

Íróvá ütve című, először 1980-ban publikált esszéjében Spiró György Esterházy Péter és Tandori Dezső kapcsán a következő megállapítást teszi: „ha a szocialista realizmus azt jelenti, hogy le kell írni azt, ami a szocialista viszonyok

30 Reichert Gábor

A TERMELÉSI-REGÉNY ÉS A REALISTA HAGYOMÁNY

között valóban létezik, akkor nyugodt lélekkel nevezem őket szocialista realistának.”¹ Az idézett mondat, persze, csak játék a szavakkal: igaz, hogy például az egy évvel korábban megjelent *Termelési-regény* kritikai sikerének egyik oka a kádári Magyarországon uralkodó „szocialista viszonyok” egyszerre újszerű és pontos ábrázolásában keresendő, de ettől még nem túl valószínű, hogy bárkinek eszébe jutna Esterházyt a szó eredeti értelmében szocialista realistának nevezni. Azonban mégsem mellékes körülmény, hogy az író a Kádár-korszak mindennapjainak ábrázolásához a Rákosi-korszak hírhedt műfajának újragondolását választotta. A cím- és ezzel összefüggésben a műfajválasztás önmagában is egy furcsa ellentmondásra hívja fel a figyelmet: a hetvenes évek végén a szocialista realizmus a legkevésbé sem tűnhetett vállalható hagyománynak az akkor induló fiatal írónemzedék számára, a szovjet mintájú termelési regény zsánere ráadásul ennek a hagyománynak is egy végletesen eltorzult és idejétmúlt változatát képviselte. A *Termelési-regény* címében megjelölt műfaji anakronisztikusság ilyen módon a mű által megjelenített világ anakronisztikusságának metaforájaként is értelmezhető.

Írásomban a regény néhány olyan elemét vizsgálom, amely a realista próza hagyományára való direkt rájátszásként, ezáltal pedig e hagyomány – Esterházy által tételezett – kiürültségének, elavultságának kifigurázásaként olvasható. Bár a korabeli recepció mintha kerülte volna ennek kimondását, a *Termelési-regény* elementáris hatását sok minden más mellett valószínűleg éppen az eredményezte, hogy a realista próza elvárásai felől közelítő olvasatok számára is határozott állásfoglalást hordozott magában: a realizmus kódjainak működésképtelenségének demonstrálásával e kódoknak a kortárs valóság leírására való alkalmatlanságára hívta fel a figyelmet.

Nemcsak magának a regénynek, hanem az arról szóló kritikáknak is központi témája volt valóság és fikció összeegyeztethetőségének vagy épp összeegyeztethetelenségének kérdése. A korai értelmezők közül többen felhívták a figyelmet a szöveg azon jellegzetességeire, amelyek újszerű korszakparódiaként, a hetvenes évek Magyarországnak allegóriájaként is olvashatóvá teszik Esterházy első regényét.² A prózafordulatot kísérő „értelmezői fordulat” hatására azonban a könyv megjelenése óta keletkezett írások

