



# A GYŰJTŐLENCSE

**É**ppen száz évvel ezelőtt, 1917-ben Kosztolányi Dezső úgy jellemezte rövid, a Nyugatba írott kritikájában Nagy Lajos novelláit, mint „protestáns” prózaírást. Hosszabban idézem cikkének az elejét, hogy láthassuk, mit is értett „protestáns” és „katolikus” írásmód alatt: „Nagy Lajos elbeszélő művésze tiszta és józan. / Majdnem azt írtam: protestáns és puritán. / Megvetője minden katolikus regényességnek, ékességnek, tömjénnek, színes ablaknak, aranyozott és faragott szószéknek, melyről szárnyas igék röpködnek. Kopasz templomban áldoz az érzésnek, a gondolatnak. Elvei vannak. Azzal a fiatal írói nemzedékkel szemben, melynek jórészt művészetközponti a világszemlélete, és hite szerint az élet legföllebb csak ösztönzést nyújt az alkotásra, ő fontos és nagy szerepet tulajdonít az élménynek. Alakjai – érezni lehet – eleven modellekről mintázódnak. Szellemi élete középpontjában nem is a művészet van, hanem inkább az ítélet, az erkölcs, az igazságosság.” Nagy Lajos, a „protestáns”, ellensége az ötletnek, írásai szerkezetét nem a művészi számítás, hanem az élet érzése adja meg. Nincs benne semmi hatásadás. „Eszköze alig van. Festői jelzőket nem használ. Rábízta magát a megfigyelése bizonyosságára.” (A cikket az *Egy ég alatt* című kötetből idéztem.)

E találó jellemzésből az olvasó hozzávetőlegesen fölépítheti magának, milyen is lehet a „protestáns” írásmód ellenfogalma, a „katolikus”. Regényes, díszes, látványos, művészetközpontú, kitalált, az ítélettől, moralizálástól tartózkodó, ötletes, kiszámított szerkezetű, hatásra törő, retorikus eszközökben bővelkedő, a képre támaszkodó. Bizonyára vannak írók, még in-

kább irodalmi művek, akiket, amelyeket a fenti értelemben „protestánsnak”, illetve „katolikusnak” nevezhetünk, s vannak olyanok is, amelyekre nemigen illelnek ezek a jelzők. Krúdy Gyula – Kosztolányi szemüvegén át nézve – „katolikus” író volt, Tar Sándor „protestáns”. A *Szent Orpheus Breviáriuma* „katolikus”, a *Rab oroszán* „protestáns”. „Katolikusnak” vagy „protestánsnak” lenni az irodalomban többféleképpen lehet. Végző soron Kosztolányi kölcsönzött fogalmai talán az elbeszélések metonimikus vagy metaforikus jellegére (dominanciájára) vezethetők vissza. Mindenesetre arra utalnak, hogy az írás ilyen vagy olyan módja egész kultúrát sűrít magába. Mai tudományos fogalmainkkal, történetietlenül, azt mondhatnánk, arra figyelmeztet Kosztolányi, hogy az elbeszélőpróza magyarázatához nem elég a narratológia; kulturális narratológiára van szükség.

Azonos időben, egyazon irodalmi térben egymás mellett „protestáns” és „katolikus” művek, életművek jönnek tehát létre (s persze olyanok, amelyekre se ez, se az a jellemzés nem illik igazán, vagy éppen mindkettő jellemzőit magukon viselik); s az irodalmi világ, a kritikusok vagy a közönség olykor inkább az előbbi, máskor inkább az utóbbi írásmódot szeretné felfedezni az új alkotásokban. Ifjúságom idején, a nyolcvanas-kilencvenes években, a „katolikusokért” lelkesedtünk: szövegekért, amelyek hátat fordítottak az ábrázolásnak és a témának, amelyek bonyolult szerkezetűek voltak, ötletesek, teli irodalmi utalásokkal vagy fantasztikummal. Ma, azt hiszem, inkább a „protestánsok” népszerűek: még több magánéletfeltáró vagy identitás-bemutató újrealizmust, socioprózá, tör-

