

Annona Nova XIII.

A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve



Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
Kerényi Károly Szakkollégium
Pécs, 2022

Szakmai lektorok:
Barabás Gábor, Bene Adrián, Csöngé Tamás,
Nagy Árpád Miklós, Sediánszky Nóra

A kiadvány a *Nemzeti Tehetség Program* támogatásával jött létre
NTP-SZKOLL – 21-0014



Kiadó: Kerényi Károly Szakkollégium
Felelős kiadó: Kovács István

Szerkesztők: Ónya Balázs, Fenyő Dániel

Olvasószerkesztők: Csabay István, Daradics Boglárka,
Lukács Laura Klára, Litkey Csongor

ISSN 2061-4926

© A szerzők, 2022
© A szerkesztők, 2022

Minden jog fenntartva.

Tartalomjegyzék

CSÖNGE TAMÁS	
Előszó	7
BORDÁS BERTALAN	
Holt ezredes és Viktória királynő leveleinek nyomában – egy nemzetközi nyomozás esélyei 1873-ban	15
CSABAY ISTVÁN	
Cesare Beccaria az utilitarizmus és a társadalmi szerződés metszéspontjában	29
DARADICS BOGLÁRKA	
Szociológiai szempontok vizsgálata Lukács György drámaelméleti szövegeiben	53
FENYŐ DÁNIEL	
Önértelmezés és ítélet – Esterházy Péter és a <i>Magyar Műhely</i> kapcsolata	67
LUKÁCS LAURA KLÁRA	
Virtuális narráció a Tintin-képregényekben	93
ÓNYA BALÁZS	
Lépések az igazság egy pluralista korrespondenciaelmélete felé	109

ROTTLER LILI	
A nemi erőszak popkulturális reprezentációja. Az <i>Ígéretes fiatal nő</i> (2020) a szexuális trauma tükrében	131
RUPPERT FANNI	
„Orphikus-bakchikus” lemez elemzése Hipponionból	149
TILLMANN VIRÁG	
A virtusok variabilitása és értelmezési szintjei Pietro Aretino kurtizán-dialógusában	165
VLASICS BÁLINT	
Egy magyar rabszolgalány sorsa. Adalékok Himfi Margit történetéhez	181
Rezümék	199
A Kerényi Károly Szakkollégium tagjai a 2021/2022-es tanévben	209
A Kerényi Károly Szakkollégium mentorai a 2021/2022-es tanévben	210

FENYŐ DÁNIEL

Önértelmezés és ítélet*

Esterházy Péter és a Magyar Műhely kapcsolata

Bevezetés

Tanulmányomban szűken véve Esterházy Péter és a *Magyar Műhely* kapcsolatának vizsgálatára vállalkozom, a kutatásnak azonban szükségszerűen van egy tágabb horizontja is. Az Esterházy mint később posztmodernként kanonizálódó szerző, illetve az önmagát elsősorban avantgárd művészeti lapként meghatározó *Magyar Műhely* közti viszony ugyanis képes lehet megmutatni, hogy a magyar neoavantgárd irodalom egy szelete milyen kapcsolódási pontokkal, illetve megkülönböztető jegyekkel rendelkezik a nyolcvanas évek újabb művészetéhez viszonyítva – nevezzük azt új szenzibilitásnak vagy posztmodernnek. A tanulmány célja elsősorban az, hogy a *Magyar Műhely* körében kialakuló avantgárd önképpel és posztmodernre vonatkozó kritikával kapcsolatos írásokra szorítva tárja fel a neoavantgárd és a posztmodern szétválaszthatóságának egy sajátos kontextusát. A két irodalomtörténeti paradigma elkülönülése (ha így értjük őket) nem egyszerűen egy új irodalmi

* A tanulmány eredeti megjelenési helye: FENYŐ Dániel, „Önértelmezés és ítélet: Esterházy Péter és a Magyar Műhely kapcsolata”, *Jelenkor* 55, 7–8. sz. (2022): 870–879. – A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-2-I kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

nyelv megjelenésében, az én- és nyelvszemlélet kapcsán bekövetkező episztemológiai, ontológiai váltásban ragadható meg. Esterházy Péter és a *Magyar Műhely* kapcsolatára fókuszálva úgy tűnik, hogy a neoavantgárd és a posztmodern megkülönböztetésekor érdemes figyelembe venni a – jelen esetben a *Magyar Műhely* által használt – avantgárd fogalmának változását a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján, illetve e változással párhuzamosan a *Magyar Műhelyben* főként képzőművészeti tárgyú írásokon keresztül jelentkező posztmodern-kritikát.

A kiindulópontot egy az *Élet és Irodalomban* olvasható vita adta. Petőcz András, a *Magyar Műhely* munkatársa 2016-ban, Esterházy halálának évében jelentette meg „*nincs ott semmi keresnivalója*” címmel polemikus esszéjét, amelyre aztán Nagy Pál, a *Magyar Műhely* alapító szerkesztője válaszolt.¹ Vitaindító esszéjében Petőcz felelevenítette az 1985-ös, Kalocsán tartott Magyar Műhely-találkozót. A találkozóról Petőcz korábban is írt: „Az 1985-ös Schöfferszemináriumról nem akarok hosszan beszélni. [...] Ugyanakkor ez az időszak a váltás korszaka is. Hegyi Lóránd már »új szenzibilitás« címmel új típusú kiállításokat szervez, amely kiállításokon az avantgárd mellett a korai posztmodern alkotók is ott vannak.”² E korábbi esszé fő meglátása megegyezik Petőcz *Élet és Irodalomban* közölt írásának állításával, amely azonban jóval kritikusabb hangot üt meg.

Petőcz felelevenítette, hogy a találkozón mutatták be a *Magyar Műhely* hetvenedik számát, amely tartalmazott egy Nagy Pál által írt rövid kritikát Esterházy Péter *Daisy* című szövegéről: „Esterházy Péter *Daisyje* – mint a mű alcíme állítja – csakugyan *opera semi-*

¹ PETŐCZ András, „»nincs ott semmi keresnivalója« (Adalék a posztmodern és az avantgárd irodalom történetéhez)”, *Élet és Irodalom* 60, 41. sz. (2016); NAGY Pál, „keresnivalója nincs ott semmi (Válasz Petőcz Andrásnak)”, *Élet és Irodalom* 60, 48. sz. (2016); PETŐCZ András, „A keresnivalóról”, *Élet és Irodalom* 60, 50. sz. (2016).