legtöbbje a referenciális olvasatok avulékonyasága, a mű mint önálló nyelvi konstrukció „valósággal” való összevetésének parttalansága mellett foglalt állást. A *Termelési-regény* mint az új magyar próza és a posztmodern korszak-küszöb emblematikus alkotása így nem annyira „visszafelé” mutató, egy történelmi korszakot vagy esztétikai paradigmát összegző/bíró 31 műként, hanem sokkal inkább egy új művészeti korszak nyitányaként jelenik meg az azóta keletkezett, a témával foglalkozó irodalomtörténeti munkák legtöbbszörében: „A *Termelési-regény* fogadtatástörténetében jól dokumentálható, mekkora kihívást jelentett az epikai nyelvhasználatnak ez a módja egy olyan irodalmi tradíció számára, amely az »életselethez« való viszony mikéntjével hozta összefüggésbe az esztétikai értékesség epikai ismérveit. Ha azt állítjuk, Esterházy regénye döntően éppen azzal járult hozzá az irodalmi modernség utolsó horizontjának lezárulásához, hogy magában az esztétikai gyakorlatban tette kérdésessé az epika »megfeleltetés-elvű« poetológiáját, akkor a *Termelési-regényt* alighanem joggal tekintjük a legújabb magyar irodalom egyik korszaknyitó alkotásának” – írja Esterházy-monográfiájában Kulcsár Szabó Ernő.³ A regény eladdig ismeretlen befogadói stratégiákat igénylő nyelvhasználatához természetesen kétség sem fér, úgy gondolom azonban, hogy az Esterházy-szöveg éppen az által intéz kihívást a korszakban érvényesnek tekintett magyar irodalmi tradícióhoz, hogy több helyütt nagyon is explicitté teszi a hozzá fűződő viszonyát. Vagyis nem állíthatjuk, hogy a *Termelési-regény* csakis az ironikus távolságtartás és a hangsúlyozott kívülállás folyamatos nyelvi reflektáltsága révén kérdez rá saját műfaji hagyományára: az alábbiakban (a teljesség igénye nélkül) a regény néhány olyan jellegzetességére koncentrálok, amely éppen az irodalmi valóságábrázolás hatvanas-hetvenes évekbeli kívánalmainak való megfelelés lehetetlenségét tematizálja. Ezek a szöveghelyek jellemzően a regény második részében található, elsősorban a regénybeli Esterházy Péter és az életét lejegyző E(ckermann) szóváltásai tanulságosak ebből a szempontból, így a dolgozat második felében az ő ellentmondásos viszonyukra is kitérek.

Péter, küzdjünk meg? című, válasz nélkül maradt vitacikkében Gáll István nemzedéki kérdésként interpretálta Esterházy regényének sajátosan leszűkített, a magánélet történéseit demonstratív módon a közügyek fölé helyező világábrázolását. Gáll szövegében a „Péterek nemzedékének” történelmi tapasztalatlansága áll szemben az idősebb prózaíró generáció előszeretettel hangsúlyozott sokat látottságával. Értsd: míg előbbieket nem vagy nem felnőttként élték át a Horthy-korszakot, a második világháborút vagy az ötvenes éveket, addig a felsorolt korszakok és események alapvetően befolyásolták az idősebb nemzedékek értékrendjét, világnézetét. Ebből az

eltérésből következik Gáll szerint „a harmincéves írók alanyisága”, amely „összerímél az idősebbek memoár-dömpingjével, nyilatkozatáradatával, önmagyarázataival. [...] A szubjektum látszólagos objektivitása; alanyiság és áldokumentarizmus.”⁴ Hasonló megfigyelést tesz Balassa Péter is *Észjárás és forma* című, 1980-as szövegében: „Paradox szükségszerűség a memoáriródalom korunkbeli fölfutása is, ami szerintem éppenséggel az emlékezetkihagyással és a totális identitászavarral függhet össze: »ott fönn« valahol a távolban, valamikor, mesélik – akik jelen voltak –, hogy léteztek formátus személyiségek, történelemformálók, akik azonban nem mi vagyunk. A »nagy emberektől« való tisztos távolság a nosztalgia távolsága is egyben, ilyenkor a történelem távoli Love Storyként jelenik meg, hiszen az amnézia a tétlenség rossz lelkiismeretének ki-be gombolható bélése.”⁵

