

Szépirodalmi műfajok napjainkban

Előadásom bevezető részében arra a kérdésre szeretnék röviden kitérni, hogy milyen szempontból látszik érdemesnek megközelíteni a műfajiság és a kortárs irodalom összefüggésének problémakörét. A cím elsőként bizonyára olyan várakozásokat ébreszt, melyek a mai magyar irodalom meghatározó műfajai katalógusának vagy – a pusztán felsoroláson túl – egyfajta műfaji rendszerének ismertetésére számítanak. Ezért nem árt rögtön az elején leszögezni: nincs szándékomban sem ilyen elvárásokat kelteni, sem ezeknek megfelelni. Megítélésem szerint ugyanis elsősorban nem a gyakori műfajok felemlítése segítheti a kortárs irodalom értő befogadását, hanem sokkal inkább a műfajiság jellemző létmódjának körüljárása. Azaz annak hozzávetőleges meghatározása, hogy a mai magyar irodalomban a műfaji jelleg milyen összefüggésekben s milyen keretek között érvényesül, illetve miként vonható be a műfaj kategóriája releváns módon az egyes művek értelmezésének folyamatába.

Ha már szót ejtettem az előadás címéről, helyénvalónak látszik egy másik rövid értelmező megjegyzést fűzni hozzá. Jelesül azt, hogy napjaink (szép)irodalmán ebben az esetben a posztmodern – gyakran vitatott, de mégis széles körben elterjedt – kategóriájával jellemezhető irodalmat értem. Ezt azért tartom fontosnak előre jelezni, mert a két fogalom korántsem fedí le egymást. Elterjedt felismerés a kultúra-tudományokban, hogy egy adott korszakban nem csupán szinkron jelenségek élnek együtt. Az egyidejűség olyan különböző forrású, eltérő eredetű s történeti megjelenésük időpontját tekintve egymástól távol eső jelenségcsoportokat kapcsol össze, melyek között sem a genetikai eredet, sem a művészetértelmezés, sem a létszemlélet tekintetében nem mutatkozik számottevő kapcsolat. A nem egyidejű jelenségek egymásmellettsége végigkísérte az irodalom történetét, csak a kézikönyvek lapjain választhatók el egymástól a gondolkodástörténeti korszakok, korstílusok vagy stílusirányzatok. A különböző korszakokból eredő, eltérő „korú” irodalmi diskurzusok egymás mellettségét különösen paradigmaváltások időszakában reflektálja élen az irodalomkritika, illetve a tágabb irodalmi közvélemény. Olyan időszakokban, amikor a korábbiakhoz képest alapvetően újszerű poétikai megközelítések mentén jönnek létre műalkotások, melyek a korábbi befogadói stratégiák segítségével nem vonhatók érdemi párbeszédbe. A 70-es évekbeli – elsősorban Tandori Dezső nevéhez kapcsolható – kezdemények után a magyar irodalom a 80-as évek elején ilyen változásokon ment keresztül, ezzel magyarázható, hogy az olvasóközönség és a szerzők különböző csoportjainak viszonyulása a posztmodernhez igencsak eltérő. Amikor a napjaink irodalma kifejezést a posztmodern írásmód szinonimájaként használom, nincs szándékomban a korábbi diskurzusokhoz kapcsolódó művek és alkotók leértékelése, ugyanakkor aligha kétséges,

* Az előadás a Magyar Könyvtárosok Egyesülete Helyismereti Könyvtárosok Szervezetének XII. Országos Tanácskozásán hangzott el Veszprémben.

hogy ez az „irányzat” a magyar irodalom legfrissebb, kortárs „születésű” és talán legizgalmasabb fejleménye. Ebből a szempontból tehát az azonosítás, ha némiképp pontatlan is, nem teljesen megalapozatlan.