² PETŐCZ András, „Kiáltás és jel: Pályakép a '80-as évekből”, *Magyar Műhely* 48, 2. sz. (2009): 8–21, 17.

seria. Persze az is jellemző magatartás, ha valaki ennyire semmibe veszi az egyik legjelentősebb magyar könyvsorozatot, a JAK-füzeteket. Tudja, hogy nincs ott semmi keresnivalója.”³ Petőcz visszaemlékezett arra, hogy miután Esterházy elolvasta a kritikát, elhagyta a helyszínt. A szerző ennek az eseménynek nagy, inkább túlzó jelentőséget tulajdonított. Ahogy írja: „Mint később kiderült, az irodalom világában egyfajta mérföldkő lett ez az esemény. Túlzás nélkül mondhatjuk mindezt, utólag, harmincegy év távlatából, mindannak ismeretében, ami ott történt. Ezután a találkozó után vált ketté ugyanis a progresszív irodalmi világ, méghozzá »posztmodernekre« és »avantgárdokra«”⁴

Érdemes ezt az állítást kritikusan kezelni. Leginkább azért, mert az 1985-ös találkozó mint valamiféle cezúra megjelölése inkább a korszakolás logikájának természetes működését mutatja, amely dátumok és események kiemelésével fedti le a hosszabb periódusokban végbemenő változásokat. Nagy Pál válasza alapján úgy is tűnhetne, hogy a *Daisy* jelölhető ki a neoavantgárd és a posztmodern szakadásának központi szövegeként: „Nem tudom, hogy Esterházy Péter távozásával a legjelentősebb szerzőjét veszítette-e el a Műhely Kalocsán (nem szoktuk jelentős szerzőinket egymáshoz viszonyítva méricskélni), mindenesetre sajnáltuk, hogy Esterházy Péter, aki nem először vett részt Magyar Műhely-találkozón, s akit mi, műhelyesek (mint ezt Petőcz is elismeri) nagyra becsültünk, *sértetten* távozott. [...] A 24 éves Esterházy Péter első novellája a *Magyar Műhelyben* jelent meg, 1974 áprilisában. [...] Sokat vártunk tőle: íráskészsége avantgárd írói alkatot sejtetett. [...] A *Daisy* (»Opera semiseria egy felvonásban«) 1984-ben jelent meg, a JAK-füzetek 6. köteteként. Amikor ezt a rövid szöveget elolvastam, világossá vált számomra, hogy Esterházy jelentős író ugyan, de nem avantgárd író.”⁵ Ugyanakkor

³ NAGY Pál, „Irodalmi krónika”, *Magyar Műhely* 22, 70. sz. (1985): 49–59, 52.

⁴ PETŐCZ, „nincs ott semmi...”

⁵ NAGY, „keresnivalója nincs...” (Kiemelés az eredetiben.)

a *Daisy* Nagy Pál által is olvasott szövegváltozatát, amely csupán az operalibrettót tartalmazta, más kritikussai is inkább csak a szerzői igyekezet bizonyítékaként dicsérték,⁶ ami jelzi, hogy az *Élet és Irodalomban* olvasható vitában az avantgárd és posztmodern szétválásaként keretezett Nagy Pál-kritika voltaképpen egy irodalomkritikai konszenzushoz tartozik.

Emellett ki kell emelni, hogy a *Magyar Műhely* körén belül a nyolcvanas évekre már kialakult valamiféle kritikai viszonyulás a posztmodernhez. Hegyi Lóránd *Új művésznemzedék* című írása mintha az avantgárd horizont lezárulását érzékeltetné már az 1979-es *Magyar Műhelyben*.⁷ Hegyi dolgozata – megalapozva az új szenzibilitásról írt későbbi munkáit – egy új képzőművészeti generációt vázolt fel, amelyet megkülönböztetett az avantgárdként értett IPARTERV-generációtól, és amelynek főbb jellemzőiként az individuális mitológiateremtést és a mű totalitásának ellenében ható nyílt, halmazszerű struktúra alkalmazását nevezte meg. Ha mindezt átfordítjuk az irodalom területére, Hegyi meglátásait nem nehéz Esterházy Péter prózájának jellegzetességeiként is felismerni.⁸ Továbbá a *Frissen festve: A magyar festészet új hulláma* című kiállítás megnyitóján Beke László így emlékezett vissza az 1984-es hadersdorfi Magyar Műhely-találkozóra:

⁶ „E semiseriáról tehát még az Esterházy tehetségével rokonszenvező is csak azt állapíthatja meg, hogy kísérlet, amiből válhat még olyan nemes szintézis, mint a *Fuهارosok*, vagy a *Pornográfia* egyik-másik darabja lett.” BERKES Erzsébet, „Daisy – opera semiseria”, *Kritika* 13, 12. sz. (1984): 20.; „Csak figyelmeztetni szeretném, hogy a *Daisy* sem több bravúros stílusgyakorlatnál. A stílusgyakorlatot pedig műnek kell követni. Ebben az esetben őszintén szurkolok egy színpadi műért, ami nem csupán játék.” SÍPOSHEGYI Péter, „Hoszképest (Esterházy Péter: *Daisy*)”, *Mozgó Világ* 11, 1. sz. (1985): 123–125, 125.

⁷ HEGYI Lóránd, „Új művésznemzedék”, *Magyar Műhely* 17, 58. sz. (1979): 36–41.

⁸ Párhuzamosságok felismertetésére vonatkozó kísérleteket ismerhetünk. Vö. FORGÁCS Éva, „Törődék: Az irodalom és a képzőművészet kapcsolatáról a magyar kultúrában”, in *Uó., Az ellopott pillanat*, 12–32, (Pécs: Jelenkor, 1994).

Hallgatólagosan megállapodtunk mi már Párizsban élő kritikus barátunkkal, [...] hogy ha egyikünk szidná a posztmodernizmust, a másikunk a védelmébe veszi és vice versa. Ekkor [...] fogalmaztuk mi meg azt, egymás szájából véve ki a szót: hogy ki az igazi posztmodern Magyarországon? [...] Kimondva most már magyarul is a jelszót, mi, a kritikus ilyet szólunk: LOBOGÓNK ESTERHÁZY!⁹

Jól látható tehát, hogy a *Bevezetés a szépirodalomba* fülszövegében olvasható ironikus önértelmező funkciót betöltő posztmodern kifejezést – amely egyébként Esterházy posztmodernként való kanonizálódását is dinamizálta – megelőzi e *Magyar Műhelyben* olvasható reflexió.¹⁰ Az idézetek másrészt rámutatnak arra, hogy a posztmodernről való gondolkodás a *Magyar Műhelyhez* elsőként nem az irodalom újabb fejleményein, például az amerikai posztmodern irodalom recepcióján keresztül, és nem is a posztmodern tematizáló filozófiák (Lyotard, Habermas, Derrida) szűrőjén át, hanem a képzőművészet felől érkezett. A vita minden ellentmondásosságával és az avantgárdtól egyébként sem idegen személyeskedéseivel együtt is rámutat arra, hogy a *Magyar Műhely* és Esterházy kapcsolatának alakulása a neoavantgárd és a posztmodern határhelyzeteként értelmezhető.

Azt gondolom, hogy ez a vita magában rejti egy olyan kutatási irány lehetőségét, amely a *Magyar Műhely* kontextusán belül az avantgárd és a posztmodern fogalmak mozgásának, alakulásának követése által próbálja megragadni azt, hogy egy magát avantgárdnak, neoavantgárdnak tartó közeg milyen önértelmezői stratégiákat működtetett, illetve hogy az általuk posztmodernként értett művészettel kapcsolatban milyen kritikai viszonyt alakított ki a hetvenes-nyolcvanas években.

⁹ BEKE László megnyitója – Frissen festve kiállítás, *Aktuális Levél* 3, 11. sz. (1985) Hozzáférés: 2022. 04. 10. <https://artpool.hu/Al/al11/Beke.html>

¹⁰ Vö. TAKÁTS József, „Esterházy, kezdetben”, *Jelenkor* 52, 1. sz. (2009): 98–104.