ténelmi traumafeltárást szeretnénk olvasni (már ha nem csupán popkulturális alapú irodalmat fogyasztunk), egyszerűen olyan elbeszéléseket, amelyek fontos társadalmi-politikai témákról szólnak, és a (személyes vagy társas) valóságról kívánnak közölni valamit. Az alábbi kritikai tanulmány viszont „katolikus” életműről szól, Esterházy Péteréről – „protestáns” időben.

Mint ismeretes, Esterházy életművének máig két rendkívül sikeres „keretezése” van forgalomban (George Lakofftól kölcsönzött fogalommal élve). Az első keret Balassa Péter *Észjárások és formák* című kötete nyomán terjedt el; leszámazástörténet, amely a „Kosztolányi – Ottlik – új próza / Esterházy” keretben értelmezi a *Termelési regény* szerzőjének írásművészetét. Eszerint Esterházy műve – a „prózaforradulat” irodalmának, az „új prózának” a teljesítményeként – a modern magyar elbeszélőpróza Kosztolányival kezdődő sorozatának a folytatása. Esterházy Balassa koncepciójának kidolgozása előtt és után sokszor írt a sorozat mindkét szerzőjéről (olykor, igaz, kétértelműen, meszternek nevezve egyiket vagy másikat); sőt, mindkettőjük művét, más-más módon, át is írta – nemigen vitatható tehát életművének a Kosztolányihoz és Ottlikhoz kötődése. E keret sikeressége a nyolcvanas évek második felében, a kilencvenes évek elején, bizonyára annak is köszönhető volt, hogy megjelenítődött benne az irodalmi/kulturális folytonosság helyreállításának a (részben politikai) eszméje: visszakötötte a jelen jelentős teljesítményeit a szocialista rendszer előtti kulturális hagyományhoz, illetve e hagyomány szocialista rendszer alatti, a hivatalos világon kívüli, ellenzékinek tekintett továbbéléséhez.

Balassa leszámazástörténete (ahogyan a sikeres genealógiák mindig is) a lehető legtekintélyesebb őshöz kapcsolta hozzá a jelenben kanonizálni kívánt szerzőt és művet: a Nyugat folyóirathoz. A „legitimálj a Nyuggattal” eljárása a 20. század második felétől kezdődően – leszámítva a szocialista rendszer kultúrpolitikája által uralt időt és teret – valószínűleg kanonizációs főszabálynak számít a magyar irodalomban. Balassa első, kevésbé sikeres keretezési kísérletekor, az 1980-ban megjelent *Észjárás és forma* című tanulmányban még a 19–20. század fordulója magyar szépprózájának sokneves listája állt Kosztolányi neve helyén a genealógiában. A „Kosztolányi – Ottlik – új próza (Esterházy)” keret értelmezési ereje túlélte szerzője nézeteinek változásait is: majdhogynem az *Észjárások és formák*, valamint az általa szerkesztett *Dyptichon* kötettel egy időben Balassa bírálni kezdte az új próza formalizmusát és a tragikus látásmód elsikkadását, amit kimondatlan Esterházy-bírálatnak is lehetett tekinteni. A keret azonban ekkor már szerzőjétől függet-

lenül, sok-sok más szövegben élte tovább a maga kanonikus életét.