A poétikatörténet felől közelítve megállapítható, hogy a műfajokról alkotott rendszerszerű elképzelést – mely azok számbavételét, minél világosabb elkülönítését és viszonyuk (hierarchikus) struktúrába foglalását tekintette feladatának – elsőként a romantika irodalomfelfogása kérdőjelezte meg. A romantika tehát ezen a téren is mutat olyan jellegzetességeket, melyeket a posztmodern irodalomértés önmaga előzményeként foghat fel. A klasszicizmus szigorú műfaji hierarchiát, műfaji tisztaságot valló nézeteivel szemben a romantika meghirdette a műfajok, műnemek, művészeti ágak, sőt a meghatározó jelentőségűnek tekintett társadalmi tudatformák – a költészet, a vallás és a bölcselet – határainak eltörlését az egyetemes költészet jegyében. A romantikus poétika szerint egyetlen valamire való irodalmi alkotás sem felelhet meg előre meghatározott, normatív elvárásoknak. A műfaj ezzel elveszítette rögzített karakterét, illetve megszűnt a szövegek egyértelmű műfaji besorolásának lehetősége. A belső forma romantikus koncepciója a rögzített műfaji előírások tagadásaként is felfogható, akár csak a töredékesség igénye, amely nemhogy egy adott műfaj szabályainak, hanem még annak a műalkotással szemben Arisztotelész óta támasztott egyetemes elvárásnak sem felelt meg, amely a befejezettséget a megalkotottság elengedhetetlen feltételének tekintette. Ismert, hogy a romantikus művészek és elméletírók olyan progresszív univerzális költészet létrehozását koncipiálták, melyben valamennyi irodalmi mű egyetlen hatalmas egységben oldódik fel megszűntetve a szövegek elkülönülését. Nem szükséges részletesen felsorolni azokat a romantikus műfajokat sem, amelyek éppen a műfaji vagy műnemi határok átlépése révén jöttek létre, mint a drámai költemény, a verses regény vagy a rapszódia.

Az összefüggő szöveguniverzum, a műfajok egybemosása, szépirodalom és bölcselet elkülönítésének tagadása olyan mozzanatok, melyek több tekintetben rokonságot mutatnak a posztmodern irodalomfelfogásával. A párhuzamok jelzése mellett azonban nem kevésbé fontos azoknak a meghatározó jelentőségű eltéréseknek a megemlítése sem, melyek a két jelenségcsoport poétikai előfeltevéseit elválasztják egymástól. A romantika tiszta műfajiságot tagadó belső forma koncepciója nagyrészt az individualitás kultuszának jegyében fogant. E megközelítés szerint a műalkotás akkor rendelkezik esztétikai értékkel, ha sajátos, egyetlen más műre sem jellemző egyediséggel bír. Az alkotás egyéni jellegét gyakran az élményformával hozták összefüggésbe, azt a poétikai elvet fogalmazva meg, hogy az individuum egyszeri, megismételhetetlen élményének jellegét az erről tudósító szöveg szerkezetének is tükröznie kell. A mű ebben az összefüggésben egy nagyszabású költőszemélyiség léttörténetének dokumentumaként értelmeződött, tehát végső soron alárendelődött az alkotó individuumának. A posztmodern látásmód szerint azonban az eredetiség és az individualitás elve csupán metafizikai konstrukció. A teremtés analógiájára elgondolt alkotó–mű viszony olyan szemléletmódra utal, mely nincs tekintettel a szövegek és a személyiség nyelvi megelőzöttségére. E megközelítés szerint az új szövegek mindig megelőző szövegekből jönnek létre, függetlenül attól, hogy ez az imitációs folyamat tudatos vagy reflektálatlan. Másrészt a szubjektum nem rendelkezik azzal a lényegiséggel, melyet a romantika tulajdonított

neki, illetve amelynek megalkotását/újraalkotását elvárta tőle. A személyiséget nem az oszthatatlan egység jellemzi, mert természete eredendően széttartó jellegű. A szubjektum diszparát fragmentumaiból különböző (nyelvi) eljárások teremtenek relatív és temporális egységet. A személyiség összetartozása tehát alapvetően fikcionáló aktusok nyomán jön létre. A szubjektumot ilyen középpont nélküli felfogása kimozdítja a (mitikus) eredet pozíciójából, így az irodalmi mű sem lehet e személyiség kiáradásának vagy teremtő aktusának következménye. Másrészt a mű ilyen módon értelmezett létrehozója, nem uralkodik alkotó zseniként a nyelv felett, mintegy átszabva annak természetét, hanem éppen fordítva: ő maga is a nyelv létre hívó működésének eredményeként születik meg.

