

Új regénykorszak?

ÁGOSTON VILMOS

Posztmodern álarc

A regény a totalitás műfaja. Akárcsak a film vagy a színház, eszközvilágának teljében, szabadon olvashat magába mindent – vizuális élményt, hanghatást, konkrét fogalmiságot és tárgyi elvonatkoztatást, konstruált és analitikus viszonyokat, szociológiai, antropológiai kommunikatív jelrendszereket és azoknak lebontását, ironikus tagadást, a „kívülről elemzem azt, amiben benne vagyok” paradox hatású létállapotát, és mindazt, amire az alkotónak szüksége van ahhoz, hogy minél közvetlenebbül teremtsen egy sajátos, szubjektív totalitást. A mai alkotó akár azt is megteheti, hogy lézerrel ír a csillagos égre, majd digitális felvételre rögzíti, hanghatásokkal, más vizuális élményekkel társítja és világgá küldi az Interneten, vagy CD-n terjeszti. Látszólag a mai regény lehetőségeinek csak a kor műszaki-technikai színvonala szab határt. Azzal, hogy a létrehozott új tárgyon (objekten, alkotáson, regényen) nem kérhető többé számon a művön kívüli megfelelés (etikai kánonok, esztétikai követelmények, társadalmi, politikai elvárások) szabványrendszere, véget ért az Arisztotelész nevével jelzett mimetikus kor, a művészet már nem utánoz, hanem teremt.¹ Ezzel együtt nemcsak az arisztotelészi kornak, de a kalokagathiának – „a szép igaz, az igaz szép” (John Keats) eszményének – is beakonyult.

Legalábbis így gondolja a modern kor. Most egy pillanatra tekintünk el attól, hogy az angolok 1500 óta modernnek tartják nyelvüket és irodalmukat (Modern English), meg, hogy a kifejezés már a középkori skolasztikai vitákban is megjelenik, sőt még arra sincs terünk, hogy a Felvilágosodás (modern) racionalizmusát összehasonlítsuk a (modern) művészet irracionálisával. Munkahipotézisként fogadjuk el az egyezményes korszakhatárt, válasszuk az elmúlt „fin de siècle” képzőművészeti-irodalmi nyitását, az egykori „irodalmi tér szétesését”,² vagy a regényirodalomban gondoljunk még közelebbi példákra, a század eleji Joyce, Kafka, Musil, vagy Proust regényeire. Már Thomas Mann *Halál Velencében* című remekében megtaláljuk a modern regény főbb alkotó elemeit, a lírai monológot, projektív szerkesztést, metakommunikatív, sejtető utalásokat, szereplők lebegtetését, de az egészet még egységbe fonja a nagy racionális magyarázat elvére és a narrációra való törekvés.

A későbbiek során a regény⁴ – akárcsak a többi artisztikusan létrehozott mű – megszabadult a viszonyítási kánonoktól, felszabadult az előző korokhoz való gyanakvó viszonyítás elvi szigorától és szabadságában oly fenségesen tobzódik, hogy a teoretikusok már szinte szégyenkezve ejtik ki az egykori elnevezést; alig-hallhatóan, suttogva, pironkodva használják az ósdi keret-megjelölést: „regény”. Igen, regény, de... Szóval nem csak regény, hanem analitikus-, pszicho-, Zen-buddhista -, funky-, pre-, sőt már évtizedek óta nemcsak neo-avantgarde, hanem posztmodern alkotásról beszélnek. A mimetikus kor kötöttségeitől megszabadult regény a legkevésbé sem várja el, hogy a narráció

miatt kedveljék az olvasók. Ennek ellenére, véleményem szerint, a narrativitásról való lemondás igénye nem a posztmodernnel kezdődött, hanem magával a modern művészetrel. Ennek egyik okát éppen abban látom, hogy a narrativitáson lehetett számon kérni a legjobban a korábbi mimetikus elveket, vagyis hogy az elbeszélés megfeleljen az etikai, politikai, szociológiai stb. kánonoknak. Amikor az avantgarde képzőművészek azzal a váddal utasították el a figuratív, mimetikus „(nem-)ábrázolást(?)”, hogy a képek nem lehetnek „irodalmiak”, tulajdonképpen a narrativitásra gondoltak, a látvány elmesélhetőségét tagadták.