Sikeressége ellenére a „Kosztolányi – Ottlik – új próza (Esterházy)” keret több szempontból is vitatható koncepció. Másutt írtam már erről: „elfedi a »prózaforradulat« valóságos pluralitását (nem tűnik érvényesnek például Hajnóczy, Kornis vagy Nádas akkori műveinek magyarázatakor), eltünteti a »prózaforradulat«-ban szerepet játszó nem nyugatos-újholdas »hatásközpontokat« (például Déryt vagy a neoavantgárdot), s elhomályosítja Esterházy művének az újszerűségét, formai radikalitását.” (*Várakozás a realizmusra*, Élet és Irodalom, 2016. január 29.). E keret endogám jellegű: a magyar irodalom belső fejlődéséből magyarázza az új jelenségeket. Esterházy műve azonban nem tűnik csak ebből a kontextusból magyarázhatónak: a *Bevezetés a szépirodalomba* egyes darabjainak például gyakran világirodalmi modelljei, elődszövegei, szerkezeti mintái vannak; meggyőzően írt erről monográfiájában Szabó Gábor. Világirodalmi minták már a *Bevezetés* előtt is szerepet játszottak szerzőnk írói gyakorlatában. Kritikai közhely Joyce vagy Handke hatását emlegetni.

Az endogám keret különben összhangban volt Esterházy akkori nyilatkozataival: „Aki például azt mondja, hogy volnának modern(?) regény(?)formák(?), nyugatról adaptálni... – az finoman mondva vagy számár, vagy rosszindulatú fráter. / Ekekapát lehet Párizsból hozni, regényécát nem” – olvassuk a *KMP*-hez írt függelékben (*A kitömött hattyú* című kötetben). A *KMP* valószínűleg nem vezethető vissza párizsi regényötletre, de a *Bevezetés* másik darab-



ja (egyik legfontosabb része), *A próza iszkolása*, igen. Ahogyan Szabó Gábor fogalmazott: „az *Iszkolás* szinte lajstromszerűen idézi meg azokat az elbeszélői eljárásokat, melyeket a [francia] új regény kísérletezett ki az időtapasztalat megszokott rendjének megbontása érdekében” (lásd „... *Te, ez iszkol*”. *Esterházy Péter Bevezetés a szépirodalomba című műve nyomában* című kötetében). Innen nézve Balassa endogám fejlődésrajza, Esterházy idézett mondata a párizsi regényecáról a magyar prózaírás önállósági ideológiájának, „függetlenségi nyilatkozatainak” tűnnek, nem pedig a tényleges írói gyakorlat leírásának.

A „Kosztolányi – Ottlik – új próza (Esterházy)” keretben megnevezett elődeihez, azt hiszem, kétértelmű viszony fűzte szerzőnket. Nevezetes Ottlik-másolása, mint már régen megállapították, éppúgy volt *hommage*, mint olvashatatlaná tétele; Kosztolányi-újraírása, az *Esti*, szintén ambivalens gesztus: egyszerre tiszteletadás és az *Esti Kornél* „mérésékelt modernségének” meghaladása (az idézett kifejezés Szegedy-Maszák Mihályé, Kosztolányi-monográfiájából). A keret, lehetséges, modernebbnek látatja a két korábbi szerzőt, mint amilyenek voltak. „Én pl. soha nem értettem – s ezt Ottliknak, akivel elég jóban voltam, mondtam is –, hogy miért mondják az Esterházy-féle nemzedék írói és főleg kritikusai, hogy ő modern író? Mi modern Ottlikban? Ottlik úgy ír, mint a két világháború közötti angolok és franciák. Sokkal konzervatívabb író, mint Proust vagy Joyce. Úgy ír, mint Graham Greene, Evelyn Waugh, meg Somerset Maugham, akit egyébként imádoztam” – mondta Réz Pál egy interjúban 1998-ban (mely *Talált tárgy* című kötetemben olvasható), talán némi túlzással.