A szöveg univerzum romantikus képzetében ugyancsak található olyan konstitutív mozzanat, amely elhatárolja a posztmodern módon értelmezett szövegköziségtől. A progresszív univerzális költészet poétikai programjának háttérében az egyetemes egység esztétikai megragadásának/megalkotásának, illetve élményszerű átélésének miszticista gondolata is felfedezhető. A lét egyetemes egysége megragadásának metafizikai kísérlete azonban alapvetően idegen a posztmodern irodalomfelfogástól. A szöveg univerzumhoz való viszonyulás nem egyfajta unio mystica jegyében történik, hanem a bolyongás, a „téblábolás” célt nem tételező tevékenységeként. A szövegek végtelen viszonyrendszerének teljessége soha nem lesz áttekinthető a művek olvasója számára. Nyomon követhetetlen szövedékben fonódnak össze egymással a különböző szövegek, melyeknek hálózatrendszere már csak azért sem írható le „objektíven”, mert ezt a szöveget jelentős részben a befogadói értelmezés teremti meg. Az a kérdés, hogy egy szöveg más szövegeknek milyen körével hozható összefüggésbe, alapvetően megválaszolhatatlan, mert a konkrét idézetten, utaláson túl összefonódásuk más, egyáltalán nem kevésbé jelentős módjai is léteznek. A hagyomány ilyen módon mindig újratemtődik, egy adott szöveg befogadása mintegy átírja a tradíciót azzal, hogy mely szövegek összefüggésébe helyezi el az adott művet, melynek mintegy „előzményeként” tekint rá a szövegközi kapcsolatrendszerbe bevont alkotásokra.

A szöveget más szövegek találkozási pontjaként felfogó intertextuális megközelítés következményekkel jár a műfajiságra nézve is. A szövegközi kapcsolatoknak ugyanis egyik jellegzetes változata éppen a műfaji hagyományhoz való viszonyulás.¹ Az alkotás mindig kapcsolódik valamilyen műfaji kontextushoz, akár a mű tudatos imitációs eljárásai, akár alcímként feltüntetett műfajmeghatározás, akár az olvasói értelmezés révén. Ahogy egy új irodalmi alkotás létrejötte korábbi szövegek találkozásaként fogható fel, ugyanúgy a befogadás folyamata is. Az értelmező korábbi olvasati tapasztalatai alapján közelít meg bármely korábban még nem ismert szöveget. Olvasási stratégiáját alapvetően meghatározza, hogy a korábban forgatott műveknek milyen csoportjaival hozza összefüggésbe az előtte fekvő szöveget. Az ilyen kapcsolatteremtések több síkon és eltérő módon működhetnek. A szövegek összeolvasása megvalósulhat például tematikus, szerkezeti, stiláris stb. szinten, illetve reflektált vagy öntudatlan módon. A korábbi olvasmányélmények értelmezést befolyásoló hatása kikerülhetetlenül működésbe lép akkor is, ha a befogadó nem igyekszik – vagy nem képes – önmagában tudatosítani, hogy mely korábban olvasott művek kontextusába helyezve közelítette meg az adott alkotást. A befogadás irányát alapvetően meghatározza, hogy milyen műfaji tradíciókba véljük bekapcsolhatónak a

művet. Az olvasóban felidéződő műfajok irányt szabnak az értelmezés hangsúlyainak. A befogadói tevékenység során ugyanis folytonosan döntések születnek, melyek bizonyos szöveghelyeket és poétikai jellegzetességeket kiemelnek, míg másokat némiképp hangsúlytalanná tesznek vagy éppen érdektelennek ítélik. Ezeknek a választásoknak a nyomán alakul ki a szöveg aktuális olvasata. A műfajjal történő identifikáció kijelöli a szöveg nyelvi jeleinek egy meghatározott körét, melyek a műfajra vonatkozó előfeltevéseink és olvasati tapasztalataink szerint az ilyen típusú alkotásokban központi szerephez jut(hat)nak. A játékba hozott műfajok tehát a továbbiakban irányt szabnak az olvasás folyamatának. A jelentéstulajdonítást olyan elemek fogják befolyásolni, melyek a műfajképzetekhez kapcsolhatók, amelyek tehát a műfajhoz kapcsolódó nézőpontból váltak beláthatóvá.