Módszertani megfontolások

Nem definiálom pontosan a neoavantgárd és a posztmodern fogalmait, noha e fogalmak lényegesek a tanulmány szempontjából. A pontos lehatárolás hiányának oka, hogy ezeket olyan szükség-szerű viszonyfogalmaknak tekintem, amelyek időtől és tértől függően más-más módon, nemritkán egymást fedve artikulálódtak. Ezért az alapfeltevésem az, hogy annak megválaszolása, mit is foglal magában a posztmodern vagy a neoavantgárd fogalma, mindig az adott kontextus függvényében, esetlegesen ragadható meg. A *Magyar Műhely* kontextusában a neoavantgárd kifejezés ritkán fordul elő, akkor is leginkább csupán ironia tárgyaként, irodalomtörténészek hozzá nem értésének bizonyítékaként. Minthogy azonban a magyar és nemzetközi tudományos diskurzus többnyire osztozik az ideológiai konnotációkat mostanra maga mögött hagyó, történetiséget jelölő kifejezés szükségszerű használatában, én sem teszek másképp.

A *Magyar Műhely*ben megjelent művészi és kritikai írások a lap heterogén jellegére hívják fel a figyelmet, én azt mégis egységesebb közösségként kezelem. Ennek oka, hogy a hetvenes évektől kezdve a *Magyar Műhely*ben erőteljesen érzékelhetővé válik egyfajta közösség-szervezői és kánonrendezési tevékenység. Az 1971-ben kiadott 38. és 39. antológia- számok egyszerre mutatták a lap korábbi esztétikai heterogenitását és a „kísérletező irodalom” felé való továbblépés szándékát. Ezek az önértelmező gesztusok lehetőséget biztosítanak a *Magyar Műhely* irodalmi értelmező közösségként való felfogására. Stanley Fish *Is There A Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* című könyvében az értelmező közösség fogalmát jobbra definiálatlanul hagyta, ezt kihasználva azonban *Az értelemező közösségek elmélete* című tanulmánygyűj-

temény számos írása hasznos észrevételekkel és kiegészítésekkel szolgált Fish kifejezésének alkalmazhatóságával kapcsolatban.¹¹

A *Magyar Műhely* mint irodalmi értelmező közösség vizsgálatakor a kialakított kánon válik megvilágító erejűvé, hiszen a tiltás és engedélyezés dichotómiája alapján a preferált művek kijelölése magában hordja az attól eltérővel szembeni kritikát, amely azonban leginkább az interpretációs gyakorlatban érhető tetten. Az értelmező közösség fogalmából kiindulva számomra nem az a kérdés, hogy a *Magyar Műhelynek* mint irodalmi értelmező közösségnek a posztmodernről, avantgárdról alkotott elképzelései mennyire tekinthetők helyénvalónak a mai ismereteinkhez viszonyítva. Sokkal fontosabbnak tűnik az a percepciós folyamat, illetve e folyamatot meghatározó körülmények és előfeltevések, amelyek szerint ők maguk olyan narratívát hoztak létre, melyben elbeszélhetővé vált a posztmodernhez való kritikai viszonyulásuk és az avantgárd önképük.

Torlódó kontextusok

A neoavantgárd és a posztmodern kapcsolatának irodalomtudományos diskurzusa a kétezres években dinamizálódott. Ezt mutatja a Ráció Kiadó által indított *Aktuális avantgárd* könyvsorozat, emellett pedig különösen fontos, a neoavantgárral kapcsolatos szakirodalomban leginkább citált könyv Bónus Tibor Garacsi Lászlóról írott monográfiája, valamint Dánél Mónika *Nyelv-karne-*

¹¹ Odorics Ferenc tanulmányában amellezt érvel, hogy az értelmező közösség alapja a kánon, amely a preferált szövegszervező és értelmező eljárások mellett magában hordja a tiltás és elhatárolódás műveleteit is. Vö. ODORICS Ferenc, „Az értelmez(end)ő közösség, avagy a szabadság enyhe mámorá”, in szerk. KÁLMÁN C. György, *Az értelmező közösségek elmélete*, 63–71, (Budapest: Ballasi, 2001).

vál című tanulmánykötete.¹² Bónus és Dánél is amellett érvel, hogy esetükben a neoavantgárd olvashatósága olyan horizontból vált lehetségessé, amely „már részesült a klasszikus avantgárd újraértelmezésének tapasztalatában, illetve a neoavantgárd utáni (posztmodern) korszak szövegolvasásának gyakorlatában”.¹³ Az állítás árnyalása érdekében Nagy Pál 1978-ban, a *Magyar Műhely* által kiadott *Korszerűség / Kortárs irodalom* című munkájából idézek, amely Derrida-, Barthes- és Wittgenstein-idézeteket felhasználva az avantgárd írói gyakorlat elméleti alátámasztására szolgál:

a modern szöveg olvasmányul önmaga megvalósulási folyamatát kínálja, munkafolyamatként, elaborációként olvasható (11.)

a mai szöveg (melyet többek között az különböztet meg a régi irodalomtól, hogy kommentál, s nem ítélkezik) gazdag jelentés-hálózatot alkot, melynek nem a valóság a referenciája. a jelentés az elemek kölcsönhatásának, láncreakciójának eredménye (jelentés jelentésre mutat, jelentés jelentéshez vezet) (14.)

az ember mint probléma, mint minden szellemi tevékenység vonatkozási pontja tűnik el, illetve szorul háttérbe, átadva helyét a dolgok és jelenségek más-szögű látásának. [...] az alany nem személy, hanem funkció. A modern szövegben az a bizonyos valaki nem magas, barna férfi vagy alacsony, szőke nő, hanem személyes névmás (25.)

¹² BÓNUS Tibor, *Garaczi László*, (Pozsony: Kalligram, 2002); DÁNÉL Mónika, *Nyelv-karnevál: Magyar neoavantgárd alkotások poétikája*, (Budapest: Kijarat, 2006).

¹³ DÁNÉL Mónika, „Nyelvek és kulturális kódok között: Történetiség és intertextualitás”, in *Uő, Nyelv-karnevál...*, 133–152., 134.

a modern író számára a szónak nincs jelentése, csak szóhasználat van, nincs a priori jelentés, az egyes szövegek jelentés-hálóját, értelmi rétegeit maga a halmaz, a szöveg hozza létre. ilyen értelemben szokták mondani, hogy a szöveg önmagát teremti (43.)¹⁴

A nyelvi megalkotottságra való fokozott reflexió, a beszélő szövegcsülésének felismerése, az önmagát író szöveg, az areferencialitás, illetve a jelentés szétszóródásának tudatosítása mind-mind olyan gondolat, amely jellegzetesen a posztmodernhez kapcsolódik. Nagy Pál azonban könyvében ennél tovább megy, ahogy az *Új Látóhatár*-ba író kritikusa megjegyzi:

Felveti a kérdést ezután Nagy Pál munkanaplója: mi jön a könyv után? Szövegvetítő gépről álmodozik, ami szerintem nem valami gyakorlatias megoldás. [...] Élek azonban a gyanúperrel, hogy ezek az új elemek már nem tartoznak szervesen az irodalomhoz.¹⁵

Még ha Nagy Pál írásában megjelenik is az experimentális, nem nyelvi jelekre nagyban támaszkodó művészeti koncepció, a könyv egyes megállapításaiból úgy tűnik, az a szövegolvasói gyakorlat, amelyet Bónus és Dánél a „posztmodern korszak” invenciójaként aposztrofál, bizonyos helyzetekben egybeesik a neoavantgárdon belüli önértelmezői gyakorlatokkal. A neoavantgárd és posztmodern „egyidejű egyidejűtlensége” tehát nemcsak a hasonló szöveg-szervezői eljárások egymásmellettségében, hanem az értelmezői kontextusok összetorlódásában is érzékelhető.

¹⁴ NAGY Pál, *Korszerűség / Kortárs irodalom. Munkanapló 1970–1978*, (Párizs: Magyar Műhely, 1978).

