

MODERN ÉS POSZTMODERN: ELLENTMONDÁS VAGY ÖSSZHANG?

1. A posztmodernizmus fogalma

A történelem úgy ismétli magát, hogy ami egyszer tragédia volt, másszor bohózat lesz. A posztmodernizmus némely meghatározói ezt a tételt, a Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája kezdő állítását visszhangozzák. Meggyőződésük szerint a posztmodern író kifordítja s ezáltal lefokozza a korai XX. század nagy újításait. A legkülönbözőbb korábbi stílusokból merít, s így elidegeníti a múlt örökségét. Nemcsak az egyéni stílus, de a helyi hagyomány, sőt a történelem is halott az ő számára. Különféle szövegeket játszik egymásra, és szerfölött kedveli az öntükröző írásmódot, az utánzást és a paródiát (Hutcheon 1985).

Némely esetekben társadalmi vagy eszmei magyarázat egészíti ki az efféle jellemzést. A modernizmus olyan polgársággal találta szemben magát, melynek értékrendje, "birtoklásra irányuló individualizmusa" (Macpherson 1962) szemben állt az avantgárd anarchizmusával, a posztmodernizmus viszont annak a XX. század végi társadalomnak a terméke, mely "nem tanúsít ehhez fogható makacs ellenállást a kulturális kezdeményezéssel szemben" (Graff 1984: 60). A posztmodern alkotó nem zárkózik el a közízléstől, de egyenesen népszerűsége törekszik (Fiedler 1984: 157, 161), tevékenysége "elválaszthatatlanul összefügg a kései, fogyasztói s nemzetek fölötti kapitalizmus megjelenésével" (Jameson 1985: 125), ami annyit jelent, hogy "a művészet az árutermeletés uralkodó formáinak adja át a helyét" (Eagleton 1985: 60).

Miért is vitatható e meghatározások értéke? Először azért, mert a posztmodernizmus egyelőre még kevés nyelvterületen számít bevett szakkifejezésnek. Ennél is fontosabb azonban megjegyezni, hogy a szó ellentétet fejez ki, de aligha egyértelmű, mi is a szembeállítás másik összetevője. A modernizmus jelentésköre korántsem magától értetődő. Nagyon is indokolt megállapítani, hogy szemben "olyan megjelölésekkel, mint gótika, reneszánsz, barokk, manie-

rista, romantikus vagy klasszicista, nem vonatkozik leírható tárgyra", mert afféle "gyűjtőfogalom", és mint ilyen, nagyon is különböző esztétikai gyakorlatok széles körére utal (Anderson 1984: 112–113). Egyes nyelvterületeken alig használják, az angolban pedig olykor ugyanazt jelenti, mint az "avantgárd", ha pedig nem, egyáltalán nem világos a két fogalom viszonya.

Célom nem több e rövid dolgozatban, mint annak bizonyítása, hogy amennyiben a posztmodernizmust a XX. század második felére többé-kevésbé jellemző művészeti irányzatnak tekintjük, erősen kell hangsúlyozni a folytonosságot a korai XX. század bizonyos jelenségeihez képest. Szinte lehetetlen megvonni a határt maga az irányzat és előzményei között, hiszen jószerivel nem egyébről van szó, mint a régebbi eljárások átcsoportosításáról. Nem lenne helyes túlzottan kiemelni a kultúra tekintélyének válságát, mert korántsem beszélhetünk arról, hogy a posztmodernizmus esztétikai s ismeretelméleti vonatkozásban szakítást jelentene a múlttal. A történeti érzék és szemlélet gyengülése, a kultúra viszonylagos függetlenségének csökkenése már korábban elkezdődött, a XIX. század eklekticizmusával és a szecesszióval, másfelől pedig egyáltalán nem igaz, hogy a korai XX. század újításai mind teljesen kisajátítottak vagy akár közkinccsé váltak volna az 1980-as évekre. Léteznek olyan posztmodernnek tekinthető műalkotások, melyek folytatják az avantgárd kísérletezést és ugyanúgy ellenállást váltanak ki a közönségből, mint ahogyan a Le sacre du printemps vagy az Ulysses botránykőnek számított egykor. Éppen ezért aligha meglepő, ha a posztmodern irodalom szerkezeti elveit fűrésző kritikusként a Finnegans Wake vagy a Between the Acts vizsgálatára is kell vállalkoznia, hiszen a jellem töredezettsége ezekben a művekben már éppúgy megtalálható, mint annak elutasítása, hogy az emberi természetet immanens lényegként fogjuk föl (Caramello 1983: 36; Wilde 1981: 48, 87). Az a tétel, mely szerint a posztmodern kultúrára a stílusutánzat ("pastiche"), nem pedig a paródia jellemző (Jameson 1984: 64), már csak azért sem látszik egészen meggyőzőnek, mert nemcsak az alkotó szándékán, de a befogadó magatartásán is múlik, ironikus-e valamely utánczás avagy nem. "A mulatságos, a nevetés előidézője a nevetőben van, nem pedig a nevetés tárgyában" (Baudelaire 1971: I. kötet 308). Aligha lenne könnyű bebizonyítani, hogy Sztravinszkij Pulcinellája (1919) inkább csúfondáros, mint Donald Barthelme egyes novellái vagy John Hawkes Virginie, her two lives (1982) című regénye, mely Sade írásmódját nemcsak mímeli, de ki is figurázza.

A stílusutánzat kultusza már nyilvánvalóan benne rejlett az első világháborút követő évek újklasszicizmusában, a művészet fogalmának kiterjesztése viszont jellegzetesen avantgárd célkitűzés. Ha valami, akkor talán az

megkülönböztető jellegzetessége a posztmodern kultúrának, hogy együtt szerepeltet olyan sajátosságokat, amelyek a múltban nem számítottak összeegyeztethetőnek. Akik a posztmodern tárgy különösségét, újszerűségét, korábbi irányzatoktól eltérő jellegét hangsúlyozzák, megfeledeznek arról, hogy ennek a kultúrának a művelői úgy gondolják: "Már mindent sokszor elmondtak korábban" (Barthelme 1970: 99).