E keret, úgy vélem, nem tudja sem megfelelően láttatni, sem megmagyarázni Esterházy elbeszélőprózájának magyar irodalmi újszerűségét. Esterházy életművének másik rendkívül sikeres „keretezése”, amely elsősorban Kulcsár Szabó Ernő tanulmányaiban nyilatkozott meg, s amely a posztmodern irodalom közegeiben helyezte el vizsgált tárgyát, épp ezt, magyar irodalmi újszerűségét tudta remekül láttatni. Az előzőként bemutatott keret történeti és endogám jellegével szemben ez a koncepció kortárs kitekintésű és exogám: a világirodalom egyidejű és közelmúltbeli fejleményeivel állítja párhuzamba Esterházy művét. Sikereségének egyszerű oka volt: a világ posztmodernnek nevezett regényeiben valóban hasonló poétikával találkozhatott az olvasó, mint a magyar író alkotásaiban. Szinte valamennyien hiszünk a *Zeitgeist* elvében (legfeljebb nem tudunk róla, hogy hiszünk benne): nem csodálkozunk rajta, ha egyidejű művekben azonos vagy hasonló jellegzetességeket veszünk észre, s magával az egyidejűséggel magyarázzuk a meglétüket. Posztmodern korban persze, hogy posztmodern irodalom íródik, véljük. Noha tudjuk, hogy az ekkoriban íródott művek döntő többsége nem posztmodern.

Milián Orsolya 2006-ban *Posztmodern: izmus vagy -itás?* című tanulmányában (Korunk, 2006/7) azt írta, hogy a kifejezés a honi irodalomkritikában nem igazán honosodott meg, „a magyar irodalmi posztmodern létezése mindmáig vitatott”, magyar posztmodern kánonról nem beszélhetünk. Sok igazság lehet az állításaiban, ám Esterházy művét illetően kivételet tehetünk: a róla szóló értelmezésekben a posztmodern gyakori kifejezés lett, s nem tűnik vitatottnak, hogy az alkotásai posztmodernnek. Erről persze maga a szerző gondoskodott: a posztmodern fogalmának hazai irodalomkritikai karrierje azt követően kezdődött (*Esterházy, kezdetben* című kritikámban írtam erről részletesen, *Kritikus minták* című kötetemben), hogy a *Bevezetés* fülszövegében önértelmező módon használta. A nyolcvanas évek végétől kezdve, Kulcsár Szabó értelmezéseit követve, a posztmodern fogalmát már Esterházy korábbi alkotásaira is használni kezdték, aminek következtében leárnyékolódott e művek – például a *Termelési regény* – avantgárd kontextusa, amelyről az egyidejű fogadtatásban még tudtak, a későbbi értelmezők azonban már elfelejtették.

Esterházy 1986-os posztmodernje a *Bevezetés* fülnél persze vélhetően nem egészen azt foglalta magában, mint Kulcsár Szabó 1988-tól közzétett tanulmányainak azonos fogalma. Az előbbi ugyanis valószínűsíthetően az amerikai posztmodern regényre és értelmezéseire utalt, az utóbbi viszont a francia posztstrukturalista elméletek módjára alkalmazta a kifejezést. Röviden szólva, az első esetben a fogalom régi-új írásmódra, a másodikban új kortudatra utalt. Mivel a francia elméletek a kilencvenes években széles

körűen elterjedtek a hazai bölcsészkarokon, a posztmodern fogalom használata a későbbiekben hozzájuk igazodott. Korszakká, kortudattá változott, gondolkodástörténeti fejlődési szakasszá, személyiség- és nyelvfelfogási elvek és elméletek összefoglaló nevévé, amelyekből mint premisszákból következik az ugyanezen névre hallgató írásmód. Persze, lehetnek kételyeink afelől (nekem vannak), hogy elvi, elméleti belátások következménye-e az irodalmi formaalakítás. Én arra hajlanék, hogy történeti, formahagyománybeli előfeltételei is vannak.