¹⁵ SÁRKÖZI Máttyás, „Szép és komoly játék”, *Új Látóhatár* 30, 3–4. sz. (1979): 301–303, 303.

Ebből a szempontból tanulságos Szarvas Melinda *Nyúlfarknyi előny?* című tanulmánya, amely két egy időben született regény, Esterházy Péter *Termelési-regényének* és Balázs Attila *Cuniculus* című művének kontextusát rajzolta fel.¹⁶ Szarvas arra az ellentmondásra hívja fel a figyelmet, hogy a két regénynek már a recepcióját olvasva is párhuzamokat lehet felfedezni a szövegek poétikai megoldásai közt, Balázs Attila könyve mégis a neoavantgárd horizontján belül maradt, míg a *Termelési-regény* a neoavantgárdot maga mögött hagyó prózafordulat egyik legfontosabb alkotása, majd visszamenőlegesen a posztmodern nyitóműve lett.¹⁷ Ennek okát Szarvas az eltérő befogadói közegben látta. Amíg ugyanis a vajdasági irodalomhoz szorosán kötődő kritika Balázs Attila regényének előzményeként felismerhette Tolnai Ottó vagy Domonkos István hatvanas évek végi prózáját (*Rovarház*, 1968; *A kitömött madár*, 1969), addig Esterházy magyarországi recepciójának egyik kulcsmozzanata éppen az volt, hogy bár a *Termelési-regény* az addigi irodalomhoz képest idegennek hatott, a korabeli kritika nyelve már lehetővé tette, hogy ezt a másságot mint erényt ünnepelje. Szarvas Melinda megállapítása a következő:

Ha ragaszkodunk ahhoz, hogy Balázs Attila *Cuniculus* című regénye neoavantgárd prózai mű – márpedig irodalmi jegyei erre utalnak –, és fenntartjuk, hogy a vele azonos évben megjelent *Termelési-regény* Esterházy Péter posztmodern alkotása – mint ahogy az is –, úgy az a rendkívül izgalmas

¹⁶ SZARVAS Melinda, „Nyúlfarknyi előny?: Esterházy Péter: *Termelési-regény* és Balázs Attila *Cuniculus* című regénye”, *Híd* 82, 3. sz. (2018): 31–45.

¹⁷ „Ha azt állítjuk, Esterházy regénye döntően éppen azzal járult hozzá az irodalmi modernség utolsó horizontjának lezárulásához, hogy magában az esztétikai gyakorlatban tette kérdéssé az epika »megfeleltetés-elvű« poetológiáját, akkor a *Termelési-regényt* alighanem joggal tekintjük a legújabb magyar irodalom egyik korszaknyitó alkotásának.” KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, (Pozsony: Kalligram, 1996), 46.

irodalomtörténeti szituáció áll elő, hogy az elsőként említett mű az utóbbinak az „egykorú előzményének” tekinthető.¹⁸

Az idézet ironikussága ellenére mintha azt jelezné, hogy az országhatáron belül a neoavantgárd próza recepciójának hiánya okán Esterházy irodalomkritikai pozicionálásakor nem volt lehetőség egy olyan hagyományra való visszautalásra, amely – mint-hogy országhatáron belül nemigen jelent meg neoavantgárd prózai mű – leginkább csak a kisebbségi és emigráns magyar irodalomban volt fellelhető.¹⁹

Az avantgárd önszemplélet kis tükrei

A *Magyar Műhely* avantgárdjának általánosan érzékelhető képét jórészt a nyolcvanas években megszilárduló experimentális esztétika határozza meg. Wittgenstein gyakran citált gondolatából, miszerint „nyelvem határai világom határait jelentik”, a *Magyar Műhely* köre a nyelvi megelőzőtség helyett azt a tanulságot vonta le, hogy a tudat feltérképezése és tágítása érdekében nem-nyelvi jelek alkalmazása szükséges. A hetvenes évek első felében azonban a *Magyar Műhely* olyan kánont, vele együtt pedig olyan értelmezői gyakorlatokat és szövegszervezői eljárásokat teremtett, amelyekről Esterházy írásai nem tűntek idegennek.

A *Magyar Műhely* mint irodalmi értelmező közösség kánonja a hatvanas évek végétől jelentősen átrendeződött. Kezdetben a lap esztétikai elképzelésektől függetlenül minden olyan szerző számára

¹⁸ SZARVAS, „Nyúl farknyi...”, 43–44.

¹⁹ Vö. „1985 táján a *Harmadkor* kis köréből nézve megírhatónak tűnt egy másik, alternatív *Észjárások és formák* kötet is [...], amelyben például Az *Őrző Könyvéről*, az *Anibélről*, a *Hampstead-i semmittevőkről*, a *Rovarházzról* szóltak volna fejezetek – és természetesen Szentkuthy Miklósról.” TAKÁTS József, „Párhuzamos portrék: A Határ–Balassa-vita”, in Uő., *Elmozdulások: Irodalomkritika*, 193–222, (Budapest: Osiris, 2016), 195.

megjelenést biztosított, akik az országhatáron belül kiszorultak az irodalmi nyilvánosságból,²⁰ később azonban előtérbe került a nyelvközpontú irodalomértés. A lap 1968-as strukturalizmus-száma, az 1973-as Joyce-szám, illetve az 1974-ben megjelent Szentkuthy-szám egy olyan hagyomány megtalálását, megteremtését jelzi, amely a szövegközpontú irodalom felé való elmozdulás gesztusát foglalja magában. A Joyce-különszám fordítási szemelvények közlése mellett különféle kommentárokat és kiegészítéseket tartalmazott. Bíró Endre *Egyetemes mítosz* című írásában Joyce *Finnegans Wake* című művének olyan jellegzetességeire hívta fel a figyelmet, amelyeknek tudatában Esterházy írásai ismerősként tűnhetnek volna fel.²¹ Ilyen jellegzetesség például a regény sajátos időkezelése, amelyben „[m]inden múlt csak annyiban érdekes, amennyiben a feszült jelenidő bőrébe bújtatható, amennyiben az előttünk éltek nyomai nem le-tűnésük, hanem jelenlétük jeleit közvetítik a *saját individuális élet-hetetlen életén töprengőnek*”²² illetve a sokszólamúság megjelenése. Az 1974-es Szentkuthy-szám szintén arra hívja fel a figyelmet, hogy a hetvenes évek első felében a *Magyar Műhely* körén belül még határozottan jelen van egy olyan jellegű irodalomról való gondolkodás,

²⁰ „ezzel is jelezni kívánjuk, hogy nem akarunk elszakadni az otthoni, a tulajdonképpeni magyar irodalomtól. Ezáltal még nem az éppen érvényben lévő irodalompolitikával, vagy szerkesztői és kiadói hivatalokkal vállaltunk »közösséget«, hanem azokkal az írókkal (Illyés Gyula, Németh László, Tamási Áron, Kassák Lajos, Weöres Sándor, Juhász Ferenc, Nagy László, Benjámin László és még mások), akik, főleg az *Új Írás*ba, nehéz helyzetben is írnak.” A *Magyar Műhely* 2. számából idézi BUJDOSÓ Alpár, „Avantgárd (és) irodalomelmélet: A Magyar Műhely párizsi, bécsi és magyarországi találkozójának elméleti hozadéka”, *Magyar Műhely* 39, 2–3. sz. (2000): 9.