Még több ellenvetés hozható föl a posztmodern és a korábbi művészet merev szétválasztásával szemben, ha egyes alkotók belső fejlődését is figyelembe vesszük. Beckett pályafutása egyenesen azt sejteti, hogy a posztmodernizmus fokozatosan alakult ki a XX. század korábbi irányzataiból. Még föltűnőbb a szerves fejlődés Nabokov esetében. A Pale Fire (1962) utánzó jellege valószínűleg levezethető az orosz epika nemzeti hagyományaiból, és az egészen bizonyos, hogy az ironikus eklektika kezdettől fogva rányomta bélyegét Nabokov írásmódjára: Podljots (1927) című novellája — melynek utóbb az An Affair of Honor (1966) elnevezést adta — majdnem Csehov Párbajának (1891) átírt változata. Nabokov hatása az 1950-es évek végén kezdődött meg, amikor korai műveit még kevéssé ismerték, hiszen nem létezett angol fordításuk. Az a tény, hogy a posztmodernizmus korai meghatározói őt tekintették az irányzat egyik kezdeményezőjének, óhatatlanul is arra enged következtetni, hogy a fogalom bevezetői kevéssé vették tekintetbe a folytonosságot a második világháború előtti időszakkal.

2. Okozatiság és célelvűség

Annak bizonyítására, hogy a posztmodernizmus létező meghatározásai nem eléggé megalapozottak, egy rendkívül elterjedt föltevést teszek vizsgálat tárgyává, mely szerint "az okozatiság eltűnt" a posztmodern kultúrában (Foster 1985: XIV). Csak az elbeszélő prózával kívánok foglalkozni, melyben az okozatiság elválaszthatatlan a célelvűség eszményétől. "Der Glaube an causae fällt mit dem Glauben an $\tau\acute{\epsilon}\lambda\eta$ " (Nietzsche 1980: 424).

Félreértés ne essék, a két fogalom ezúttal nem bölcséleti vonatkozásban értendő, csakis mint a történetmondás szabályozó elvei; "a szövegből emeljük ki őket, hogy azután a szöveget a segítségükkel olvassuk" (Harshaw 1984: 229). A történet előrehaladása és folytonossága aligha képzelhető el a kitalált világ e két, egymástól kölcsönösen függő szerkezeti alapelve nélkül, hiszen ők határozzák meg a távlatot, melyből az események értékelést kapnak. A történetmondásban az okozatiság a célérték függvénye, amely viszont általában valamely egyén, közösség, intézmény, hit vagy kultúra fönntartására

vonatkozik (Nietzsche 1980: 186). Ha valóban eltűnik az okozatiság az elbeszélésből, akkor voltaképp az efféle célértékekbe vetett hit elvesztésére is gondolhatunk. Szokás olykor a kereszténység halálából egyetemes kételyre következtetni, de akár jogos az ilyen föltevés, akár nem, valószínű, hogy az európai kultúrában élő emberek többségének még ma is olyan megszokásai vannak az értelmezésben, amelyeken érezhető a kereszténység kétezer éves hagyományának hatása.

Könnyű lenne azt állítanunk, hogy míg a XX. század előtt a legtöbb elbeszélő mű szerkezetét a célelvűség valamilyen formája szabta meg, addig Nietzsche nyomán kétely merült föl a vonalszerű előrehaladás eszményével szemben, s ez az ellenhatás átalakította a művek szövegszerű elrendezését, az olvasók megszokásait és a műfajokkal szemben támasztott igényeit. Valójában sokkal bonyolultabb a kérdés, és az előbb vázolt fölfogás hívei történetietlenül egyszerűsítenek. Voltak nagy elődei a posztmodernizmusnak, és Sukenicknek igaza lehet, mikor azt állítja, hogy "az új hagyomány kezdettől fogva együtt létezett a régivel, nem szabályt erősítő kivételként, de úgy, mint másik lehetséges szabály" (Sukenick 1981: 37). A célelvűségnek több formája is elképzelhető, és egyáltalán nincs kizárva, hogy némelyiket alapul véve a Irisztam Shandy vagy a Jacques le fataliste tagadólagosabb, mint Sukenick regénye, a 98.6 (1975).

Az olvasás célelvűségének a kérdése is bonyolítja a helyzetet. Meggyőződésem, hogy az irodalmárok még nem foglalkoztak eléggé alaposan azzal, mennyiben felelős az olvasó azért, hogy célirányú folyamatként értelmez egy elbeszélő művet. Robbe-Grillet joggal vetette el a La jalousie (1957) Lucien Goldmanntól származó magyarázatát (Ricardou—Van Rossum Guyon 1972: I. kötet 179), mert durva egyszerűsítés az eldologiasodás szemléltetését keresni ebben a regényben. Mégis, bármennyire fontos lehet a téves magyarázatokat bírálunk, talán ennél is sürgetőbb feleletet adni arra a kérdésre, vajon nem azért jön-e létre a torzítások egy része, mert a kereszténység és a történetiség szellemében kialakult európai örökség arra készíteti neveltjeit, hogy bármi áron valamiféle célelvűséget lássanak bele az elbeszélő szövegekbe. Ha egyszer érintkezés, kölcsönhatás az irodalom, bajosan lehet megszüntetni a kisajátítást. Nem az a lényeg, hogy sok az utánérzés a posztmodern művészetben, sokkal inkább azt érdemes hangsúlyozni, hogy befogadója óhatatlanul is a múlt fényében látja a kortárs kultúrát.