A műfaj ezért mindig is fontos szerepet kapott az olvasó orientálásában. Újszerű vonásnak leginkább az tekinthető, hogy míg az alteritás irodalmában többnyire egy adott műfaj vagy egymással rokonnak tekintett műfajok keretei közé helyezte el az alkotói intenció és az olvasói magatartás az adott művet, addig a romantika óta az egyértelmű hovatartozás eldöntése lényegében inadekvát problémának tekinthető. A posztmodern poétikai eljárások annyiban lépnek túl az említett romantikus fejleményeken, hogy általánosan elterjedt gyakorlattá teszik a műfajok sokasának játékos szövegbe idézését. Ennek a poétikának a háttérében a korábban már említett intertextuális szöveguniverzumról alkotott elképzelés áll, mely szerint a szövegek megállíthatatlanul áramlanak át egymásba, mintegy kiismerhetetlen labirintust alkotva. Ami a szövegek felbomló identitásáról elmondható, az áll ennek egyik aspektusára, a műfajiságra is. Ahogy az egyes művek kapcsolatot létesítenek egymással, úgy egy adott szöveg is sokféle műfaji jellegzetesség átmeneti találkozó helye. Azaz egy bizonyos mű keretei között a műfajok is rendre áttűnnek egymásba.

A posztmodern írásmód gyakran reflektál a szöveg nyelviségére, irodalmi megalkotottságára. Ennek a reflexiónak egyik vetülete a műfajok megidézésével folytatott játék is. Itt nem csupán a hagyományos műfaji „szabályok” megtartásának mímeléséről és szubverzív hatálytalanításáról lehet szó. A műfaj egy-egy olyan alkotó beszédmódjának imitálásával is a szövegbe íródhat, akinek nevével a hagyomány az adott formát szinte azonosította. A mai magyar irodalomban részben éppen ezért válhatott elterjedt poétikai magatartássá a klasszikus irodalomból már jól ismert imitáció fogalma. Ennek posztmodern változata ugyanakkor jelentős különbségeket mutat alteritásbeli előzményéhez képest. A klasszikus imitáció többnyire a feltétlen nagyrabecsüléssel kezelt elődök előtti tisztelgés volt, akiknek műveihez az utolérhetetlen tökéletesség képzelete kapcsolódott. Ez a magatartás a jelent lényegében hierarchikusan alárendelte a múltnak, a kiemelt pozícióba helyezett eredetnek, melyből minden értéket származtatott. Az imitáció posztmodern eljárása egyfelől kikezdi a hagyomány statikus képzetét, s a beidézés révén gyakran annak radikális átértelmezésére törekszik. Másrészt az imitációs játéktól távol áll a kultusz jellegű tisztelet emelkedett pátosza, sokkal inkább az ironikus hangoltság jellemzi. Az irónia felfogható a szöveg önreflexiójaként, amennyiben látványossá teszi a beszédmódok érvényességének temporalitását. A korábbi szerzőktől származó idézetek kiforgatása és az idézetet alkalmazó mű beszédmódjával történő kontrasztba állítása az olvasót – akár csak a szerzőt – rögzült irodalmi elvárásainak felülvizsgálására ösztönözheti. Ezt az iróniát azonban nem jellemzi a fölény érzete,