²¹ Különösen úgy, hogy az Esterházy-recepció visszatérő eleme a Joyce-hoz való kapcsolódás. Vö. ESTERHÁZY Péter – KAPPANYOS András, „EP, JJ, ETC (neminterjú, szabadfogás)”, *Kalligram* 17, 6. sz. (2008): 4–14.; KAPPANYOS András, „Az úgynevezett valóság”, in Uő., *Hová tűnt a huszadik század?*, 107–112, (Budapest: Balassi, 2013).

²² BÍRÓ Endre, „Egyetemes mítosz: Bevezető a *Finnegans Wake*-fordításokhoz”, *Magyar Műhely* 11, 41–42. sz. (1973): 9–17, 14.

amely a kísérletezés kontextusába beleérti a referencialitást megtagadó, ám a nyelv elsődlegességében gondolkodó esztétikai koncepciót: „Kár azért panaszkodni, mert a nyelvi kifejezés pontatlan a fogalom tisztaságához viszonyítva, mert a fogalom a »nyelv vagy egyéb jel nélkül úgysem szerepelhet még, úgyhogy a nyelvmentes fogalom tisztasága könnyen lehet, hogy csak babona.«”²³

*

Azzal, hogy Joyce és Szentkuthy műveit a *Magyar Műhely*ben egy-fajta proto-avantgárdként értelmezték, a lap avantgárd-fogalma a hetvenes évek második feléig nyitott volt a nem-realista szövegszervező eljárást alkalmazó művek felé. Emellett a hatvanas években a francia új regény jelentősen meghatározta a *Magyar Műhely* irodalomról való gondolkodását. Albert Pál *Pamfletisták és szociológusok az új regényről* című tanulmányában aprólékos ismertetést adta az új regény körül kialakuló diskurzusnak. Nagy Pál pedig Alain Robbe-Grillet *Új regény, új ember* című írását fordította le, emellett Sartre *Les mots* (A szavak) című önéletrajzát szemlélte, amelyek tanulságai megelőlegezik a *Magyar Műhely* esztétikai preferenciáit, illetve a lap környezetében kialakuló prózanyelvet, melyben az elbeszélés mikéntjére helyeződik a hangsúly. Nagy Pál avantgárdként értékelt *Hampsteadi semmittevők*je vagy András László *Halott teve* című regénye kapcsán is az új regény kontextusa vált a *Magyar Műhely*ben e szövegekről megjelenő kritikák viszonyítási pontjává.²⁴

A két könyv között számos szövegszervezésbéli hasonlóságot találunk, amelyek megelőlegezik Esterházy írásmódját. A leglátványosabb a regény megalkotottságára való fokozott reflexió. Bodor Béla jegyezte meg anakronisztikusan Nagy Pál *Prouza* című gyűjte-

²³ HANÁK Tibor, „Praefilozófia”, *Magyar Műhely* 12, 45–46. sz. (1974): 18–39, 36.

²⁴ MÁRTON László (Párizs), „Montrouge-i mindenevők (Nagy Pál: *Hampsteadi semmittevők*)”, *Magyar Műhely* 8, 33. sz. (1969): 53–56.; TÖRNYAI Simon, „Vesztégzár az új regényben (András László: *Halott teve*)”, *Magyar Műhely* 7, 30. sz. (1968): 55–59.

ményes kötete kapcsán a *Hampsteadi semmittevők*ről: „megalkotottságában az 1990-es évek irodalmiságához kapcsolódik, amennyiben központi kérdése a műidő mibenléte és a művilág magában-valósága, önmagára irányuló referencialitása”.²⁵ Nagy Pál *Hampsteadi semmittevők*je sokszorosán öntükröző szerkezetet hoz létre. Az elbeszélő ugyan mindvégig megragadható marad, ugyanakkor az elbeszélő tevékenysége a fikció és valóság közti kapcsolat folytonos újraírásaként értékelhető. A regény egyik fontos viszonyítási pontja a fikcióban készülő novella megírhatatlansága. A legizgalmasabb kérdés ezért éppen az, hogy az én-elbeszélő életeseményei miként keverednek a megírandó történetben szereplő eseményekkel. Ebből fakadóan a szöveg gyakran él a nézőpontváltással, ismétlésre alapozva felbontja a lineáris időszerkezetet. Kékesi Zoltán Nagy Pál-monográfiájában amellet érvel, hogy a más nézőpont „nem annyira arra utal, hogy a történet csak lehetséges történetek együtteseként beszélhető el, inkább maga is az én-elbeszélő kivetüléseként jelenik meg”.²⁶ Kékesinek igaza van abban, hogy a külső elbeszélő alárendelt az én-elbeszélői perspektívának. Az azonban már kérdéses, hogy az én-elbeszélő dominanciája felfüggeszti-e a történet pluralitását. Az én-elbeszélés tétje éppen az, hogy az elbeszélő nem képes uralni a történetet. Víziói, delírumszerű rémképei felbontják az egységes cselekményt azáltal, hogy a történések újabb és újabb alternatíváját kínálják. Kékesi úgy gondolja, hogy a regény „mindvégig föltételezi a dolgok – a képzelet, az emlékezés és az álom teremtette összefüggéseket megelőző – rendjét”.²⁷ Azáltal azonban, hogy a szöveg egyik viszonyítási pontja az íródo regény, ez az alaptörténeten belül megteremtett fikció folytonosan kísérti, elbizonytalanítja a fikciós szintek közti különbségtévést. Miután például az elbeszélő azon gondolkodik, hogy a (fiktív?)

²⁵ BODOR Béla, „Az eltűnt regény nyomában (Nagy Pál: *Prouza*)”, *Alföld* 54, 9. sz. (2003): 105–111, 106.

²⁶ KÉKESI Zoltán, *Médiomok keveredése: Nagy Pál műveiről*, (Budapest: Ráció, 2003), 27.

²⁷ Uo., 33.

Costa Munoz-i felkelésben való potenciális részvétele után milyen, korábitól eltérő életet szeretne élni, a következő bekezdéstől már a készülő novellájának egy variánsát olvashatjuk, amely egyébként – egyfajta körkörös szerkezetet létrehozva – többé-kevésbé megfelel a *Hampsteadi semmittevők* nyitó- és zárójelenetének is, amelyek addig a főhős életének eseményeiként tűntek fel, ezután azonban eldönt-hetetlenül válik, hogy a főhős íródo novellájának részleteit olvassuk, vagy a történeten belüli életeseményeit.²⁸

András László, a spanyol irodalom értő olvasója és fordítója nemcsak az országhatáron belüli irodalomnak, de a *Magyar Műhelynek* is a perifériáján volt. Ugyan az 1988-as 73. számban megjelent nekrológ barátként és munkatársként hivatkozik a szerzőre, a hatvanas években megjelent novellái, illetve a *Halott teve* című regényéről írt 1968-as méltató kritika után már nem található írása a lapban. András László regénye azonban beleillik a *Magyar Műhely* korabeli irodalomértésébe. A *Halott teve* a *Hampsteadi semmittevők*höz hasonlóan szervezi a valóság és a fikció közti kapcsolatot. A regény elsődleges elbeszélője külső pozícióból szólal meg, amely felsőbb rendezőelvként keretezi a regény sokszólamúságát. A cselekmény kiindulópontja, hogy Szalai Mihály író az elhunyt barátjának történetét igyekszik megírni, az olvasó pedig e regény megírásának stádiumait ismeri meg. A *Halott tevére* sokszorosan rétegzett narráció jellemző. Az elbeszélő szólama mellett Szalai más karakterekkel folytatott, magnószalagra vett interjúiból rajzolódnak ki az események. Ezekből azonban nem áll össze egy lezárt nagyelbeszélés, Szalai folytonosan megkérdőjelezi az interjúalanyok által elmondottakat, azokat ütközteti. A Szalai által íródo regényhez különféle kommentárok is kapcsolódnak. Megjelenik egy lektori jelentésíró szólama, amely az állami kultúrpolitika által preferált esztétikai értékek paródiájaként működik, emellett pedig Szalai regényének tárgya, addig elhunytnak hitt barátja, Blum Ala-

²⁸ NAGY Pál, „Hampsteadi semmittevők”, in Uő., *Prouza*, 5–119, (Budapest: Magyar Műhely, 2002), 106–108.

dár is élénk vitába száll a róla szóló regénnyel. Ez a sokszólamú, különféle betétekből építkező szerkezet a regény dekonstrukcióját hajtja végre, amennyiben a detektívregény és a kalandregény konvencionális eljárásait az önreflexió folytonosan leleplezi, így alakítva ki e műfajok paródiáját.