Példaként a Naked Lunch (1959) befogadásának a történetére hivatkozhatunk, hiszen vannak, akik azt állítják, hogy Burroughsnek ez a műve "jelzi a posztmodern kor kezdetét" (Federman 1984: 5). Huszonöt évvel ezelőtt so-

kan kuszának érezték ezt a könyvet, és magának az elbeszélőnek a szavaira is hivatkozhattak: "Csakis egy dologról írhatunk: ami az írás pillanatában ér-
zékeink számára adva van... Rögzítő eszköz vagyok... Nem teszek erőfeszítést,
hogy 'történetet', 'cselekményt', 'folytonosságot' hozzak létre" (Burroughs 1982: 221). Negyedszázad elmúltával már sokkal célirányosabbnak látszik u-
gyanez a mű. Vallomásként, szellemi önéletrajzként olvassuk, sőt olyan taga-
dólagos példázatként is magyarázhatjuk, mely a lélek összeroppanásáról szól,
a kábítószer élvezésétől kíván elriasztani, az agymosás veszélyére és a sze-
mélyiség önállóságának fontosságára figyelmeztet.

Némelyek azzal érvelnek, hogy a posztmodern regénybe nem lehet metafizi-
kát belelátni, mert ez az irányzat elválaszthatatlan a végső célok teljes
tagadásától. Proust vagy Joyce vagy Benn a művészetet, az ember teremtő te-
vékenységét iktatta Isten helyébe, Beckett viszont már a művészetnek sem tu-
lajdonít föltétlen értéket. Tagadhatatlan, hogy számos amerikai regény cáfol-
ja a természetfölötti létét — Barthele The Dead Father (1975) vagy Stanley
Elkin The Living End (1980) című könyvét említhetem nyilvánvaló példaként —,
és a francia "új regényre" is jellemző a kereszténység elutasítása, de ismét
fékezni szükséges magunkat, mielőtt gyors általánosításhoz jutnánk. William
H. Gass munkásságát például a kulturális hagyományoknak és a művészet iránti
tisztetletnek olyan mértéke jellemzi, mely már-már James elkötelezettségét
idézi föl, Pynchon pedig Wernher von Braunnak "szellemi létünk halálon túli
folytonosságába vetett hitét" hangsúlyozó nyilatkozatát idézi a Gravity's
Rainbow (1973) első részének az élén. A Termelési-regény vagy A szív segéd-
igéi vallásos fölhangjai éppen ezért nem közép-európai jellegzetességek,
mint ahogyan még az Emlékiratok könyve sem állítható szembe a posztmodern
irodalommal azon az alapon, hogy evangéliumi tanítás érvényességét sugallja.

Az elmondottakból önként adódik a következtetés, hogy a célelvőség hiá-
nyát bajosan lehet a posztmodern epika megkülönböztető jegyének tekinteni.
Efféle általános tétel helyett be kell érünk annak elismerésével, hogy a
posztmodern írók valóban kísérleteznek a célelvőség korábbi változatainak
kiiktatásával. Függetlenül hagyják a jelentést s ezáltal kérdésessé teszik ol-
vasói megszokásainkat, az érthetőségre vonatkozó hallgatólagos előföltéve-
seinket. A posztmodern regényben nem könnyű történeté összerakni az esemé-
nyeket, avagy azt eldönteni, mi is történik "ténylegesen" és mi az emlékkép,
álom, képzelgés, hol végződik az elbeszélés és hol kezdődik az önmagára vo-
natkozó történetmondás. Fontos megjegyezni, hogy az elbeszélés teleológiá-
ját romboló eljárások csakis akkor bizonyulnak sikeresnek, ha elbizonytala-
nítják az olvasóban a célelvű előrehaladás érzését.

Fölvetődik a kérdés: ha a célelvűség elutasítását általában nem tekint-
hetjük is a posztmodernizmus megkülönböztető jegyének, vajon a teleológiát
kérdésessé tevő eljárások közül nem akadnak-e olyanok, amelyek kizárólag a
szóban forgó irányzatra jellemzőek.

Ragadjunk ki hármat azok közül a szerkezeti megoldások közül, amelyek
föltűnően gyakoriak a posztmodern regényekben.

3. Körköröség

A célelvű előrehaladást legegyszerűbb módon, ám egyszersmind legerőseb-
ben tagadó körkörös elrendezés szemügyrevételekor azonnal föltűnik a szoros
kapcsolat a XX. század első felének örökségével. Bajos lenne olyan regényt
találni a jelenkor irodalmában, mely jobban eltávolodnék az olvasás célelvű-
ségének eszményétől, mint a Finnegans Wake. A francia irodalomban is létezik
hasonló örökség. Talán elég Queneau La chiendent (1933) című első regényére
hivatkozni, mely afféle nouveau roman avant la lettre. Le père Taupe, egy
ágrólszakadt ószeres, nem hajlandó eladni egy ajtót. Madame Cloche, la sage-
femme, arra a következtetésre jut, hogy az aggastyán voltaképp mérhetetlenül
fősvény milliomos, aki a kincsét rejtegeti az ajtó mögött. A rendkívül erős
akaratú, fondorlatos asszony rávesz egy fiatal és csinos pincérlányt, hogy
menjen feleségül az öreg ócskáshoz, mert a lány révén szeretné megkaparinta-
ni a vagyont. Mások is tudomást szereznek a kincsről és mindegyiküket hatal-
mába keríti a birtokvágy. Pusztító háború tör ki a vetélkedők között. Amikor
meghal az öreg, kiderül, hogy semmi nincs az ajtó mögött, de a háború addig-
ra már az egész világra kiterjedt, és csak évtizedek múlva ér véget. A né-
hány túlélő egyike azt ajánlja, menjen haza mindenki s kezdje újra az életét,
ám valaki arra emlékezteti, hogy képtelenséget javasol, hiszen a túlélők egy
majdnem befejezett regény szereplői. A könyv utolsó két mondata megismétli a
regény legelejét.