Végso sorban a narratív és az arisztotelészi mimetikus elvárásokra alapozták azokat a művészetrel szemben támasztott politikai követelményeket is, amelyekkel gyakran találkozunk a XX. században. Lenin 1905-ben – közvetlenül Svájcból való visszatérése napján – adta közzé azt az irodalomról írt program-beszédét, amely mai szemmel nézve döntően meghatározta a kort. A mellette és az ellene érvelés lengte be a századot. „Először is pártos irodalomról van szó – írja Lenin –, és arról, hogy ezt az irodalmat a párt ellenőrzése alá helyezzük. (...) Hogy mi pártos és mi pártellenes, ezt a pártprogram, a párt taktikai határozatai és szervezeti szabályzata, s végül a nemzetközi szociáldemokráciának, a proletáriátus nemzetközi önkéntes egyesülésének tapasztalatai határozzák meg; (...) Lehetetlenség, hogy valaki bizonyos társadalomban éljen és ugyanakkor független legyen ettől a társadalomtól. (...) Minden újságnak, folyóiratnak, kiadvállalatnak stb. haladéktalanul hozzá kell fognia az újjászervezés munkájához és olyan körülmények előkészítéséhez, amelyek között valamennyi, ilyen vagy amolyan alapon, teljesen valamelyik pártszervezethez tartozik majd.”⁵

Amikor a képzőművészek hevesen tiltakoznak valamely alkotásukban megjelenő elemek „elbeszélő (narratív)” megközelítése ellen, nemcsak a történetiség, a historikuság elvétől, a rájuk kényszerített félmúlt és megelőző időtől szeretnének megszabadulni, hanem elutasítják azt, hogy más eszközökkel (beszéd, kritika, narratív elmesélés) azonosítható lenne a mű, illetve ami ezzel sokszor együtt jár, a mű narratív elemeiből ne vonhasson le senki, az egészre vonatkozó téves általánosítást. Jean-François Lyotard tovább megy és egyenesen a posztmodern állapot meghatározásának tartja a „nagy elbeszélésekkel” (ezen narrativitást ért, nem a magyar közértelmezéshez közelebb álló elbeszélést!) szembeni bizalmatlanságot: „A legitimáció metanarratív apparátusának elavulása egybeesik a metafizikus filozófiának és az arra alapozott egyetemnek mint intézménynek a válságával. Az elbeszélőfunkció elveszti működtetőit: a nagy hőst, a nagy veszélyeket, a nagy utazásokat és a nagy célt. Szétoszlik az elbeszélő, és egyben denotatív, előíró, leíró stb. nyelvelemek felhőiben, ahol minden elem a maga gyakorlati sui generis vegyértékével mozog.”⁶ Amikor a művészeti teoretikusok Lyotard művére hivatkoznak, mint a posztmodern elmélet megalapozójára, rendszerint kevés szót ejtenek arról, hogy a filozófus nem a művészetről írta tanulmányát, hanem elsősorban a „tudásról”. Arról, hogy a „tudás státusa megváltozik, amikor a társadalmak az ún. poszt-indusztriális, míg a kultúrák az ún. posztmodern korba lépnek”.⁷ Szerinte a tudásra manapság már nem úgy érvényes a racionalizmus céltételező megfogalmazása, ahogyan azt a Felvilágosodás korában használták, hogy a „tudás hatalom”, hanem fordítva, a „hatalom tudás”. A hatalomnak – és itt Lyotard nem elsősorban a nemzetállami, hanem a multinacionális cégek hatalmára hivatkozik – lehetősége nyílik arra, hogy kizárja a tudást, kizárólagos birtokosa legyen a narrativitástól megfosztott tudásnak. Az új terror kialakulásának és az apokaliptikus helyzet feloldásának igen egyszerű, a liberális elveknek megfelelő megoldást ajánl: „a nyilvánosság férhessen szabadon hozzá

a memóriákhoz és az adatbankokhoz”.⁸ Ebből egyértelműen következik, hogy Lyotard nem a művészetre, és ezen belül a regényre gondolt elsősorban, hanem a posztindusztriális kort fenyegető új terror lehetőségére figyelmeztet, a monopolizált tudás hatalmi helyzetének lebontására keres megoldást.