Jellemző a szövegre a különféle regiszterek, a magas- és tömeg-kultúra elemeinek keveredése. Különösen látványos ez abban a jelenetben, ahol a beszélő egy szaharai bárban tett látogatást mond el, amelyben a két kulturális sík összeérése az idő- és térbeli viszonyok feloldódásával is együtt jár:

mióta beléptem, ugyanazt a számot játsszák, régi szám, valaha nagyon szerettem, mi ez, megvan, *Begin the beguin*, aztán belül fölsikoltok, röhögve, bugyborékolva, alig tudom arcomra erőltetni egy mekkai zarándok szikár méltóságát, [...] belül följön a tudat szintjére, fent a Várban, Budán, az Old Firenze, szegény Ilosvay Guszti, ahogy kezében gitárral éneklí a *Begin the beguin* dallamára a *Tetemrehívás*-t, hosszú hegyes tőr, ifjú szívében, itt tartanak most, gyilkos erőszak ölte meg őt, a ghati Lalamud bárba kicsit félretartott, szakállas-bajuszos, már öreg magyar paraszt fejével belép Arany János, hát nem isteni? A Szahara kellős közepén, kastélyába vitette fel atyja, ott kiterítetté a hűs palotán, hogy is van? bugyborog föl szakszofon, a zongora és a dob kísérik, jó-hőne az anyja-aa, szép húga máhár most, tárápápám-pám.²⁹

Kékesi Zoltán a *Hampsteadi semmittevők* kapcsán jegyzi meg, hogy „Nagy Pál regénye – a rögzült jelentések kimozdításának avantgárd technikájára visszanyúlva – lényegében a *Termelési regény* öntükröző eljárásait és nyelvi játékeit előlegezi meg.”³⁰ Ezen, illetve a regiszterkeveredésen túl azonban Esterházy írása és a két

²⁹ ANDRÁS László, *Halott teve*, (Budapest: Szépirodalmi, 1968), 215.

³⁰ KÉKESI, *Médiomok...*, 28.

regény párhuzamaként a jelöletlen idézetek beemelése is említhető, ahogy azt a *Halott tevé Magyar Műhelybe* író kritikusa szerzők hosszú sorát idézve megjegyzi:

s „pofáznak” azok az élő és holt »tevék«, írók, költők, filmrendezők, akiknek képeit, jeleneteit, sorait idézőjellel, de még inkább anélkül, felismerjük a szövegben: az egzotikus díszletet kölcsönző Graham Greene és Rejtő Jenő, Rimbaud és Lautréamont, Michel Butor és James Joyce, Shakespeare és Heine, Jean-Luc Godard és Moldova György, Arany János és Babits. Néha persze csak szókapcsolat, egy mondat-töredék erejéig [...], néha viszont sorokon át, mint amikor egyik fejezete élére András kis változtatásokkal egyszerűen átveszi a prousti regényfolyam híres kezdetét: „Sokáig korán feküdtem le, stb...”³¹

Mindezzel nem azt akarom mondani, hogy Esterházy közvetlenül kapcsolódna Nagy Pál vagy András László műveihez, csupán arra kívánom felhívni a figyelmet, hogy az idézetszerűség, az elbeszélés megszakítotttsága, a műfajok paródiája, a sokszólamúság, a regiszterkeveredés, a beszélő és a karakterek alakjának relativizálása mind-mind olyan eljárás, amelyet bár elsődlegesen a posztmodern részeként értékelünk, a neoavantgárd kontextusában is ismerős.

*

A hetvenes évek végétől a *Magyar Műhely* körén belül az avantgárd fogalma azonban fokozatosan leszűkült a vizuális, fonikus és számítógépes költészetre, így a folyóirat által korábban avantgárd horizontban értelmezett alkotók, köztük Esterházy is, kiszorultak a *Magyar Műhely* avantgárd-konceptiójából. A lap kánonjának átalakulását jelzi Papp Tibor 1999-ben készült írása, amely alapve-

³¹ TORNYAI, „Vesztégyár...”, 58.

tően az irodalmi értékpluralizmussal szembeni tolerancia hiányát rója fel a korabeli irodalmi közegnek, ám tanulságos, ahogy a különféle értékrendekhez szerzőket társít:

A tolerancia nem abból áll, hogy a másik értékrendjét elfogadom, hanem abból, hogy tényként tudomásul veszem, azaz tudok a létezéséről, a milyenségéről. Minden indulatot félretéve illik tudnom, hogy a magyarországi posztmodern körében Kukorelly Endre, Oravecz Imre, Térey János vagy Parti Nagy Lajos van a csúcson, a népieknél Ágh István vagy Csoóri Sándor, a klasszikus moderneknél Baránszky László vagy Tolnai Ottó, a moderneknél Zalán Tibor vagy Tandori Dezső, az avantgárdoknál Szombathy Bálint, Bujdosó Alpár vagy Nagy Pál stb.³²

Ami különös lehet, hogy olyan szerzők, akiknek értelmezésében vissza-visszatérő elem az avantgárdhoz való kötődés, mint Oravecz, Tolnai, Zalán vagy Tandori, Papp Tibor felosztásában kiszorulnak az avantgárd értelmezési keretéből. Azt gondolom, hogy ennek oka a *Magyar Műhely* experimentális, intermediális művészet felé fordulásán túl az is, hogy a lapban megjelenő, az újabb képzőművészetre vonatkozó kritikai megjegyzések részben elfedték, még inkább átalakították a *Magyar Műhely* hetvenes években kialakított irodalmi kánonját.

Takáts József *Írányzatok és tendenciák* című írásában a képzőművészetet tette meg a magyar posztmodern „húzóágazatának”.³³ Talán ez a húzóágazat-jelleg lehet az, amiért a *Magyar Műhely*be a posztmodern fogalma (az új szenzibilitás és a transzavantgárd váltófogalmakkal együtt) elsődlegesen a képzőművészetten keresztül érkezett meg. Ennek kiegészítéseként ugyanakkor

³² PAPP Tibor, „Irodalmi tolerancia az ezredfordulón”, in Uő., *Avantgárd szemmel: költészetéről, irodalomról*, 149–156, (Budapest: Magyar Műhely, 2004), 152–153.

³³ TAKÁTS József, „Írányzatok és tendenciák”, *Jelenkor* 32, 5. sz. (1989): 519–523.