Egészen nyilvánvaló a párhuzam a Dans le labyrinthe (1959) című regény-
nyel, melyet Robbe-Grillet negyedszázaddal később írt. Az utolsó bekezdés
itt is ahhoz az alaphelyzethez vezet vissza az olvasót, amellyel a könyv
kezdődött, s a katona által őrzött csomag éppúgy rejtett jelentést sejtet,
mint az ajtó, melyet az öregember becsben tart, s amelyért a többiek háborút
vívnak. Az eseményeket irányító cél mindkét könyv végén szertefoszlik.

Nincs előrehaladás, csak ismétlődés. A legutóbbi három évtizedben sok
olyan mű jelent meg, amelyben a célelvű elrendezést a körkörös váltja föl.
Nabokov regényének, a Pninnek (1957) a végén egy szereplő annak a történet-

nek elmondásába fog bele, amely az első fejezetben már szerepelt, Robbe-Grillet filmje, a L'immortelle (1963) annak az asszonynak mosolygó arcával zárul, akinek halála látszólag tragikus fordulatot hozott a történetbe, Barth novellája, a Menelaiad (1968) pedig tizennégy részből áll, s a második hét az első hétnek változata, fordított sorrendben.

A körkörösség sokszor ismétlésen alapszik. Mint Steve Reich és Philip Glass zenéjében, Coover és Barth novelláiban is az ismétlés teszi lehetlenné a dialektikus előrehaladást. Nem vadonatúj fölfedezésről van itt szó, inkább csak arról, hogy előtérbe kerül a művészi anyagnak olyan szervezőelvével, melyet némileg elhanyagoltak a legutóbbi két-három évszázadban. Amint elterjedtté vált, egyre több előzményét fedezték föl, hiszen korábbi mozgalmakhoz hasonlóan a posztmodernizmus is átértelmezi a múltat. Flann O'Brien The Third Policeman című, 1940-ben írott regénye körkörös, végtelen ismétlődéssel telített pokoljárásról szól, Nabokov Zascscita Luzsina (1930) című könyvének hőse úgy érzi, már minden megtörtént vele egyszer, és távolabb is kereshetünk hasonlóságokat, Borges, Gertrude Stein és Raymond Roussel korában, sőt lehet azzal érvelni, hogy Proustnál is a körkörös és ismétlődő szerkezetek a legfontosabbak. A lényeg megint csak nem az, mennyire hatott Nietzsche az örök visszatérés gondolatával az írókra, sokkal érdekesebb azt venni észre, hogy a XX. század vége felé már létezhetnek olyan olvasók, akik nem keresnek célelvű előrehaladást a regényben és hajlamosak korunkbeli szövegek alapján értelmezni korábban írt műveket. A posztmodernizmus olvasási megszokás és időszemlélet kérdése is, noha magától értetődik, hogy bizonyos szerkezeti elvek jelenlétén múlik, van-e létjogosultsága egy szöveg posztmodern olvasásának.

4. Nyitott befejezés

Tekintettel arra, hogy a célelvűség föltűnő módon nyilvánulhat meg valamely mű zárlatában, a teleológiát hatásosan lehet kérdéssé tenni nyitott befejezéssel. Ahogyan a zárlatnak két alaptípusa van, melyek a formális és tematikus jelzővel illethetők (Smith 1968), hasonló megkülönböztetéshez folyamodhatunk az ellen-zárlatok esetében. Az első típusról beszélhetünk például a mondat közepén félbeszakadó szövegeknél — mint John Barth Cím (Title), 1968), Doland Barthelme Mondat (Sentence), 1970) vagy Robert Coover An Encounter (1983) című novellája esetében. Barthelme másik története, a Képek síró apámról (Views of My Father Weeping), 1970) már átmenetet alkot a másik típushoz, hiszen az utolsó szó — "Etc." — nemcsak a formális, de a temati-

kus zárlat lehetetlenségére is emlékezteti az olvasót.

Mielőtt továbblépnénk a nyitott zárlatnak e másik válfajához, célszerű hangsúlyozni a formális zárlat viszonylagos hatását. A töredékes mondatszerkesztés önmagában még korántsem bizonyítja, hogy a mű világából hiányzik a cél képzete. Különösen akkor nem, ha hosszabb szövegről van szó. A Gravity's Rainbow több részlete, így a végső szeptet is mondat közepén ér véget, ám e fölszíni töredezettség inkább csak leplezi azt a társadalomellenes üzenetet, amely Enzian megfogalmazásában szerepel, a regény vége felé.

Óvatosan kell bánni az ellen-zárlat fogalmával, hiszen az olvasón is múlik, vajon egy mű utolsó szavai kezdetét avagy végét jelölik egy folyamatnak. A L'année dernière à Marienbad (1961) legalább kétféleképp értelmezhető: mint két szerelmes története, akik megszöknek M (mari/maître?) kastélyából, és mint ugyanannak a jelenetnek többszöri ismétlődése — attól függően, mit is tartunk lényegesnek a befejezésben. A kétértelműség éppúgy nyilvánvaló, mint az Egy családregény vége esetében, ahol a befejezés azt is jelezheti, hogy Simon Péter, a Jézus tanítványának nevét viselő hős, a kiválasztottak közé tartozik, s így élete az ősök hagyományának érvényét teljesíti be, de olyan sejtéshez is alapot adhat, mely szerint a zűrzavar világába átlépő főszereplő sorsa a hagyomány elévülését és a teljes bizonytalanság, az eldöntetlenség világának kezdetét jelenti be.

Megkockáztathatjuk a föltevést, hogy az olvasó allegóriaként fogja föl a történetet, valahányszor célelvű előrehaladást tulajdonít neki. Ha ez így van, a példázat az elbeszélő teleológia ősfarmájának tekinthető, s a posztmodern szerzőnek a példázatszerűség ellen kell küzdenie, ha ki akarja zárni az allegorikus értelmezés lehetőségét. Talán nem is kell hangsúlyozni, milyen nehéz elérni ezt a célt. Leginkább akkor sikerülhet, ha a mű a megígért tetőpont, a rejtvény megoldása előtt ér véget — mint a The Crying of Lot 49 (1966) esetében, ahol Pynchon egy aukció elbeszélését a címben is szereplő tétel kikiáltása előtt fejezi be, s így nem kapunk választ a történet által fölvetett kérdésekre.