„Nem sokkal ezelőtt – írja Umberto Eco –, ha politikai hatalomra törekedtél egy országban, elegendő volt ellenőrzésed alá vonni a hadsereget és a rendőrséget. Ma már csak a legelmaradottabb országokban történik meg, hogy fasiszta generálisok mint a coup d'état (államcsíny – Á. V.) végrehajtói, tankokat használnak. Ha már egy ország magasan fejlett, industrializált lesz, az egész jelenet megváltozik. (...) Ma már valamely ország azé, aki a kommunikációt ellenőrzése alatt tartja.”⁹

Tudás, kommunikáció és hatalom. A posztmodern művészetet ezek a kérdések nem érdeklik. Legalábbis így direkt formában, nem. Legfeljebb annyiban, hogy a történet eleme lehet egy újabb metakommunikációs narrációnak, amelyről azután ironikusan kiderül, hogy az ellenkezője is/sem igaz. Illetve ha a kérdés nem mint kérdés, a művészet nem mint művészet jelenik meg. Erre illik H. Marcuse megállapítása: „Egy olyan új ideológia elterjedésének vagyunk tanúi, mely arra vállalkozik, hogy úgy írja le azt, ami megtörténik (és amit elgondolnak), hogy kiküszöböli azokat a fogalmakat, amelyek segítségével meg is lehetne érteni azt, ami megtörtént (és amit elgondoltak).”¹⁰

Ez nem is mond ellent a posztmodern teóriának, amely elveti nemcsak az esztétikainak nevezett művészet-felfogást, de még a modern művészet autonómiáját is tagadja. Amint arra Stjepan G. Mestrovic is utal: „a posztmodern megjelölést egyesek arra használják, hogy visszaautásítsák a Felvilágosodás nagy narrációját, míg mások annak folytatásaként fogják fel.”¹¹ Ő kételkedik abban, hogy ezt az alapvető félreértést valamikor is tisztázni lehet.

Pedig a posztmodern kérdése nem is annyira bonyolult, mint ahogyan azt elképzelénk. Ahhoz, hogy az irodalmat világosabban lássuk, lépünk ki a szigorúan vett irodalomelmélet keretei közül és gondoljunk a képzőművészetben megjelenő moderniségre, amely a múlt század végén még magába foglalta a narrativitás lehetőségét is. Cézanne, Van Gogh és Gauguin technikai gondjai között még szerepelt a fény, szín, árnyék, természet, figura és ezekkel rokon fogalmak, de Picasso *Hegedű és szőlő* (1912), vagy Salvador Dalí *Arc és gyümölcstál látomása a tengerparton* (1938), sőt Paul Klee *Parányi mese egy parányi törpéről* (1925) című képein már éppen úgy felfedezhetjük a tárgytól elvonatkoztatni képes és szinte gicccszerűen díszített, mindent ironikusan értelmező alakításból épített antifigurativitást, akár csak a posztmodern építészetben megjelenő idézeteket. Isozaki Arata, az egyik leghíresebb japán posztmodern épületgyűjtés – a Tsukuba Tudományos Központ (Tsukuba Science City) – tervezője, aki nyíltan bevallja, hogy a modern perspektíva kialakításakor olyan távoli vizuális élmények is hatottak rá, mint Velázquez, vagy a római Capitoliumon elhelyezett Marcus Aurelius szobor, úgy véli: „Ami csak előfordul az építészet történetében – de még a világ történelmében is –, az mind szabadon idézhető. Viszont a legfontosabb, amit meg kell jegyeznünk, hogy a tárgyak abban a pillanatban, amikor idézik, elveszítik eredeti jelentésüket és új jelentéseket generálnak, amelyeknek hatása hasonlít a vízbe dobott kő kiváltotta koncentrikusan hullámozó körökre”.¹²