érdemes megfogadni Kékesi Zoltán irodalom és képzőművészet kapcsolatára vonatkozó meglátását, miszerint a köztük lévő összefüggések vizsgálatakor „mindig *különböző* történelmek között kell fordítanunk”.³⁴ Vannak azonban olyan pillanatok, amikor ez a gondolat nem érvényesül. Ilyennek tűnik számomra a posztmodernként értett irodalom és képzőművészet közötti összefüggések megjelenése a *Magyar Műhely* értelmező közösségében. Kékesi figyelmeztetése azért is különösen fontos, mert a posztmodern képzőművészetet a kritika elsősorban az avantgárdval szemben határozta meg,³⁵ ez az elképzelés pedig a *Magyar Műhely* kontextusában az irodalomra is átfordult, amely mintha inkább avantgárdhoz közelebbi eszközök felhasználásával kívánt volna a referencialitástól távolodó művészetet létrehozni.

Az 1984-es Magyar Műhely-találkozóról Pomogáts Béla az *Élet és Irodalomban* azt írta, hogy

[b]őven áradt a szó, [...] afelől, tudniillik, hogy hol végződik az avantgárd és hol kezdődik a posztmodern művészet, irodalom. A találkozó programján ugyanis ez a kérdés szerepelt, s erre próbáltak választ adni a tudós és szellemes előadók [...], akik, ha másban nem, abban mindenesetre találtak, hogy nem tudták, nem is akarták definitív módon elhatárolni egymástól az „avantgárd” és a „posztmodern” irányzatot.³⁶

Ismerve a találkozáson elhangzott írásokat kijelenthető, Pomogáts beszámolójában megfelelnek az avantgárd és posztmodern megítélésének konfliktusos különbségéről.

³⁴ KÉKESI, *Médiумok...*, 9.

³⁵ FORGÁCS Éva, „Gyönyörű ez a mai nap”, in Uő., *A Duna Los Angelesbe: Művészeti írások*, 159–186, (Budapest: Kijarat, 2006).

³⁶ POMOGÁTS Béla, „Magyar Műhely-találkozó”, *Élet és Irodalom* 28, 36. sz. (1984): 10.

Sebők Zoltán *Az avantgárd helyzete ma* című írása voltaképpen a posztmodern avantgárd felőli kritikájaként olvasható.³⁷ Pomogáts beszámolójával ellentétben Sebők nagyon határozottan bejelenti az avantgárd lezárulását: „a tényleges cselekvésből »borzasztó álom« maradt csupán”. A neoavantgárd és posztmodern szakadása szerte egyfajta revolútív–evolútív tengelyen ragadható meg. Amíg a revolútív neoavantgárd oldalán olyan jelzőket találunk, mint a „cselekvés jegyében” létrejött művészet, „nemzetköziség”, saját eszközeivel és létezőmódjával szembeni kritikusság, addig a posztmodernnél „az Én totális exploziója”, a festészethez való visszatérés, a forma dominanciája a művészeti alapállás helyett, új keresése helyett a már meglévő kisajátítása válik jelentéssé. Sebők állításai voltaképpen korrelálnak Hegyi Lóránd újszenzibilitás-elméletével,³⁸ csupán jobban kiéleződik benne az a sajátos hang, amely egyszerre búcsúztatja a lezárulóban lévő neoavantgárdot, és kezdi meg valamiféle pro-avantgárd perspektívából az újabb művészet értelmezését, az alkotásmód sajátosságainak kritikáján túl e művészet hatalomhoz és a piachoz való kétes viszonyát emlegetve:

Azt hiszem, általában alapos okunk van az aggodalomra, ha a művészet ilyen elegáns szerkezeti párhuzamot mutat a közgondolkodással. Ez legfeljebb arra jó, hogy választ adjon arra, amit különben is tudunk: miért fogadta el a közönség olyan zökkenőmentesen ezt a művészetet, miért lett belőle pillanatok alatt óriási üzlet, miért tetszik még a Hatalomnak is.³⁹

A *Magyar Műhely* újabb irodalomra vonatkozó kritikai beszédmódja többnyire a képzőművészet területéről vett kritikai meglá-

³⁷ SEBŐK Zoltán, „Az avantgarde helyzete ma”, *Magyar Műhely*, 70. sz. (1985): 17 és 30–31.

³⁸ Vö. HEGYI Lóránd, *Új szenzibilitás: Egy művészeti szemléletváltás körvonalai*, (Budapest: Magvető, 1983); HEGYI Lóránd, *Élmény és fikció: Modernizmus – avantgárd – transzavantgárd*, (Pécs: Jelenkor 1991).

³⁹ SEBŐK, „Az avantgarde...”, 31.

tásokat fordította át. Jól jelzi ezt Nagy Pál *Ver(s)ziókról* írt kritikája, amely az antológiában szereplő, az avantgárdon részben túllépő szövegeket a radikalitás hiányával, népszerűsége törekvéssel és szubjektívizmussal vádolta meg:

bár a meglévővel való elégedetlenség, a formabontás vágya náluk is nyilvánvaló – írásaikban ritkán haladják meg a lázadás szintjét, s beérik részeredményekkel. Ez nemcsak rájuk, hanem az előttük járó nemzedék néhány kiváló tehetségű költőjére-írójára is vonatkozik, akik izgalmas (radikális újítást ígérő) indulás után (részben külső kényszer hatására) maszek-mítoszok, privát mikrokozmoszok gyártásába fogtak, rendkívül nagy termelékenységgel. A választott út járhatóságát mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy írásaikat nem az *Új Symposion* Szombathy-számában, hanem a *Népszabadság* szombati számában olvashatjuk leggyakrabban.⁴⁰

Nagy Pál e kritikában már az intermediális avantgárd művész pozíciójából szólal meg, ezért lehet az is, hogy az antológia vizualításra támaszkodó darabjai kapcsán elismerően nyilatkozik: „A »Drámagömlés«-fejezet tanulsága: a képvers, a konceptuális költészet legtöbb változata [...] mind élő, alkalmas forma eredeti művek létrehozására.”⁴¹ A multimedialitás mint preferált érték következménye az lett, hogy a *Magyar Műhely* kiszorította kánonjából azokat a szövegközpontú eljárásokat, amelyeket a hetvenes évek első felében még az avantgárd horizontján belül értékelték.

Esterházy avantgárd kötődései hármas takarásban vannak. Egyszerre fedi el őket a nyolcvanas években megújuló magyarországi irodalomkritika nyelve, a *Magyar Műhely* avantgárd-fogal-

⁴⁰ NAGY Pál, „Ver(s)ziók”, *Magyar Műhely* 21, 68. sz. (1984): 7 és 12–13 és 16, 13–16.

⁴¹ Uo., 16.

mának szűkülése, illetve e szűküléssel párhuzamosan megjelenő *Magyar Műhely*béli kritikája a posztmodern képzőművészetnek, amely az irodalmi folyamatokra is átkonvertálódott. Ez a sajátos elegyedés rajzolódik ki Molnár Miklós két Esterházyról írott kritikájában is. Molnár, Derrida *Grammatológiájának* „transzformátora”, a hetvenes évek végétől kezdve a *Magyar Műhely*ben számos alkotást, illetve kritikát közölt, részt vett Magyar Műhely-találkozón is, 1984-ben pedig elnyerte a *Magyar Műhely* Kassák Lajos-díját. Mindez talán jelzi e közösségen belüli szerepét. 1979-ben *Ironia, középpont nélkül* címmel Esterházy *Termelési-regényéről* írt kritikát, majd 1986-ban jelentette meg *Egy tenyér – ha csattan* című írását a *Magyar Műhely*ben, amely eredetileg az 1984-es Magyar Műhely-találkozón hangzott el. E két szöveg különössége az, hogy amíg az elsőben Esterházyt mint „avantgárd által ihletett” szerzőt mutatja be, a másodikban korábbi állításaira reflektálva, felülbírálván azokat Esterházyt a neoavantgárral szemben, posztmodern íróként definiálja. Molnár véleményének módosítása együtt jár azzal is, hogy a két szöveg eltérő fogalmakkal dolgozik Esterházy művészetének leírásakor.