Nemcsak a nyitott befejezés, a fölcserélhető zárlat is elbizonytalaníthatja az olvasót. A The French Lieutenant's Woman (1969) kettős megoldása nemcsak arra emlékeztet, hogy manapság idegenkedünk a Viktória-korra jellemző regényzárlattól, "a jutalmak, nyugdíjak, férjek, feleségek, csecsemők, milliók, függelékyszerű bekezdések és vidám észrevételek osztogatásától" (James 1963: 52—53), de egyúttal arra is, milyen nagy mértékig függ a cselekmény célelvűsége a közönség paradigmatis elvárásaitól. Fowles regénye mindazonáltal azt is példázta, hogy a posztmodern író olykor beéri a múlt

megszokásainak látványosan egyszerű kifordításával. Sokkal határozottabb eltávolodást figyelhetünk meg a La maison de rendez-vous (1965) lapjain, hiszen Robbe-Grillet elbeszélője tizenhárom változatot közöl ugyanarról a gyilkosságról, vagyis egyértelműbben tér el attól, amit az olvasó egy regénytől várhat; nem tudhatjuk, ki is a gyilkos vagy az áldozat és hogyan is hajtották végre a bűncselekményt.

Valamely befejezés általában akkor nyitott, ha ellentmond az olvasó elképzelésének. A kairos, "a jelentéssel telített, végcélra vonatkoztatott időpont", mely a "múló" vagy "várakozó idővel", a chronosszal képez ellentétet (Kermode 1967: 46), legalábbis részben megegyezés (konvenció) kérdése. Gombrowicz azért is válhatott a posztmodern irodalom elődjévé, mert fölcserélte a chronos és a kairos megszokott egymásutánját: a Ferdydurke (1937) közepén két előszót találunk, s a könyv azzal zárul, hogy a hős olyan lányt vesz feleségül, akivel nem akart házasságot kötni. A kairos elveszítette megszokott értékét — mint a Zazie dans le métro (1959) esetében, ahol az utolsó szavak a hősnő kielégületlenségét hangsúlyozzák:

"— Akkor tehát jól szórakoztál?

— Úgy, ahogy.

— Láttad a földalattit?

— Nem.

— Hát mit csináltál?

— Megöregedtem."

Sok újabb regény tartozik ehhez a típushoz. Talán meg is kockáztatható az észrevétel, hogy kezdet és vég megfosztatott mélyebb jelentőségétől a posztmodern irodalomban. "Fontos akkor kezdeni, mikor már minden véget ért", mert "az örökkévalóságban a kezdet beteljesedés" — ahogyan Coover írja Beginnings (1983) című önértelmező novellájában.

5. Halmazszerűség és aleatória

A nyitott zárlat ellentétben áll Arisztotelész költészettani elveivel, hiszen a fölütéshez hasonlít. Elképzelhető tehát, hogy a történetmondás cél-
elvűsége összefügg az alkotórészek arányával és elrendezésével. A váratlan egymásután gyengíti a célelvűség benyomását, tehát a teleológia érvénye bizonytalanra válik, ha egymással párhuzamos síkok vannak az elbeszélés terében, vagyis különféle sorrendben is lehet olvasni a szöveg egyes részeit. A Pale Fire olvasója választhat: vagy a verses regény után nézi meg a kommentárt, vagy minduntalan megszakítja a költeményt és kikeresi a megfelelő so-

rokhoz kapcsolt lábjegyzetet. Hasonló lehetőségek állnak a Termelési-regény olvasója előtt. A többféle szöveg többféle teleológiát valósíthat meg, és értelmezés kérdése, mi is a viszony közöttük.

Talán ez az a pont, ahol érdemes szóba hozni a posztmodernizmus egyik alapvető ellentmondását. Az irányzat képviselői — Barthtól Robbe-Grillet-ig és Coover-tól Esterházyig — egyszerre tagadják és állítják a teleológia érvényét. Egyfelől önmagukért értékelik a különféle írásmódokat — Barth Lost in the Funhouse (Fiction for Print, Tape, Live Voice, 1968) vagy Coover Pricksongs and Descants (Fictions, 1969) című kötete végül is éppúgy erősen különböző hangvételű szövegek gyűjteménye, mint Gilbert Sorrentino ez idáig leghosszabb munkája, a Mulligan Stew (1979), Georges Perec "Romans" alcímet viselő hétszáz lapos könyve, a La vie mode d'emploi (1978) vagy akár a Bevezetés a szépirodalomba —, másrészt viszont nem tudnak vagy nem akarnak szabadulni a befejezett forma bűvöletétől. Műveik olvasója könnyen arra a következtetésre juthat, hogy a forma elválaszthatatlan a célelvőség eszményétől. A posztmodern író nyitottnak, szövegközöttinek szeretné látni a művét, azzal a hátsó gondolattal, hogy érvényét veszítette a művész és nem-művész közötti romantikus megkülönböztetés, mint ahogyan a művészet és az élet, fiction és nonfiction, regény és önéletrajz szembeállítás is idejét múlta — gondoljunk csak olyan egymástól erősen különböző írók újabb prózájára, mint Beckett, Thomas Bernhard, Raymond Federman, vagy nálunk Mészöly, Nadas és Esterházy. A legtermékenyebb posztmodern írók némely műve mintha azt sejtetné, hogy a szerzőt többé-kevésbé hidegen hagyja a kérdés, miért is ír, mennyire értékes másoknak az, amit létrehoz, és vajon halad-e, "fejlődik-e" valamilyen irányban. Fölvetődik annak a lehetősége, hogy a művészet azonos szinten van az étellel, nem szándék eredménye. Magyarán, a posztmodern alkotó hajlamos megkérdőjelezni a művészi teremtés célelvű szemléletét.