Térhiány miatt most csak a legfontosabb értelmezési pontokat szeretném felsorolni. Lényeges időbeli eltolódás figyelhető meg a vizuális művészetekben és a regényirodalomban megjelenő modernség között. Míg a költészet és a rövidpróza esetében több a szinkronia a modern látvánnyal, addig a regény szerkezeti, stilisztikai problematikája

lassabban alakuló, nem annyira látványos utat járt be, mint a képzőművészeti alkotásokban megjelenő teória. A legegyszerűbb példa erre Kassák képei, versei és az *Egy ember élete* című önéletírása. Ennek a regénynek, amely az avantgarde művész alkotóvá válásáról szól, semmi köze az avantgarde-hoz. Hemingway regényei egyenesen giccsnek tűnnek az író tömör, modern kisprózájához képest; Tamási Áron szürreális novelláremekei mellett eltörlődik az Ábel-trilógia. Viszont jellemző, hogy James Joyce alkotói pályáíve hasonlít a modern képzőművészekére. Chagall, Kandinszkij, André Derain, de még Braque és Picasso műveinek kronologikus elemzésekor is megfigyelhető a kezdeti figurativitástól, az asszociatív formavilág felé ívelő változással. Jól szembeötlik ez a különbség, amikor James Joyce korai klasszicista versforma-világát, elbeszéléseit hasonlítjuk össze az *Ulysses* című regényével, vagy a minden szempontból posztmodernnek nevezhető *Finnegans Wake*-kel.

Tipikusan posztmodern gesztusként foghatjuk fel azt a művészi magatartás-modellt, amelyet Marcel Duchamp neve jelöl, aki 1919-ben a vécékagylót állítja ki. Az idézetként bemutatott (talált?) tárgy nemcsak a korábbi értékrendszereknek az ironikus tagadása, hanem már a felvilágosodáskori racionalitástól egyre távolodó modern művészet céltételező új értékrendszerét is megkérdőjelezi. A talált tárgy, az idézet, ami átveszi az új alkotás helyét, megkérdőjelezi a műalkotás és nem-műalkotás közötti különbségtevés lehetőségét, elindítja a posztmodernben is elemzett álcselekvés és a szimuláció dimenzióját¹³. A művészetként (később különböző összetételekben megfogalmazott Art-ként) – a rámutatás, kiemelés gesztusa –, amely már nemcsak a modern szemlélet tagadása lett, hanem maga „a szemlélet” korszakának a végét jelzi. Nincs többé szemlélet, nincs többé különállás, befelé vagy kifelé irányuló utalótényező világ, csak a mű van, amelyet a szubjektum bemutat. Így éppen a modernitás keretei között jelenik meg a posztmodern és nem időbeli poszteritást jelent, még csak nem is a neo-konzervatívizmus álarcát vagy a poszt-strukturalizmus¹⁴ kiúttalanságát jelöli, hanem interiorizációt. A vizuális művészetekben a modernségen belül – azzal szerves egységben – keletkezett a posztmodern és nem időbeli poszt-helyzetről van szó, mint ahogyan azt egyes társadalom-elmélet írók értelmezik.

A mai vizuális művészetekben a posztmodernet elsősorban az amerikai építészetben figyelhetjük meg. Az építészet mindig sajátos, külön úton járt, kezdve a Bauhaustól a panelházig. Sokkal inkább megtalálta a kompromisszumot a feltételek/elvárások és a művészeti elméletek között, mint a kevésbé anyag-(ízlésbeli)függő alkotási módok. Egyrészt a gazdag, egymástól különbözni óhajtó bankokat, biztosító társaságokat szimbolizáló, hiper-elegáns irodaházak; valamint a szupermarketek, „mall”-ok, amelyekben klasszicista térelemeket, tükörsíma márványt, vagy annak utánpótlait, neoklasszikus oszlopokat kombinálnak modern üveg és vasszerkezetekkel, könnyű poliészter átláthatósággal és a betekinthetőséget meggátoló tükörfelületekkel – jól megfelelnek a posztmodern ízlésvilágnak. A belső közös terek kiképzésekor, mintegy idézetként, vagy metaforaként belopják a természet édeskés, giccses világát, vízeséssel, zöldtérrel, virágokkal. Ha ezt még zenei hatásokkal is fokozzák, akkor egy sajátosan édeskés, emelkedett, fenséges, szirupos hangulat nyugtatja, andalítja, pénzköltésre serkenti az ügyeit intéző vagy az oda betévedő posztmodern ögyelgőt. Megnyugtató rendezettség és csillogó műizgalom. A fontos, hogy mindentől elvonatkoztatva jól érezd magad. A „don't worry, be happy” (ne aggódj, légy boldog) eufória és a költsd el még azt a pénzt is amit nem kerestél meg csábítás hangulata uralkodik. Hitel van. Majd ledolgozod, megkeresed, ne aggódj, semmiért, semminek sincs nagyobb fontossága, mint annak, hogy