Sem Gáll, sem Balassa nem fejt ki, hogy pontosan mely művekre gondol, amikor a „memoár-irodalom felfutását” korjelenségként mutatja be, de talán nem tévedünk nagyot, ha példaként a Magvető Kiadó Tények és Tanúk sorozatát említjük, amelynek nyitó darabja, Marosán György *Tüzes kemence* című emlékirata 1974-ben jelent meg, majd a következő években is számos közismert személyiség memoárja látott napvilágot a sorozatban. A *Termelésiregény* kiadásának évéig a Tények és Tanúknak köszönhetően jutott el az olvasókhöz például Füst Milán naplója (1976) vagy Károlyi Mihály *Hit, illúziók nélkül* című memoárja (1977), de ugyanebben a sorozatban kapott nyilvánosságot Kun Béláné férjéről írt könyve (*Kun Béla*, 1978), Hidas Antal visszaemlékezés-kötete, a *Szólók az időhöz* (1979), vagy a Kádár-korszak meghatározó agrárpolitikusa, az egykor Péter Gábor helyetteseként tevékenykedő Fehér Lajos önéletrajzi munkája (1979) is. Ez utóbbinak már a címe is a „valóság” műbe foglalásának ellentmondást nem tűrő bejelentéseként értelmezhető: *Így történt*. A Kádár-korszak kiadáspolitikája hasonló eljárást alkalmazott a nagyon különböző témájú, szemléletű – és még inkább: színvonalú – memoárok egységes keretben való bemutatásával, mint ami manapság a „tények utáni világban” való tájékozódás fő nehézségét jelenti: ha minden papírra vetett mondat azonos súllyal esik latba, ha Marosán György, Fehér Lajos, Károlyi Mihály vagy Füst Milán visszaemlékezései azonos könyvsorozatban láthatnak napvilágot, a kölcsönös legitimáció folytán a szélesebb, kevésbé tudatos olvasórétegek számára könnyen elmosódhatnak az egymástól nagyon is eltérő történelmi narratívák különbségei. És ami még fontosabb: ebben a keretben elterelődik a figyelem arról, hogy a memoárok egy-egy – mégoly jelentős – élő vagy holt történelmi alak *személyes* emlékeit foglalják írásba, nem pedig egy ország *közösségi* emlékezetét, még kevésbé az objektív létezőként felfogott „valóságot” reprezentálják. A sokat látott „nagy embernek” alanyi jogon jár a történelemről való beszédre szóló felhatalmazás: higgyük el neki, hogy *így történt*, hiszen ő mégiscsak ott volt, ellentétben az olvasóval...

Esterházy erőteljesen rájátszik művében erre a korabeli trendre: a „nagy ember”, vagyis a regénybeli Esterházy Péter személyes tapasztalatainak világmagyarázatáá emelése a *Termelési-regény* második részének alapját jelenti. Az 1979-ben még kevésbé elismert fiatal író – aki tehát „nagy embernek” a korabeli közmegegyezés szerint nem nevezhető, vagyis 33 alanyi jogon nem is beszélhetne a magyar történelemről⁶ – epikai hitelét amolyan Münchhausen-effektussal éppen az általa kitalált alteregó adja meg. Johann Peter Eckermann, az *E. följegyzései* című rész elbeszélője a „nagy idők nagy tanúja” szerepet ölti magára, amikor a mester minden apró-cseprő ügyéről beszámol. A memoárirodalom hagyománya azonban éppen ettől a túlzásba vitt alaposságtól kerül ironikus megvilágításba, a nagy történelmi eseményekről való beszámolás és az elbeszélői intimpistáskodás közötti választóvonal pedig ez által relativizálódik. „Természetesen el szeretnénk, vagyis én, kerülni a »nagy ember papucsban« leírások otromba idilljét, hazugságait” – írja E. a 13. végjegyzetben (201), ennek ellenére nem mindig sikerül megtartania a célul kitűzött objektivitást. Hogy mást ne mondjunk, a „nagy ember” a későbbi jegyzetekben több alkalommal tűnik fel papucsban, amely mintegy véletlenül, a jegyzetíró és maga a mester akaratán kívül válik motívummá a szövegben: „A mester a földre nézett, a papucsaira, mert már papucsban volt az esti órán. Most kicsit fölemelte a lábfejét, sarkát megtámasztva visszahúzódott a papucs elejéből. »Barátom! Egy *motív!*!«” (384, kiemelés az eredetiben.) A mester lelkes felkiáltása az idézet végén mintha arról tanúskodna, hogy maga a „nagy ember” – szemben a tárgyszerűsége törekvő elbeszélővel – nagyon is örül annak, hogy papucsban jelenhet meg az olvasó előtt, vagyis – ellentétben a korabeli memoárirodalom tendenciáival – éppen a befogadó és a főhős közötti, Balassa által említett „tisztos távolság” felszámolásában érdekelt.