Másfelől viszont az is igaz, hogy a posztmodern író a saját képére szeretné formálni a múltat, a maga szempontjai szerint válogat az örökségből, tehát vonzódik az értékítéletekhez, amelyek pedig — Cage szerint — "tönkreteszik (...) a kíváncsiságot és a fogékonyságot" (Kostelanetz 1970: 27). Azért hivatkozom erre az amerikai művészre, mert az ő tevékenysége alighanem döntő szerepet játszott a posztmodern kultúra kialakulásában. Cage halmazszerű szerkezetet tulajdonít a műnek s ez az eszmény szolgált kiindulópontul jó néhány posztmodern írónak, aki egymással felelő megnyilatkozásokat kapcsol össze, egymást cáfoló szövegek között idéz elő feszültségeket. Cage nyitott formaeszménye az alárendelést éppúgy kizárja, mint a teleológiát: "A részek nem önmagukban, zártságukban érdekelnek, csakis az összes többi

dologgal — akár műalkotásokkal is — kölcsönhatásban levő, kitárulkozó voltakban. Minden egyes dolog rendkívül fontos, egyik sem fontosabb a másikinál" (Kostelanetz 1970: 115).

Az ilyen művészi magatartás, az örökkévaló jelen összetettségének az igézete bajosan egyeztethető össze a posztmodern hagyományépítésnek azzal a módjával, melyet többek között Barth, Sukenick vagy akár Richard Kostelanetz is képvisel, s mely a fejlődésről a XVIII—XIX. században uralkodó felfogásnak a leszármazottja. A nyitott mű eszménye, mely erősen érezhető a posztmodern művek önéletrajzi vagy öntükröző jellegében, ellentmond annak, hogy a posztmodern művész az általa választott hagyományt igyekszik folytatni, és gyakran egyáltalán nem érzéketlen az anyag fölötti teljes uralom, a finom megmunkálás, a mesterségbeli tudás, sőt a jól megformáltság, a nemesen cizellált díszítés követelménye iránt. Míg az előbbi célkitűzés nem ismer visszavonulást a közigények elől, az utóbbi hajlam kifejezetten kisebbségi művészet szemléletre vall: a posztmodern író gyakran a hozzáértők szűk körének dolgozik, vagyis alkotáskor azokat tartja szem előtt, akik ismerik idézeteinek forrását és képesek a sorok között olvasni.

Amikor a halmazszerű elrendezést a posztmodern írásmód egyik jellegzetességének nevezzük, megint csak hivatkozni lehet előzményekre, a Manhattan Transfer, az USA-trilógia, sőt akár az Ulysses ösztönzésére. A különbség ezúttal sem több fokozatnyinál: a posztmodern írók ontológiai értelemben összeférhetetlen lehetséges világokat kapcsolnak össze, azzal a szándékkal, hogy az olvasót tegyék felelőssé a részek közötti összefüggés megteremtéséért. A kisajátítást megnehezíti, hogy a hermeneutikai kód — a célelvőség egyik alapföltétele — meglehetősen a háttérbe szorul. A történetmondó eljárások inkább állapotok kifejezésére, mintsem kérdések megválaszolására irányulnak. Ritka a bűnügyi történetre jellemző feszültség, az író kevéssé számol azzal, hogy az olvasó előtt egy ideig rejtve marad a történetnek valamelyik mozzanata. Majdnem közhely, hogy a posztmodern próza gyakran állókép-szerű, mint ahogyan a lélektani indoklás is ritkán játszik fontos szerepet benne. A legtöbb posztmodern regény az általánosításokra hajlamos megfigyelő szerepkörét sem ismeri, mely a korábbi irodalomban a célelvőség egyik fő előidézője volt. Az eseményeket kívülről értelmező történetmondó hiánya okozza, hogy ilyen regényekre valóban illik a megállapítás, mely szerint "a Szerző és az Isten, a regény és a világ között vont párhuzam többé már nem használható" (Barth 1969: 125).

A halmazszerűség azt is jelentheti, hogy a szövegben — az epika szokásos formáival ellentétben — a térbeliség fontosabbá válik az időbeliséghez

képest. Ebből a szempontból három szerkezeti típust különböztethetünk meg. Az elsőhöz olyan szövegek sorolhatók, melyekből a bekezdéses, sőt a mondat-szerű tagolás is hiányzik, vagyis a szöveg végtelen folyam benyomását kelti, nincs valódi fölütés és zárlat, szemlátomást hiányoznak a várakozást keltő feszültségek és azok föloldása, a folytonosság és az okozati összefüggések, s így nem is lehet végkifejlete a cselekménynek, sőt talán még a szövegnek sem igazi lezárása. "A beszéd 'útirányát' (...) nem az időrend (az előbb és utóbb), nem is az elbeszélő logika (az egyik esemény a másikat vonja maga után) szabja meg; csakis csillagképszerűen szétszórt alakzatról lehet beszélni" (Barthes 1979: 40). Ez a jellemzés különösen európai művekre illik — Sollers Paradis (1981) című regényétől a Függőig.

A második típust azok a már említett alkotások képviselik, amelyek különböző írásmódok gyűjteményét kínálják. Előzményüket az enciklopédikus igényben kereshetjük, mely időről időre jelentkezett az irodalom történetében. A posztmodernizmus ide sorolható teljesítményei a műfajkeverő enciklopédikus törekvés eddigi betetőzéseiként is értelmezhetők.