ernyedten végigdől a szolgáltatóipar fodros párnáin. Itt nincs világrengetés, politika, gyöttrő gondolat, legfeljebb egy horror, thriller és krimifilm a média-csatornákon. A mosópor és a női betét, az óvszer és a fogpaszta azonos értékűvé válnak az afrikai éhezőkkel, a kétperces filozófiai elmélettel, vagy azzal a posztmodern, ironikus filmhangulattal, amelynek során Szókratészt, Beethovent és Napóleont elviszik vásárolni az amerikai szupermarketbe. Itt már lehet akár narratív is. Semminek sincs jelentősége.

Ha most visszatérünk a regényirodalom elméleti kérdéseire, azt látjuk, hogy a modern regény nem ezt az utat járta be. Még azonos alkotói életműben, mint például Joyce esetében is jól elkülönül a narratív elemeket modern színvonalon ötvöző Ulysses regénystruktúra, és a narrativitástól, figurától, személytől, de még grammatikai függőségtől is megszabadult posztmodern *Finnegans Wake*. A másik, ettől merőben eltérő tapasztalat a Proust-féle narrativitás felől vezethető végig Faulkner, Styron, Camus, Sartre, Malamud, Siegfried Lenz, Günter Grass, Elias Canetti, Borges, stb. műveinek említésekor. A hosszú felsorolást folytathatnánk egészen addig, amíg kiderülne, hogy egyaránt kiemelkedő irodalomként tartjuk számon a narrációra épülő modern regényt és a narrativitást tagadó „posztmodern” alkotást. Nem hinném, hogy mindkettő egyidejű választása annyira kizárná egymást az irodalmi ízlésben, mint a vizuális művészetekben. Ott a narrativitás vízválasztó. A regény még ezt is lehetővé teszi. A kettős – egymásnak ellentmondó – értékrendszer választása olyan lehetőség, amelyre a logikai játszmákban nincs mód. Ott nem választhatjuk egyszerre mindkét csapatot és mindkét sakktablát. A regényben igen. Éppen azért, mert mindent magába ölelhet, sokkal konzervatívabb műfaj a próza, mint ahogyan azt egyesek beismernék. Nincs túl sok variációs lehetősége. Amennyiben túllép egy grammatikai asszociációs határon, inkább vizuális-akusztikai-grammatikai alkotás lesz, és nem regény. Ilyen regény az, amelyik már nem „irodalom”. Például a *Finnegans Wake*. Érdekes, nagyszerű, csodálatos szellemi teljesítmény, de már nem regény. Túllépte a határt.

Ez a század különben is végigpróbált számtalan kísérleti variációt, alkotási módot és még több teóriát. A kísérleti század lassan lezárul. A vizuális művészetekben – ezt sugallja az építészet is – ismét letisztulnak a megtalált, teremtett, alkotott eszközök. A Tiszta Kor kezdődik. Levetik a megszenvedett, kigyöngyözött, ironikus pózba meredő álarcot. A konceptuális alkotásokat is felváltotta az új szenzibilitás, új hullám, a rombolás látványát fel fogja váltani az épülés. A tisztaság lesz a jelszó és sok minden véget ér. A regény nem. A regény továbbra is magába olvasztja az új korszakot, még az álarc nélküli posztmodernt is.

