2018), *Aki megszökik és aki marad. Középidő, Nápolyi regények 3.* ford. MATOLCSI Balázs, Budapest, Park.
- FERRANTE, Elena (2019), *Az elvesztett gyerek története. Érett kor – Öregkor. Nápolyi regények 4.* ford. VERSEGI Anna, Budapest, Park.
- FRANZEN, Johannes (2019), Erleben legitimiert Erzählen. Zum Problem individueller und kultureller narrativer Enteignung in fiktionalen Werken, in Mathis LESSAU – Nora ZÜGEL (Hg.): *Rückkehr des Erlebnisses in die Geisteswissenschaften? Philosophische und literaturwissenschaftliche Perspektiven*, Würzburg, Ergon Verlag, 173–188.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III.*, Paris, Éditions du Seuil.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove (2009–2011), *Min Kamp 1–6.* Oslo, Forlaget Oktober as.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove (2015), *Träumen. Das autobiographische Projekt 5.* ford. Paul BERF, München, Luchterhand.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove (2016), *Halál. Harcom 1.* ford. PETRIKOVICS Edit, Budapest, Magvető.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove (2017), *Szerelem. Harcom 2.* ford. PETRIKOVICS Edit, Budapest, Magvető.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove (2018), *Játék. Harcom 3.* ford. PATAT Bence, Budapest, Magvető.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove (2018b), *Kämpfen. Das autobiographische Projekt 6.* ford. Paul BERF – Ulrich SONNENBERG, München, Luchterhand.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove (2019), *Élet. Harcom 4.* ford. PATAT Bence, Budapest, Magvető.
- KOLOZSI Orsolya (2019), *Jón Kalman Stefánsson: A jó irodalom váratlan és kontrollálhatatlan*, https://konyves.blog.hu/2019/10/18/jon_kalman_stefansson_a_jo_irodalom_varatlan_es_kontrollalhatatlan (2020. 10. 07.)
- KÖHN, Lothar (1969), *Erziehungsroman, Entwicklungsroman, Bildungsroman.* Ein Forschungsbericht, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- LAVOCAT, Françoise (2016), *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil.
- MCEWAN, Ian (2000), *Órült szerelem*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Scolar.
- MIKOLY Zoltán (2019), Interjú Terézia Mora íróval, *Kulter*, <http://kulter.hu/2019/11/os-jelenetek-iras-irodalmi-kozelet/> (2020. 10. 07.)
- MILANJA, Cvjetko (1999), *Autor, pripovijedač, lik*, Osijek, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera.
- MORA, Terézia (2009), *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, München, Luchterhand.
- MORA, Terézia (2011), *Az egyetlen ember a kontinensen*, ford. NÁDORI Lídia, Budapest, Magvető.
- MORA, Terézia (2013), *Das Ungeheuer*, München, Luchterhand.
- MORA, Terézia (2014), *A szörnyeteg*, ford. NÁDORI Lídia, Budapest, Magvető.
- MORA, Terézia (2019), *Auf dem Seil*, München, Luchterhand.

- MORETTI, Franco (1987), *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso.
- MORETTI, Franco (1999), *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi.
- PROUST, Marcel (1933), *Correspondance générale*, III, Paris, Plon, 1930–1936. (La Palatine).
- RICŒUR, Paul (1991), L'identité narrative, *Revue des Sciences Humaines*, 1991–1/221, 35–47.
- RICŒUR, Paul (2001), A narratív azonosság, ford. SEREGI Tamás, in LÁSZLÓ János – THOMKA Beáta (szerk.): *Narratív pszichológia, Narratívák 5*. Budapest, Kijárat, 15–25.
- SABLJAK, Tomislav (2007), *Teorija priče. Panorama ideja o umijéću pričanja 1842 – 2005*, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- STÉFANSSON, Jón Kalman (2019), *Menny és pokol trilógia*, ford. EGYED Veronika, Budapest, Jelenkor.
- TELLKAMP, Uwe (2015), *Die Weltschöpfer von Bukarest*. Laudatio auf Mircea Cărtărescu „Orbitor“-Trilogie Laudatio auf Mircea Cărtărescu Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung 2015, <http://www.leipzig.de/freizeit-kultur-und-tourismus/kunst-und-kultur/kunst-und-kulturpreise/leipziger-buchpreis-zur-europaeischen-verstaendigung/> (2020. 10. 07.)
- THOMKA Beáta (2007), Életrajzi fikció, biotext, in uő, *Prózai archívum. Szövegközi műveletek*, Budapest, Kijárat, 39–47.
- THOMKA Beáta (2015), Látomás-epika: Cărtărescu, *Jelenkor*, 2015/12, 1382–1389.
- THOMKA Beáta (2018), Családragények, kortörténetek, in uő, *Regénytapszlat. Korélmény, hovatarozás, nyelváltás*, Budapest, Kijárat, 179–248.
- THOMKA Beáta (2019), A felgyorsult ritmusú olasz saga. Elena Ferrante: Aki megszökik és aki marad. Középidő, *Jelenkor*, 2019/2, 248–251.
- THOMKA Beáta (2020), Egy barátság. Záróakkordok. Elena Ferrante: Az elvesztett gyermek története, *Jelenkor*, 2020/2, 225–228.
- THOMKA Beáta (2020b), Knausgård művészi és intellektuális projektje, *Műút*, 2020076: 76–81.
- ŽMEGAČ, Viktor (1987), *Povijesna poetika romana*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.
- ŽMEGAČ, Viktor (1990), *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Tübingen, Niemeyer Verlag.