hiszen az ízlés változékonyságának jelzése és egy-egy beszédmód toposzainak felemlítése a temporális érvényességet az irodalmi alkotás általános törvényszerűségeként mutatja fel, mely alól a megszólaló mű sem képez kivételt. Másrészt az egyedi fordulatok, esetleges modorosságok kipécézése az individuális nyelvhasználattal szemben támasztott kétely jelzéseként is olvasható. A látványosan egyéni nyelv igénye ugyanis nem egyeztethető össze a posztmodern nyelvre vonatkozó előfeltevéseivel, amelyek nem fogadják el az individuális, teremtés-elvű egyediséget, s egy-egy alkotás vagy alkotó beszédmódjának sajátosságát elsősorban a szöveg univerzum elemeinek variatív „kompilálásában” látja. Az imitáció eljárása másfelől állandóan emlékeztetünkbe idézi, hogy megalkotott szöveget, irodalmi művet tartunk a kezünkben, nem valamiféle objektív valóság leírását, amely a nyelvre csupán, mint semleges közvetítő eszközre támaszkodik. Az irodalmiság, a nyelvi megalkotottság hangsúlyozása tehát rámutat a nyelvi megelőzöttségre, arra a tényre, hogy számunkra minden csupán a nyelvben s a nyelv által felkínált látószövegekből mutatkozik meg. Az ironikus játék persze nem zárja ki az imitációnak azt a változatát sem, amely korábbi szerzőket az előd pozíciójába helyez. Több kritikus a napjaink epikájában leggyakrabban megidézett két prózaírónak Kosztolányi Dezsőt és Krúdy Gyulát tartja. Az ő esetükben például felvethető, hogy részben éppen a beszédmódjukra jellemző játékos irónia az, amely hangjuk gyakori evokálását magyarázza.

Bár bevezetőmben utaltam rá, hogy nem áll szándékomban a mai irodalomra jellemzőnek tekintett műfajok katalógusát adni, ezen a ponton mégis kivételt teszek. Az imitáció játékos poétikai eljárása ugyanis néhány műfajt kitüntetett pozícióba helyez. Természetesen ezeket sem a tiszta műfaj anakronisztikus formájában, hanem inkább, mint gyakran visszatérő műfaji elemeket, fragmentumokat, melyek megannyi más forma jellegzetes mozzanataival vegyülnek. A paródia, a travesztia és a pastiche azok a műfajok, amelyek per definitionem intertextuális jellegűek, ahogy azt már Genette is jelezte.² A korábbi szerzők álarcainak felöltését a kortárs irodalommal foglalkozó kritikusok gyakran konstatálják, s természetesen az sem véletlen, hogy egyik neves képviselőjüket, Tarján Tamást régóta foglalkoztatja a paródia újabb kori magyar irodalomtörténetének megírása.

Ha az utóbbi két évszázad magyar irodalmára tekintünk, láthatjuk, hogy a műfajiság fent vázolt átalakulása nálunk is éreztette hatását, s az irodalmi hagyománynak egyik markáns vonulatát képezte. Vörösmarty epikus töredékei, Petőfi *Apostola*, Arany *Bolond Istókja* líra és epika határainak egybemosására, a *Csongor és Tünde*, *Az ember tragédiája* líra és dráma vegyítésére nyújtott példát. Szükségtelen az ismert romantikus példák fölemlítésének folytatása, inkább arra a tulajdonképpen kézenfekvő, de mégis ritkábban említett tényre hívnám föl a figyelmet, hogy a jelzett tendencia a Nyugat korszakában is eleven hagyomány maradt. Juhász Gyula és Tóth Árpád költeményeit még talán többé-kevésbé el lehetne helyezni a dal, elégia, óda hagyományos műfaji hármásában, ugyanakkor az Ady-versek műfajának meghatározása már nehézségekbe ütközik, s kevés érdemi eredménnyel kecsegtet. Füst Milán költői beszédmódja pedig kiemelt poétikai eljárássá teszi a sokféle műfaji hagyomány megidézését, illetve a dramatikus monológ és a lírai beszéd vegyítését. Kassák poémája ugyancsak kétségessé teszi a műnemi kategóriák elválaszthatóságát. De még Babits *Jónás könyve* című alkotását sem lehet homogén műfajú

szövegnek tekinteni. S ekkor még nem szoltunk a lírát a próza felé mozdító eljárásokról, melyek például Karinthy vagy a kései Kosztolányi verseiben is jelentkeznek, s melyek József Attila utolsó korszakában, valamint Szabó Lőrinc *Te meg a világ* című kötetében teljesebben ki.