Az ősi és a mai távol-keleti kultúrák tanúsága szerint az álarc nem volt mindig a megtevesztés eszköze és elsősorban nem elbújni, rejtőzködni szerettek volna mögötte, mint a mai farsangi karneválon, hanem a megmutatás gesztusaként akarták kivetíteni, arcképbe szublimált vágyaikat, elképzeléseiket. A japán Kabuki színházi álarc felmutatásával a fegyelem vonult be a művészetbe. Az álarc kötelez, bizonyos cselekvésre kényszeríti a viselőjét. Az etnográfiai leírásokban szereplő farsangi népi játékok álarcos alakok, állatok képét magukra öltők a nevetetésen túl, sajátos lételméleti szerep kiteljesítésére vállalkoznak, az álarcnélküliség kiszolgáltatottságát váltják fel az álarc új dimenzióival. Ez a korai közösségi életben/művészetekben nemcsak megkönnyítette, de meg is nehezítette a felöltőjének helyzetét. Az álarc viselőjének korlátozott szabadsága, a megalkotott figurán belüli szabadsága kitágul, míg a magára öltött korlát, a külső szabadság teljességéről, az álarc-nélküliségről való lemondással vállalja a mássá válás lehetőségeit. Ez nemegyszer eufóriával tölti el az álarc viselőjét. Van ebben egy bizonyos kö-

töttségektől, felelősségtől való megszabadulás. Amit talán álarc nélkül nem merne megtenni, mondani, elkövetni, arra egyenesen feljogosítja az álarc viselése. Nem vagyok azonos a szerepemmel, de akkor vagyok igazán szabad, ha minél tökéletesebben azonosulok vele. Mi van az álarc mögött? Kérdi a racionalizmus. Pedig teljesen mindegy, hogy ki/mi van az álarc mögött. Mit érnének azzal, ha megtudnánk, hogy a japán Kabuki álarc mögött egy japán ember van?!

Így a posztmodern álarc mögé sem óhajtunk benézni. Elhisszük, hogy összenőtt az arc és az álarc. A baj akkor van, amikor szétválík. Akkor erősen vágyunk arra, hogy leleplezzük. Aki le akarja leplezni az álarc mögöttes szereplőt, az nem tud viszonyulni az álarcos helyzet ambivalenciájához, egydimenziós értelmezésre törekszik. Ezért a felvilágosodás racionalizmusával nem lehet megközelíteni a posztmodern álarcot.

Ezzel máris két ellentétes gondolat merül fel: feltehetően létezik egy Posztmodern, amely önmagával azonos és ugyanakkor egy olyan helyzet (alkotás, gondolat, állapot, korszak, cselekvéssor stb.), amelyben ez a fogalom (evidencia) valami másnak a leplezéseként, álarcaként jelenik meg.

Továbbmenve: létezik-e egyáltalán a Posztmodern, mint egy új társadalmi korszak, művészeti alkotásmód, vagy csak a teoretikusok beszélgetési témáiban szerepel, hogy valamilyen magabiztos kifejezés alá rejtsek tanácsalanságukat, terminológiai szegénységüket, fantáziahiányukat, egyszóval mindazt a lustaságot, amellyel nem tudják megközelíteni a heterogén kor jelenségeit anélkül, hogy a régi kategóriákhoz hozzáténnék ilyen határozós szerkezeteket. Minden neo-, poszt-, és pre-gyanús: a gondolatrenyhesség, gondolat-szorulás veszélye lengi be a fogalmi tájat.