A keretek, noha konkrét szerzők konkrét műveiben vázolódhatnak fel, tőlük függetlenül, sok más szerző (kritikus, tudós, író, tankönyvszerző, újságíró stb.) cikkeiben, tanárok szavaiban, vitázók párbeszédeiben élnek az életüket. Kiindulók szövegükhöz képest leegyszerűsödnek, ám hatékonyabbá is válnak: elterjedésre alkalmassá. A keretezés akkor sikeres, ha ez a folyamat lejátszódik vele. Egyetlen keret sem válaszol minden lehetséges kérdésünkre; a keretek eleve korlátozottak, hiszen fókuszáltak és perspektivikusak. Épp ebben rejlik az erejük: sajátos szemszögükben és fókuszált tekintetükben. A „Kosztolányi – Ottlik – új próza (Esterházy)” keret, azt hiszem, hiányos választ ad a kérdésre, milyen magyar nyelvű formahagyomány tette lehetővé Esterházy metafikciós, kombinatorikus, többértelműsége törő műveinek elkészülését. A „posztmodern Esterházy” keretnek – lévén exogám keret, különösebb endogám történeti kiterjedés nélkül – pedig más a mondandója, e kérdésre nem válaszol.

Esterházy életművének természetesen másféle keretezései is voltak, sikeresek és sikertelenek. Nem tudnám felsorolni az összeset. Két példát hozok fel mindössze; az egyik rövidtávon sikeres volt, ám egy idő után elhomályosult a jelentősége; a másik, tudtommal, visszhangtalan maradt. Bojtár Endre 1987–88-ra datált *A posztmodernizmus és a közép- és kelet-európai irodalmak* című tanulmánya regionális keretben helyezte el a magyar regényíró műveit, Hrabal, Kundera, Škvorecký, Danilo Kiš és más közép-európai írók alkotásainak társaságában. E keretezés azért vált jelentőssé, mert visszahatott az életmű alakulására, vagy legalábbis együtt mozgott vele: a *Hrabal könyve* és a dunai utazás-könyv (ugyannezen években) a közép-európai nagyrégió kulturális egysége feltevésének a jegyében készült. Könczöl Csaba 1980-as előadása, *A nihil árnyékában*, nem vált sikeres keretezéssé, nem is válhatott, mert nem jelent meg megírása idején. Szellemi érdekességét annak köszönheti, hogy ellentétben az eddig említett koncepciókkal, ő egyazon keretben kísérelte meg értelmezni a hetvenes évek végének újabb költészeti és szépprózai műveit, mindenekelőtt a *Termelési regényt* és Petri líráját. Bojtár és Könczöl keretezése csupán politikai magyarázataikban hasonlítanak egymásra: Bojtár a közép-európai posztmodern



a poszt szocializmus művészetbeli megfelelőjének nevezte; Könczöl az 1968 utáni közép-európai baloldali illúzióvesztésre vezette vissza íróinak az epikai és lírai magatartását.

De visszatérek saját, imént elhagyott kérdésemre: Esterházy újszerű alkotásmódja lehetséges magyar nyelvű formahagyományának a problémájára. Így írt George Kubler *Az idő formája* című könyvében: „... a művész [n]em alkothat a maga pusztá akarata szerint: helyzetét szigorúan megköti a múlt eseményeinek a láncolata. A lánc számára láthatatlan, és korlátozza a mozgását. Nem is tudja, hogy ez lánc, számára *vis a tergo*, a mögötte lévő múltbeli események hajtóereje.” E „láthatatlan lánc” a formahagyomány: formaproblémák és megoldásaik sorozata. Kubler szerint minden művész ilyen formai szekvenciába lép be, s akár követi megoldásaival a hagyományt, akár lázad ellene, „egyik esetben sem saját szabad akaratából cselekszik: irányítják őt egyrészt a régi események, amelyekből homályosan és áttételesen nem érzékel mást, mint ellenállhatatlan késztetést, másrészt pedig vele született alkati sajátosságai. / A megelőző események fontosabbak az alkatnál...” Persze, *Az idő formája* művészeti tárgyak történetére alkalmazta e vizsgálati feltevést; kérdés, nyelvi alkotások történetének magyarázatakor hogyan kell bánnunk vele.