Látszólag kevésbé hagyományos a harmadik típus, az aleatorikus elrendezésű szöveg, de valójában itt sem hanyagolható el a múlt örökségének ösztönző ereje. Ha példaként elővesszük Raymond Federman Take It or Leave It (1976) című, lapszámozás nélküli önéletrajzi regényét — melynek hőse a szerzőhöz hasonlóan Franciaországban született, fiatal korában megszökött egy koncentrációs táborba irányított vonatról, később pedig amerikai állampolgár lett —, egészen nyilvánvaló, hogy a posztmodern író a pikareszk történet szerkezetét veszi mintának, amikor egyes epizódok fölcserélhetőségét állítja. Még a The Unfortunates (1969) című regényben is erősen korlátozott az aleatória, pedig Bryan Stanley Johnsonnak ez a "dobozregénye" a típus legeredetibb megvalósulásai közé tartozik. Az elbeszélőt egy városba küldik, hogy labdarúgó-mérkőzést közvetítsen. Eszébe jut, hogy itt tanult egykor az a barátja, ki nagyszerű tudósnak indult, ám a rákbetegség nagyon hamar véget vetett az életének. A szöveg huszonhét részből áll, melyek ideiglenesen papírszalaggal vannak átkötve. Az emlékezet nem követi a megtörténtek "valódi" időrendjét; ez indokolja, hogy a legtöbb részt bármely sorrendben olvashatjuk. Akad azonban két kivétel: a szerző előírja, melyik részt olvassuk legelőször, illetve utoljára, s ebből arra lehet következtetni, hogy még ez a nagyon eredeti író sem tudta elfogadni a korlátlan aleatória eszményét, pedig ő szinte teljesen félretette a történet bonyolításának megszokott formáit, azzal érvelvén, hogy "az embernek saját érdekében úgy kell cselekednie, MINTHA csak

zúrzavar léteznék — hiszen kevesebb sérülés és csalódás éri az embert, ha semmit nem VÁR a zúrzavartól" (Johnson 1970).

A körkörösséghez és a nyitott zárlathoz hasonlóan, a dobozregényt is fokozatos változások eredményeként kell fölfognunk. A távolabbi előzményt a vágás ősrégi elvében, a közvetlen minták egyikét pedig Anais Nin Collages (1964) című regényében kereshetjük, mely afféle átmenet a töredezettség régebbi formái s a posztmodern "assemblage" között. A számozatlan részek ezáltal is különböző sorrendben olvashatók. A befogadót végül is nem lehet arra kényszeríteni, hogy valamely szöveg egyes szakaszait abban az egymásutánban olvassa végig, ahogyan a kinyomtatott könyvben követik egymást. A jelen ismét átértelmezi a múltat, s a posztmodern mű változtathat az olvasó megszokásain.

6. Tagadólagos célelvűség és az elbeszélő szerkezetek megszakítottsága

Magától értetődik, hogy a körkörösségen, a nyitott befejezésen és az aleatorikus elrendezésen kívül más lehetőségek is vannak az elbeszélő célelvűség gyengítésére. Csak egy-két példára hivatkoznék.

Elsőként az ironikus művek hamis célelvűségét említhetem. Ez a típus olyannyira nyilvánvalóan összefügg az ellenzárlat fogalmával, hogy a különbség talán csak abból adódhat, hogy az ironikus történetmondó már a kezdet kezdetén jelzi: az általa fölkelített várakozást nem fogja kielégíteni. Musil fő művét tarthatjuk a legfontosabb előzménynek ebben a vonatkozásban, hiszen A tulajdonságok nélküli ember első része Ulrich apjának a levelével zárul, aki a bécsieknek azt az elhatározását közli, hogy a teljes 1918-ik évet a "Friedenskaiser" jubileumának szenteljék. Az olvasó természetesen tisztában van e döntés hiábavalóságával, így Ferenc József jubileumát a céltalanság jelképének fogja tartani. Hasonlóan tagadólagos a cél Hrabal Zajos magány című, kötetben először 1981-ben kiadott novellájában, ahol a hősnek az a főadata, hogy zúzdába küldje az általa becsült könyveket, vagy Hajnóczy kisregényében, A parancsban (1981), ahol is a katona főszereplő olyan utasításra vár, mely sosem érkezik meg. Szándékosan említettem közép-európai példákat, mert úgy hiszem, a tagadólagos célelvűség különösen jellemző e térség irodalmára. Önként adódik a történeti magyarázat: a XX. században a volt Habsburg Birodalom területén több megszakítottság volt jellemző a politikai életre, mint Európa többi részén vagy Észak-Amerikában, és a hirtelen változások némelyekben a beteljesületlenség érzetét kelthették. Grendel Lajos első regénye, az Éleslövészet (1981) is ilyesféle történeteszemléletet képvisel:

egyfelől mozdulatlan állapotok és hirtelen, heves, szervetlen törések egymásutánjának, másrészt örökösen ismétlődőnek láttatja a történelmet. A szerepek és az alaphelyzet, "a szenvedés, az öldöklés, a feljelentgetések és üldözések unalomig ismert színjátékai" minduntalan visszatérnek, "legföljebb a templomok égnek másutt" (Grendel 1981: 55).

A tagadólagos célelvűség mellett a jellem széttöredezettisége s a nézőpont következtelen használata is gyakori a posztmodern regényekben. A kettő szorosan összefügg egymással, ellenhatást jelezve a Henry James és mások által a századfordulón képviselt tárgyias történetmondás eszményéhez képest. Az előzményeket mindazonáltal ebben az esetben sem lehet figyelmen kívül hagyni. A hasonmás-szerkezet a német romantikának, sőt már a Jakab-kori angol drámának is kedvelt eljárása volt, az elbeszélő hang (voix) és a nézőpont (focalisation) összetettsége Emily Brontë regényében is elhomályosította a cél képzetét, a XX. század első felében pedig számos regénynél megfigyelhető, hogy a hős kérdéses azonossága azt a benyomást kelti, mintha a jelen a múltat ismételné meg — olyan különböző példákat idézhetnénk, mint az Absalom, Absalom!, a Mester és Margarita vagy akár Krúdy Napraforgója.