Mielőtt mindenki megsértődne, félreértene és becímkezné, sietek kijelenteni: elhiszem, hogy van Posztmodern létállapot, sőt óriási termelékenységgű (poszt?)indusztriális helyzet is. Miért ne lenne akkor ilyen regény is? Elhiszem. Ez ugyanis ma már a modern kor(?) hitbéli kérdésévé vált, mint a korábbi transzcendentális fogalomvilág. Akár evilági evidenciáknak fogjuk fel, akár metafizikai értelemben, de nem illik kétségbe vonni, mint a Loch Ness-i szörnyet. Vannak, akik határozottan állítják, hogy létezik, mások elhiszik anélkül, hogy látnák. A hasonlat nem véletlen, vannak akik úgy vélik, a Posztmodern valami újabb erkölcsi, értékrendszeri, társadalom- és művészetfilozófiai, fenyegető, modernitáson túli létállapot. Vannak, akik az „új semmire” tipelnek, mások a modernitás tagadásával rokonszenveznek ennek a fogalomnak a használatakor. A modern kor a teremtés, akarat, előző kánonrendszer tagadása, míg a Posztmodern egyszerre folyamatos és tagadó időbeliségre utal: a modern után, esetleg éppen vele szemben, ellene. A megkülönböztetés, szembenállás és fenyegetés tehát nem másra (konzervatív értékek, rabszolgatartó, esetleg feudális viszonyok, kispolgári felületes értékek és veszélyes hiszékenység stb.-re nézve veszélyesek), hanem a modernre vonatkozik. Sőt, állítják, már túl is haladta a kor a (kellemetlen? ellenszenves? korlátolt?) modernet: ez már egyenesen a poszt-Modern. Óvakodnak a modernitás következetesen újat hozó vállalásától, ezért vonzóbb számukra, hogy már túl is vannak azon, amit tagadnak. Közép-Kelet-Európa nemegy gondolkodójára jól illik az, amit Masao Miyoshi megfogalmazott a japánok és a posztmodern viszonyáról: „Amint a Nyugat kijelentette, hogy véleménye megváltozott a saját modern múltjával kapcsolatban és szembeállította magát a »posztmodern« lehetőségeivel, néhány japán értelmiségi szemmel láthatóan visszanyerte egyfajta háború előtti magabiztonságát. Anélkül, hogy premoderneket lettek volna, ma már egyenesen posztmoderneket.”¹⁵

Ez a jelenség Közép-Európában is megfigyelhető, ahol még technológiai, gazdasági szempontból csak bizonyos megszorításokkal beszélhetünk posztindusztriális társadalomról. Posztmodern gyakorlatról meg egyáltalán nem. Ugyan ki állítaná, hogy ezt a centralizációtól, az anarchikus vissza-magánosítás felé tartó folyamatot posztindusztriálisnak lehetne nevezni? Azt sem, hogy ez az átmenet akár megfelelné a fejlett ipari társadaloméra, amelyről Marcuse azt írta: „A fejlett ipari társadalomban a technika haladás jeleként kényelmes, súrlódásmentes, józan és demokratikus szabadságnélküliség uralkodik.”¹⁶ A mi szabadságnélküliségünk még nem érte el ezt a magaslatot. Mi még a kezdeti államkapitalista összefonódások korát éljük, az elsődleges korrupciónál tartunk. Óriási hagyománya van az információ visszatarításnak, az irányított média-gyakorlatnak, a hatalmi (burkolt) cenzúrának, elhallgatásnak és féligazságok általánosításának, amely kitűnő manipulációs lehetőséget nyújt a reálisan felmerülő kérdések álcázására. Itt nem megoldani akarják a társadalmi kérdéseket, hanem megbeszélni. Ilyen szempontból nincs posztmodern helyzet. A posztmodern álarc mögött már kérdések sincsenek. Itt még minden narratív. Az ironia nem ellenpontozza, hanem támogatja az egydimenziós politikát. Még nem jutottunk el oda, hogy megrendüljön a hitünk és bizalmunk a modern intézményekben¹⁷, amely a posztmodern sajátja, hanem belekapaszkodunk az (új?) mítoszokba és nem a posztmodern szorongás, hanem a rettegő félelem aggaszt, hogy (ismét?) kimaradunk az illúziók köréből. Közép-Európában minden ok és okozat, cél és eszmény teleologikusan arra irányul: be kell kerülni valamibe. Mi nem maradhatunk ki a posztmodernből sem.

Miért is maradnánk ki? Olyan ez, mint Budapesten a XV. kerületi OTP-fiók. Egy mellékutcából átköltözött a Pólus Centerbe. Csillogás, márvány, zöld növények, szökőkút, egyszóval minden van a komplexumon belül, szórakozóhelytől bevásárló központig, elegancia és tisztaág. Mindössze a komputerek éppen úgy lefagynak, a nyugdíjasok és a vállalkozók éppen úgy sorban állnak, az ügyintézés éppen olyan lassú és feszültségekkel teli, mint az egykori kedves, kis külvárosi utcában. Posztmodern álarcot öltött az OTP. De, ki kíváncsi arra, mi van e posztmodern mögött.