Néhány éve Margócsy István kiváló tanulmányt írt a saját nyelvű irodalmi formahagyomány létrejöttének folyamatáról (*Hogyan két életre egy versforma?* címmel, az *On he Road – Zwischen Kulturen unterwegs* című kötetben). A 18. század végén, amikor először kezdtek magyarul hexameteres költeményeket írni, sok-sok hibás, sikerületlen verssor került ki olyan költők keze



alól is, akik latinul vagy németül gördülékeny, hibátlan hexametereket írtak. Magyar hexametereik azonban nehézkesek voltak. Évtizedek, sok-sok költő magyar nyelvű kísérlete volt szükséges ahhoz, hogy végre jó magyar hexameterek szülessenek Vörösmarty Mihály műveiben. Még további évtizedek után pedig már könnyedén bántak a hexameterekkel 18. századi elődeiknél kisebb tehetségű költők is. A fiatal Kazinczy Ferenc a jambikus és trocheikus lejtésű sorokkal járt ugyanígy: kissé értetlenül látta, hogy németül sikerül hibátlan verssorokat írnia, ám magyarul nem. E példákból úgy tűnik, hogy a saját nyelvű formahagyomány megléte, ha nem is az előfeltétele, de elősegítője a színvonalas alkotásnak. Azt feltételezem, hogy a prózapoétika esetében is így lehet ez.

A *Bevezetés* – amelyet én az életmű központi alkotásának tekintek – formák enciklopédiája, prózaírási mintakönyv volt, a számára fontos hagyomány egybefoglalása, amely ugyanakkor új kezdetté kívánt válni. Azaz olyan mű, amilyennek hősét, Józsefet megrajzolta Thomas Mann tetralógiája amerikai megjelenése alkalmából: „Senkit nem untat jobban a régi és elkoptatott, mint őt, és senki nem vágyik türelmetlenebbül az újra nála, noha másfelől senki nem kötődik jobban a hagyományokhoz sem, mint ő. Merészség a kötöttségben, a hagyomány izgalmasan új megvalósítása, ez voltaképpen az ügye és dolga, és annak tudata, hogy »ilyesmire még nem volt«, szorgalmának nélkülözhetetlen motorja.” Konzervatívnak és avantgárdnak nevezhető magatartásmód egységét tulajdonította tehát a *József és testvérei* főszereplőjének a né-

met regényíró, s azt hiszem, Esterházy regényírása is ilyen ellentmondásos egység. A *Bevezetés* talán azt sugallja – különösen a könyvvégi sok oldalas lista mindazon szerzők nevével, akiktől idézetet tartalmaz a mű –, hogy a szerző számára a hagyomány egésze fontos. De hát ez nem lehetséges. Nem minden prózaformálási tradíció volt fontos Esterházy számára sem.

„[A] regény története... mintha két különböző lehetőséget rejtett volna magában”, írta nevezetes Sztravinszkij-esszéjében Milan Kundera, két módját annak, hogy egy mű regény legyen. Az első lehetőséget erre a 17–18. század szerzői dolgozták ki: az ő kezükön a regényt a nem-komolyság szelleme hatotta át, a szabadon kezelt kompozíció, a túlzás poétikája, a filozofikus betétek. Ez volt a regény „első félideje”. A második lehetőséget („második félidőt”) a 19. század regényírói teljesítették ki: ez a valószerűség, a lélektani realizmus, a társadalomábrázolás, a komolyság, a szigorú kompozíció epikája. A 20. századi regény legjelentősebb kísérlete pedig a visszatérés volt a 17–18. századi regényalakítás módjához és szelleméhez: a kitérőkhöz, a játékossághoz, a szabad kompozícióhoz, az esszéisztikus betétekhez – a 19. századi lélektani realizmus elvetése árán. Íme, a „harmadik félidő”. Esterházyról mint íróról e tág keretben azt mondhatjuk, hogy a regénynek csak az első (a 20. században rehabilitált) lehetőségéhez kapcsolódott, s második, a 19. századi iránt nemigen érdeklődött.