Az epikus szerzők közül megemlíthetjük például Cholnoky Viktort, akinek kisprózája gyakran a novella és a publicisztika különböző műfajait ötvözi. Jobb híján novellának nevezett elbeszélő szövegei rendre eltérő műfajok és különböző korstílusok játékos megidézésével telítettek. Krónika, legenda, kísértettörténet, anekdota, mese, példázat, levél vagy napló imitálása egyaránt megjelenik prózájában – hogy csupán néhány ötletszerűen kiragadott példát említsünk. Krúdy estében ugyancsak a műfaji besorolhatatlanság jellegzetes tüneteivel találkozunk. A szakirodalomban eltérő vélemények olvashatók arról, hogy a Szindbád-történetek különböző köteteit regényként vagy novellagyűjteményként célszerű-e olvasni, s ugyanígy sokan vetették fel, hogy az olyan regények, mint például *A vörös postakocsi*, regények-e valójában? A kortárs kritikusok – és gyakran a későbbi értelmezők is – lírai prózáként aposztrofálták Krúdy elbeszélésmódját. E vitatható kategorizációból annyi minden bizonnyal érvényesnek tekinthető, hogy Krúdy olyan poétikai megoldásokkal is élt – mint például a rendkívül intenzív képszerűség és metaforizáció –, melyek sokkal inkább az akkori líra beszédmódjára voltak jellemzőek, mint a próza köznyelvére. Kosztolányi *Esti Kornélja* a poétikai megvalósítás és a tematikus reflexió vonatkozásában egyaránt a műfaji átmenetiség mellett kötelezi el magát. Szerb Antal *Pendragon legendája* pedig majd fél tucat műfaj toposzaira játszik rá, Szentkuthy *Prae*-je pedig addig soha nem látott mértékben tágította ki a regény műfaji kereteit, ami azért is figyelemre méltó a műfajiság nézőpontja felől közelítve, mert a regény eleve egy hatalmas műfajcsoport gyűjtőfogalmaként fogható fel. Bahtyin például olyan állandóan változó formaként írja le, melynek jellegadó tulajdonsága éppen a folytonos elmozdulásban rejlik.³

Napjaink posztmodern irodalmának műfajiságot érintő eljárásai tehát távolabbi irodalomtörténeti kontextusba helyezhetők. A műfajisággal folytatott játék ugyanakkor időközben reflektáltabbá és kiterjedtebbé vált. A műnemek határainak átlépése továbbra is jellemző eljárás maradt, az utóbbi évek ismertebb művei közül itt említhető Kukorelly Endre *TündérVölgy* vagy Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka* című könyve, melyet több kritikus a líra és epika határterületére helyezett. A nagy kövessikerek között számos olyan található, amely a regény és a rövidebb prózai műfajok összjátékát nyújtja. Esterházy Péter *Harmonia caelestis* című könyve olvasható regényként vagy akár bonyolult szerkezetű, összetett anekdota-gyűjteményként is. Vagy egy másik példa: Bodor Ádám *Szinisztra körzete* egyaránt működésbe hozza a regényre és a novellagyűjteményre vonatkozó olvasói elvárásokat.