A posztmodern íróról megint csak azt mondhatjuk, hogy továbbhaladt az elődök által megkezdett úton. Hawkes regényének, a Virginie-nek tizenegy éves főszereplője két életet él. 1740-ben szobalány, 1945-ben egy bérkocsi vezetőjének a húga. A naplóformában elmondott történet hol a XVIII., hol a XX. században játszódik, s a váltakozó részek egymás tükörképei: mindkétszer arról van szó, hogy egy férfi megszervezi, miként is vezessenek be egy fiatal lányt a szerelem művészetébe. Érdekes a viszony Queneau kései, Les fleurs bleues (1965) című regényének két hőse, le duc d'Auge és Cidrolin között. A múlt ezúttal a jelennel váltakozik. A gróf előbb 1264-ben, majd 1439-ben, 1614-ben és 1789-ben él, míg végül, 1964-ben találkozik Cidrolinnal. A záró jelenetig minden fejezet úgy ér véget, hogy a hős elalszik, de a zárlat lehetetlenné teszi, hogy eldöntsük: a gróf álmodott-e Cidrolinról avagy fordítva. Mint a La maison de rendez-vous vagy Robbe-Grillet legutóbbi filmje, a La belle captive (1983) esetében, ezúttal is nyilvánvalóvá válik, hogy a jellemnek önmagával való azonossága szorosan összefügg az idő teleologikus elrendezésével. Az idő, tér, beszédhelyzet, nézőpont és jellem széttöredezettisége azt a benyomást kelti, hogy sehová sem vezet a történet. Borges, Queneau, Beckett, Robbe-Grillet, Claude Ollier és Robert Pinget regényeiben, éppúgy megfigyelhető a folytonosságnak ez a hiánya, mint az amerikai posztmodern prózában, de ebben az esetben sem feledhetjük, hogy mindezek az eljárások hosszú hagyományra tekinthetnek vissza.

Végkövetkeztetésem igen egyszerűen összegezhető. Ha nemzetközi összefüggésben szemléljük a posztmodern szépprózát, nagyon is viszonylagosnak kell tartanunk az újszerűségét. Talán abban jelölhető meg az irányzat fő jellemzője, hogy a korábbiakhoz képest jobban háttérbe szorítja az elbeszélés teológiaiáját. Ennek két történeti oka lehet: egyrészt a személyiség és a lélek, az emberi indítékok és az okozatiság átértelmezésére lehet hivatkozni, másfelől a fejlődés elvének megkérdőjelezésére, melyet föltehetően Nietzsche indított el. A posztmodernizmus elméletírói olykor a Der Wille zur Machtra hivatkoznak, mert ebben a munkában látják saját történelemellenes szemléletük korai kifejtését.

A világtörténelem leplezett teodicea, s a vallásos értelemben vett hitetlenség a fejlődésbe vetett hit föladását is maga után vonhatja. Kérdés azonban, elképzelhető-e emberi tevékenység valamilyen cél képzelet nélkül. Röviden így jellemezhetjük azt a dilemmát, mely rányomja bélyegét a posztmodern író tevékenységére, és egyúttal kétértelműséggel ruhazza föl magatartását a múlttal szemben, vagyis érthetővé teszi, hogy minden szándéka ellenére sem képes elszakadni elődeinek örökségétől.

IRODALOM

- Anderson, Perry, 1985. *Capitalism, Modernism and Postmodernism*. *New Left Review* 152: 60–73.
- Barth, John, 1969. *Lost in the Funhouse*. New York: Bantam Books.
- Barthelme, Doland, 1970. *City Life*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Barthes, Roland, 1979. *Sollers écrivain*. Paris: Seuil.
- Baudelaire, Charles, 1971. *Écrits sur l'art*. Paris: Le livre de poche.
- Burroughs, William S., 1982. *Naked Lunch*. New York: Grove.
- Caramello, Charles, 1983. *Silverless Mirrors. Book, Self and Postmodern American Fiction*. Tallahassee: University Presses of Florida.
- Coover, Robert, 1983. In *Bed One Night and Other Brief Encounters*. Providence: Burning Deck.
- Eagleton, Terry, 1985. *Capitalism, Modernism and Postmodernism*. *New Left Review* 154: 96–113.
- Federman, Raymond, 1981. *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*. Chicago: Swallow.
- Federman, Raymond, 1984. *Fiction in America Today or The Unreality of Reality*. *Indian Journal of American Studies* 14: 5–16.
- Fiedler, Leslie A, 1984. *Cross the Border — Close the Gap*. In: Pütz and Freese 1984: 151–166.

- Foster, Hal, 1985. *Postmodern Culture*. London and Sydney: Pluto.
- Craff, Gerald, 1984. *Babbitt at the Abyss: the Social Context of Postmodern Fiction*. In: Pütz and Freese 1984: 58—81.
- Grendel Lajos, 1981. *Éleslövészlet. Nem(zetiségi) antiregény*. Bratislava: Madách.
- Harshaw (Hrusovski), Benjamin, 1984. *Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework*. *Poetics Today* 5: 227—251.
- Hutcheon, Linda, 1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York and London: Methuen.
- James, Henry, 1963. *Selected Literary Criticism*. London: Heinemann.
- Jameson, Fredric, 1984. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. *New Left Review* 146: 53—92.
- Jameson, Fredric, 1985. In: Foster 1985: 111—125.
- Johnson, B. S., 1970. *Kiadatlan levél a szerzőhöz (1970. február 2.)*.
- Kermode, Frank, 1967: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford.
- Kostelanetz, Richard, 1970: *John Cage*. New York—Washington: Praeger.
- Macpherson, C. B., 1962. *The Political Theory of Possessive Individualism*. Oxford: Oxford University Press.
- Nietzsche, Friedrich, 1980. *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Pütz, Manfred and Freese, Peter, 1984. *Postmodernism in American Literature*. Darmstadt: Thesen.
- Ricardou, Jean—Van Rossum-Guyon, Françoise, 1972. *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*. Paris: Union générale d'Éditions.
- Sukenick, Ronald, 1981. *The New Tradition in Fiction*. In: Federman 1981: 34—45.
- Smith, Barbara Herrnstein, 1968. *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Wilde, Alan, 1981. *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore and London: John Hopkins.