Csakhogy, amint arról annak idején igen elmésen írt Bán Zoltán András, a magyar regény történetének nem volt kunderai értelemben vett „első félideje”, nálunk e műfajt a „második félidő” művei alapozták meg – vagy pontosabban: magyarul a 19. században a prózai nagyepika két alapvető fajtáját művelték, elkülönítve vagy vegyítve, a *romancet* és a *novelt*, amelyekre magyarul csak egy nevünk van: regény. Így a „második félidős” regényen túllépni akaró 20. századi magyar szerzők nem tudtak visszakapcsolódni a magyar „első félidőhöz”, mint ahogyan az angolok, a franciák vagy a németek tudtak. Újra pontosítva: csak a 17–18. századi próza nyelvéhez (pl. az emlékiratokéhoz, a prédikációkéhoz) nyúlhattak-nyúlhatnak vissza. Persze, rendelkezésünkre állnak magyarul is a regény 17–18. századi remekművei (Cervantes, Rabelais, Diderot, Sterne és a többiek művei): fordításban; némelyik már régebb óta, némelyik csak rövid ideje. A műfordítás a saját nyelvű irodalom repertoár bővítése is.

Továbbá, feltevésem szerint – ahogyan *Távoli tükör* című tanulmányomban írtam róla (előbb a Jelenkor 2015/7-8-as számában, majd *Elmozdulások* című kötetemben) – a 20. század középső évtizedeiben voltak szerzők (kritikusok és írók), akik az elbeszélőprózát a „csoda”, a „játékosság”, az esszébetétek beépítése, a szabad kompozíció jegyében kívánták megújíta-

ni magyarul, eltérve a lélektani realizmus és valóságábrázolás normájától, döntően (bár nem kizárólagosan) más nyelvű irodalmak mintáit követve. S e szerzők alkotásai között olyanok is vannak, amelyek mintha éppen a hiányzó „első félidőt” szeretnék utólag pótolni, 18. századi témák és formák megidézésével. Egy mástól igen különböző írók tartoznak e közös vállalkozáshoz: műveiknek sok esetben csak a kérdése azonos, a válaszaik nagyon is eltérőek. Szentkuthy, Márai, Határ, Mándy: a fenti rövid jellemzés mindegyikük műveire (műveik egy részére) érvényes, mégis, mennyire eltérőek az alkotásaik!

Esterházy újfajta, metafikciós, többértelműségre törő, nem-realista prózáirása tehát jellegzetes „harmadik félidős” vállalkozás (miként magának a cseh regényírónak a tevékenysége is), amelynek magyar nyelvű formahagyományát – kiegészítve Balassa leszármazástörténetét – „első félidős” művek fordításaiban, a 20. századi magyar epika korábbi „harmadik félidős” alkotásaiban (a *Praetól*-a hatvanas évek avantgárd írásműveit, Nagy Pál, Tolnai), valamint „harmadik félidős” (modern és posztmodern) 20. századi világirodalmi próza fordításokban (Joyce-tól John Barth-ig) lehet keresni. Egy szóval, Esterházy művét történeti szempontból nem-realista formálási módok gyűjtőlencséjének látom. Harminc évvel ezelőtt Radnóti Sándor a *Sátántangóról* írott bírálata bevezető részében, amely az új próza előzményeit áttekintve már felhívta a figyelmet arra, tág terepűt jelölve ki, hogy nemcsak magyar elbeszélésekre mutathatunk rá előzményként, hanem költészeti teljesítményekre (a *Psyché*-re, Tandorira) és nagy hatású műfordításokra is (elsősorban Gide, Joyce, Kafka, Musil műveire). Az én javaslatom, még tágabb terepűn, hasonló szerkezetű.