Az egyik legnyilvánvalóbb különbség az, hogy Molnár Miklós Esterházy prózáját a két kritikában más-más hagyományba ágyazza. Az első írásban Szentkuthy Miklóstól vett idézetekkel magyarázza a *Termelési-regény*, illetve Szentkuthy *Prae* című munkája közti hasonlóságokat, köztük a szubjektum nyelvi megelőzöttségét: „Esterházy könyvében – ismét Szentkuthyt idézve – »a regényhős [...] átalakul a róla szóló regény stílusává, szerkezetévé, nyelvtanává, ’stílus-ember’-ré«, s a szemiózis folyamatában »ideális teljességgel szétfutó halmaz« jön létre.”⁴² 1986-os írásában azonban Szentkuthy helyett már Csáthot, Kosztolányit és Ottlikot említi Esterházy prózájának forrásvidékeként: „Elődökre persze kitekint, Csáthra, Kosztolányira, Ottlikra, másokra, jobban, mint

⁴² MOLNÁR Miklós, „Ironia, középpont nélkül”, *Életünk* 17, 11. sz. (1979): 985–989, 987.

akkor gondoltuk.”⁴³ Kosztolányi és Ottlik 1984-es felelevenítése arra mutat, hogy Molnár Balassa Péter prózafordulat-konceptiójával egyetértésben Esterházy prózáját a *Nyugat* folyóiratból eredő prózahagyományhoz közelítette, elfedve annak korábban felmutatott, neoavantgárd kapcsolódásait.

Molnár két írásában eltérő jellegűnek tartja Esterházy művészetét. *Írónia, középpont nélkül* című írásában a *Termelési-regény*t Molnár a „talált irodalom remekművének” nevezte, amely „kiszélesíti az irodalom fogalmát és lehetőségeit, megújítja a regényírást, a literatúrát aliteratúrával termékenyíti meg.”⁴⁴ Annak ellenére, hogy már a kritika is utal az avantgárd kontextus sajátosságaira,⁴⁵ mégis úgy tűnik, hogy 1979-ben Molnár az avantgárd művészethez közeliként láttatja Esterházy regényét, amely szerinte „átfogó tisztánlátás, a változásokhoz igazodó, változásokat létrehozó akcióképesség és valamiféle birtokbavehető jövő megteremtésén munkálkodik”. Az átfogó tisztánlátás mint valamiféle analitikus szemlélet vagy a jövőorientáció mind olyan jellemzők, amelyek elsősorban az avantgárd fogalmi körén belül használatosak, ahogy a „középpont nélkülség” mint szerkezeti elv, illetve a „mélység ósdi mítoszaitól” való távollét is. 1986-os írásában korábbi megállapításait azonban Molnár következetesen visszavonja. A talált tárgy koncepciója felfüggesztődik („Esterházy könyve nem a *talált* irodalom ’remekműve’, hanem a *csinált* – a megcsinált [szép]irodalomé”), az írónia működése által létrejövő középpontnélkülség

⁴³ MOLNÁR Miklós, „Egy tenyér – ha csattan”, *Magyar Műhely* 23, 71. sz. (1986): 5–13, 8.

⁴⁴ MOLNÁR, „Írónia...”, 986.

⁴⁵ „Persze lehetséges másféle »ellenkezés« is: holmi agresszívan szuperradikális, szemellenzően ultraavantgarde megközelítésben Esterházy könyve (is) kompromisszumos műnek látszik: »pimaszul fiatalos«, kamaszosan (néha gyerekesen) zseniális kompromisszumnak a ’következetes’ avantgarde szövegírás, és a többé-kevésbé konvencionális elemek: adoma-magok, »narcisztikus öntet-szelgés«, humanista analógiák, metaforák, ironizálgató érzelmesség, családi idill (!), antropomorfizálás, antropocentrizmus között.” Uo., 989.

ellentételezéseként Esterházy prózájának lokalitásba ágyazott referencialitása kerül előtérbe: „Közege: irónia – centrummal. Iróniájának középpontja: »Kelet-Franciaország« alias »Nyugat-Bukarest«: a mindközönségesen 'Magyar népköztársaság'-nak mondott »hercegség«.» A struktúra decentralizációja helyett Molnár az írást mint teológiai középpontot jelöli ki:

Mindez azonban nem (volt) nyilvánvaló Esterházy írásának első vizsgálatakor. Esterházy nem *visszatér* a metafizikai írás vállalásához – sohasem szakad el tőle. Transzgressziói ilyen értelemben nem radikálisak – tehát nem is transzgressziók. „Helyéről elmozdítani a beszédet annyi, mint forradalmat kirobbantani.” Csakhogy Esterházy nem mozdítja el helyéről az *írást*. Lokusza változatlanul a régi: a teológiai könyv-beszéd, feljegyzések Isten kapcsos könyve számára...⁴⁶

Befejezés

Molnár második írásának meglátásai meglepőnek hathatnak az Esterházy-recepcióhoz képest, amely az Esterházy-próza értelmezésekor leginkább a centrumnélküliséget, az areferencialitást, az öntükröző jelleget és a nagybeszélés lehetőségének ironikus, demisztifikáló felfüggesztését jelöli ki. Molnár értelmezői horizontját azonban erőteljesen befolyásolta a *Magyar Műhely* esztétikai elvárásrendszere, amely – John Barth kimerített irodalom-konceptiójához hasonlóan,⁴⁷ bár annál jóval militánsabban megjelenítve – inkább korlátozónak, dogmatikusnak és idejétmúlnak hatott számára:

⁴⁶ MOLNÁR, „Egy tenyér...”, 10.

⁴⁷ Vö. BARTH, John, „A kimerített irodalom”, *Helikon* 33, 1–3. sz. (1987): 137–143.

Olyankor beszélünk, amikor régesrég „megsüketültünk” az antimimetikus, antilogikus, antimetafizikus, önmagát „avantgárd” kutyabőrrel felnemesítő, nyelvtisztogató-csigázó-kritizáló-kilúgozó-fosztogató-roncsoló, vizuális-fonikus-konceptuális-objektális-multimediális-defekális mozgalmár „szövegírás” (legnagyobb része) iránt, sőt *halálosan* ráuntunk.⁴⁸

A *Magyar Műhely* experimentális művészetéből visszatekintve Esterházy valóban egészen más jellegű, az avantgárd kísérletezéstől eltérő irodalmat művelt. Részben ez is oka annak, hogy Esterházy a neoavantgárd, különösen a *Magyar Műhely* recepciójából szinte teljesen kimaradt. Mégis, ha a *Magyar Műhely* hatvanas évek végi, hetvenes évekbeli kontextusából tekintünk Esterházy prózájára, felismerhetővé válik az irodalomtörténet olyan átmeneti időszaka, amelyben felsejlik a posztmodern és a neoavantgárd – ha nem is kontinuitása, de – közös eredője.

⁴⁸ MOLNÁR, „Egy tenyér...”, 5.