A műfajisággal folytatott játékba újabban olyan műfajok is bekapcsolódtak, melyeket korábban már csak az irodalomtörténethez tartozó, lényegében élettelen formaként tartottunk számon. Závada Pál *Jadvigája* a családregény bizonyos sajátosságait idézi meg, oly módon azonban, hogy a szöveg egésze mégis posztmodern jellegzetességeket mutat. A generációkon át tartó hanyatlástörténetet nem egy mindentudó elbeszélő narrációjából ismerjük meg, hanem egymással sajátos párbeszédbe állított én-elbeszélések révén, amelyek egymást hol megerősítik, hol megkérdőjelezik. Az egymást kommentáló szövegek az egész-elvű műalkotás tagadásával

felszámolják az objektív igazságra vonatkozó igényt, s a befogadó kénytelen számot vetni minden értelemtulajdonítás relatív érvényességével. Témánk szempontjából az is jelentőséggel bír, hogy a műfaji hagyomány megidézése mellett, más irányban ható imitáció is szerephez jut a regényben. Meglehetősen látványos a Füst Milán *A feleségem története* című regényére történő rájátszás, illetve Jadviga szólalmában Gárdonyi elbeszélő hangjának megidézése/parodizálása.

Térey János *Paulusa* több mint egy évszázada tetszhalott műfajt támasztott új életre, amikor Puskin *Anyeginét* követve a verses regény műfajához nyúlt. Itt már maga a választott forma is szavatolja a műfaji köztességet, melyet azután az intertextualitás eljárásai, a pastiche, a paródia, az oda-vissza ható irónia emelnek hatványra. A Térey-féle verses regény még a puskinai változatnál is tágabb formának mutatkozik. Egyaránt megfér benne a teológiai „értekezés” és történelmi regény imitálása. A főhős, Pál mellett két másik névrokonnak, az apostolnak és a sztálingrádi ostromgyűrűbe zárt német hadsereg parancsnokának, Paulus tábornoknak is fontos szerepet szán a narráció. A személyiség-megoszlás jegyében ugyanis e három figurának az összjátékában rajzolódik ki a középpontba állított alak arcképe.

A történelmi regény újraéledését az utóbbi időben számos alkotás jelzi, ezek között említhető például Darvasi László *A könnyemutatványosok legendája* című könyve vagy Márton László regénytrilógiája, a *Testvériség*. E romantikus eredetű műfaj bizonyos poétikai jellegzetességeinek játékos megidézését valószínűleg a történetiség újfajta megközelítése szabadította fel. Maga a történelem ebben az összefüggésben nem a múlt tényeinek tökéletesen objektív elbeszélése, hanem a narrációnak egy sajátos változata, melyből kizárhatatlanok a fikcionalizálás bizonyos aktusai.⁴ A történelem megalkotottságában szövegszerűvé válik, ami megnyitja annak a lehetőségét, hogy az irodalom és a történelem egy diskurzuson belül találkozzék egymással. A saját fikcionált jellegét reflektáló irodalom azzal a történelemmel alakít ki termékeny kapcsolatot, amely önmagát is alapvetően előállítottnak, megírtnak tekinti.

Mint az utóbbi példák is jelzik, a posztmodern tiszta műfajiságtól elforduló, a különböző műfaji elemeket szabadon megidéző és variáló eljárásai egyáltalán nem szegényítik el, hanem éppen ellenkezőleg bővítik és gazdagítják az irodalmi beszédmódok lehetőségeit. A napjaink irodalmában tapasztalható gazdag sokféleség megerősíti azt a meggyőződést, hogy a magyar irodalom történetének kortárs fejezete egyben annak egyik legkiemelkedőbb korszaka. Ezt már csak azért sem árt hangsúlyozni, mert a köztudatban még mindig eléggé elterjedt az a nézet, mely irodalmunk legjelentősebb időszakaként a Nyugat korát, sőt ezen belül is az első nemzedék alkotói évtizedeit tekinti, melyhez képest a későbbi fejleményeket hanyatlásként vagy visszaesésként értékeli, miközben éppen egy új irodalmi aranykor idejét éljük.

JEGYZETEK:

1. Gérard GENETTE: *Transztextualitás*. Helikon, 1996/1–2, 82–90, i.h. 85.
2. GENETTE, *I.m.*, 90.
3. Mihail BAHTYIN: *Az eposz és a regény (A regény kutatásának metodológiájáról) = Az irodalom elméletei III.* szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 27–68, i.h. 28.
4. Hayden WHITE: *A történelem terhe*. Bp., Osiris, 1997, 70.