Az elején azt írtam, hogy a mai regénynek „látszólag” csak a kor műszaki, technikai színvonala szab határt. Látszólag. Mert az igazi határ: az alkotói tehetség.

A regény bármit elbír, csak a tehetség hiányát nem. Enélkül lehet modern, vagy akár posztmodern, lehet avantgarde, kísérleti, bármilyen elméletnek megfelelő, mégsem fogjuk se regénynek, se alkotásnak nevezni. Az csak álarc. Mert nem a technika, a tehetség mozgatja a lézerrel író kezét. Ilyenkor derül ki, hogy mégis van valamilyen értékrendszer. Amely szerint kiderül, hogy az, amit a csillagos égre írtak tehetséges kézmunkája, vagy sem. A többi nem számít. Akár avantgarde, modern, vagy posztmodern. Különbön leválik az álarc és nem derül ki semmi. Még az sem, hogy a neokonzervatív gondolat öltött posztmodern álarcot.

JEGYZETEK

- ¹ „Világos tehát, hogy a költőnek inkább a történet, mint a versforma mesterének kell lennie, amennyiben az utánzás révén lesz költővé, utánzásának tárgyát pedig a tettek alkotják.” Arisztotelész: *Poétika*, ford. Sarkady János, Irodalmi Könyvkiadó Bukarest, 1969. 49. Lásd még: Ágoston Vilmos: *Mérhető-e víziórával a művészet?* in: *Ötödik évszak*, Az Igaz Szó kiadása, Marosvásárhely, 1980. 137–142.; Somlyó Görgy: *Philoktétész sebe*, Gondolat, Budapest, 1980. 121.
- ² WLADYSŁAW TATARKIEWICZ: *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1978. Vol. III. 36.
- ³ SZILÁGYI ÁKOS: *Hamu és Mamu*, Holnap Kiadó, Budapest, 1989. 12.
- ⁴ Három példa, ugyanabban az évben jelentek meg: Alain Robbe-Grillet: *Le voyeur* (1955), A kukkoló, ford. Vargyas Zoltán, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1992.; Hermann Hesse: (*Der Steppenwolf*, 1955), *A pusztai farkas*, ford. Horváth Géza, Balassi Kiadó, 1992.; Wladimir Nabokov: *Lolita* (1955), ford. Békés Pál, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987.
- ⁵ V. I. LENIN: *A párt szervezete és a pártos irodalom*. Kárpáti Könyvkiadó, Uzshorod, 1969. 19–27.
- ⁶ LYOTARD: *A posztmodern állapot*. Ford. Bujalos István–Orosz László, Századvég Kiadó, 1993. 8.
- ⁷ Lyotard, i. m. 11.
- ⁸ Lyotard, i. m. 144.
- ⁹ UMBERTO ECO: *Semiological Guerilla Warfare*, in: *Travels in Hyper Reality*, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, Orlando, Florida, 1986. 135.
- ¹⁰ HERBERT MARCUSE: *Az egydimenziós ember*. Ford. Józsa Péter. Kossuth Könyvkiadó, 1990. 201.
- ¹¹ STJEPAN G. MESTROVIĆ, *The Coming Fin De Siècle*, Routledge, London and New York, 1991. 211.
- ¹² ISOZAKI ARATA: *Of City, Nation, and Style*, in: *Postmodernism and Japan*, Edited by Masao Miyoshi and H. D. Harootunian, Duke University Press, Durham and London, 1989. 59.
- ¹³ JEAN BAUDRILLARD: *The Precession of Simulcra*, in: *Art After Modernism*, The New Museum of Contemporary Art, New York in association with David R. Godine, Publisher, Inc., Boston, 1989. 253–281.
- ¹⁴ JOHN O'NEILL: *The Poverty of Postmodernism*, Routledge, London, 1995. 21.
- ¹⁵ MASAO MIYOSHI: *Against the Native Grain. The Japanese Novel and the „postmodern” West* in: *Postmodernism and Japan*. i. m. 148.
- ¹⁶ Marcuse, I. m. 23.
- ¹⁷ BARRY SMART: *Postmodernity*, Routledge, London and New York, 1993. 105.