Néhány példa röviden a magyar „harmadik félidőből”: Szabó Gábor a *Bevezetésről* írott könyvnyi elemzésében már írt az 1986-os mű és a *Prae* hasonló eljárásairól. Önmagát térszerűen megjelenítő szöveg, önmagát menet közben alakító, önreflexív, elméleti ambíciójú epikai nagyforma az egyik is, a másik is. A *Szent Orpheus Breviáriuma* egyik kedvelt eljárása a lajstrom, a felsorolás – Umberto Eco kifejezését használva: az „és így tovább” befejezetlenséget, végtelenséget sugalló poétikája. A *Harmonia caelestis* első részének formája, s benne a nagy, sok oldalas leltár, hasonló eljárással él, mint Szentkuthy említett nagy sorozata. A történeti anakronizmusok, a szójátékok, a szabad asszociáció, a maszkyszerű szereplők vidám alkalmazása is összeköti a két szerzőt. A *Széljegyzetek Casanovához* mellérendelő jellegű, kommentárszerű kisformák befejezetlenségű sorozata, mint több Esterházy-mű is.

A *kulikabátban* s a szerző sok más novellájában visszafogott, valóságleíró nyelv révén áll elő a valószerűtlen világ, elsősorban a kihagyás technikája révén.

A *Heliane* képzelte, az általunk ismertre alig hasonlító valósága egyebek között kitalált szavak, szójátékok, torzított idézetek révén alakul ki. A *Psyché* a nagy átkötés a játékoság irodalma és Esterházy posztmodernje között. Weöres műve oly mértékben jeleníti meg stílusimitációként az irodalom egészét, amennyire majd Esterházy prózája idézetként. A *Hampstead-i semmittevők* vizionárius elbeszélés, amely ugyanakkor öntükröző jellegű: a történet megírásának történetét is tartalmazza. A regény a záró oldalain szinte szétesik, széttöredezik tipográfiaileg is, s a könyvet az utolsó oldalán egyetlen zárójel zárja – akárcsak a *Bevezetést*. A *Rovarház* a non-lineáris elbeszélés jellegzetes darabja, szöveg, kép, grafikai jelek együttese, mellérendelő sorozatból épülő, esetlegességet játszó nagyforma, amelynek tárgya a megírás folyamata is. Az *Alakulások* nyitott, alakulásban lévő forma megvalósulása, akárcsak később Esterházy számos alkotása.

Nem azt akarom mondani mindezzel, hogy Szentkuthy, Mándy, Határ, Weöres, Nagy Pál, Tolnai, Mézőly műveiben már „készült az időben” Esterházy prózáirása. Sokkal kevesebbet szeretnék állítani. Az elsorolt alkotásokban, az elsorolt szerzők más szövegekben kimunkálódtak eljárások, megoldások, technikák, amelyek később láthatatlan vagy látható támaszai vagy ösztökélői lehettek – más magyar írók mellett – Esterházy prózaformálásának is. Talán ténylegesen is a támaszai vagy ihletői voltak, talán nem. Nem a hatás kérdése a fontos, hanem a formahagyomány nehezen felismerhető, egyenlőtlen ritmusú, szakadozottan folytonos megléte, amelyet valamelyest láthatóvá tesz egy újonnan megjelenő jelentős alkotás. Hiszen Szentkuthy, Mándy, Határ, Weöres, Nagy Pál, Tolnai, Mézőly műveinek fentebb elsorolt jellemzőit talán csak a *Termelési regény*, a *Bevezetés*, a *Harmonia caelestis* formamegoldásai tették *épp így* értelmezhetővé. Ki tudja, melyiknek volt nagyobb szüksége a másikra, a korábbi alkotásoknak a későbbiekre, vagy fordítva? ■ ■ ■

**Takáts József** (1962): kritikus, irodalom- és politikai eszméletörténész. A Pécsi Tudományegyetem oktatója. Legutóbbi kötete: *Elmozdulások. Irodalomkritika*. Budapest, Osiris, 2016.