Esterházy alakjának ironikus felnagyítása tehát a korszak nyilvános felszólalásaitól (legyen az regény, memoár vagy bármilyen egyéb írásos megnyilvánulás) elvárt „hitelesség” kérdésére adott gúnyos válaszként is felfogható. Ebből a szempontból is érdekes, hogy – Mikszáth Kálmánt nem számítva – mely idősebb pályatársak jelennek meg a szövegben teljes vagy vezetéknevükön említve. Például amikor Esterházy barátjával, a költő Imre úrral beszélget, Galgóczi Erzsébet egy pontosabban meg nem nevezett kötete kerül a mester kezébe: „Datolyát ettek, majd almát, közben lazán fecsegték erről-arról, s roppantul érezték magukat. Az egyik fordulatban kezébe vette ő Galgóczi asszony egy könyvét, kire ő mindig tisztelettel gondolt, s fejcsóválva azt mondta: »olyan sodró a mulandósága.«” (388) Pár oldallal később pedig a magyar realista próza – ekkoriban legalábbis – legjelentősebbnek tartott

alakjára utal az elbeszélő egy odavetett félmondatban: „Az edző kezében az elmaradhatatlan spirálfűzet – spirálfűzet! milyen jó-rossz ismerősei ezek a mesternek, ismét egy nüansz, aminek örömeire ébresszük készségeinket, ő is, mint például Déry Tibor úr, hogy egy példával világítsam meg, a
34 mester is fűzetbe ír, és ő nem gépel ő, nem, ebben a technokrata világban betlire játszva, hallgatja a csízek, sármányok, vakondok örök-szép dallamait, míg felelős szkepticizmusával gondolkodik a (szocialista) világról.” (394) A csízek, sármányok és vakondok eszünkbe juttathatják Déry *Ítélet nincs* című memoárját, amelynek elbeszélője előszeretettel időz el a balatonfüredi nyaraló kerti élővilágának bemutatásánál, de említhetjük *A napok hordaléka* című cikksorozatot is, amelynek darabjai néhol egészen furcsa asszociációkat keltenek flóra és fauna, valamint a „(szocialista) világ” működése között.

Galgóczi empatikus és különösen Déry kevésbé empatikus említése egyaránt annak az értelmezési sémának az ürességére adott válaszként érthető, amely az elbeszélő epikai hitelét magának az írónak a való életbeli alakja és a társadalmi hierarchiában betöltött pozíciója felől szeretné levezetni. A mester mindeközben tudatában van annak is, hogy Galgóczi és Déry „mulandósága” az irodalom megváltozott keretfeltételeivel is összefügg, amelyeket azonban a hivatalos kultúrpolitika tudatosan igyekszik figyelmen kívül hagyni. Ez a hetvenes évek közepétől egyre erősödő feszültség⁷ pedig kapcsolatban áll saját nemzedékének „szerepnélküliségével”, amennyiben az nem találhatja meg a helyét a számára kijelölt koordinátarendszerben: „[Esterházy] tudta, hogy az írónak most már nem kell lelcngyerekek sorsáért szót emelni és a rövidebb munkanapért, a több szabadidőért sem kell a munkás-paraszt hatalom ellenében tollat ragadnia! De már például a szabadidő valódi fölszabadításának, értelmének, embert gazdagító tartalmainak kiküzdésében nagy, semmivel sem pótolható szerepe van a művészetnek.” (298) Az iménti – leginkább talán Király István „mindennapok forradalmisága”-elméletének paródiájára emlékeztető⁸ – szövegrész jól mutatja, hogy a *Termelési-regény* akár az irodalom megváltozott keretfeltételeit mintegy tüntető jelleggel szem előtt tartó és azokhoz minden lehetséges eszközzel igazodni igyekvő alkotásként is olvasható, amely éppen az igazodás lehetetlensége miatt nem képes az elvárásoknak megfelelő történetet tárni olvasója elé.

A szöveg töredezettsége nem kis részben az egységes elbeszélői hang felszámolásának következménye, az egyes elbeszélői szólamok pedig sokszor homlokegyenest ellentmondanak egymásnak. A *Termelési-regény* második részének elbeszélője és hőse között például nem mindig olyan nagy az összhang, ahogyan azt a mester–tanítvány viszony elvileg feltételeznénk. Eckermann mint Esterházy Péter életének krónikása olykor hőse védelmében vonakodik megírni az „igazságot”, olykor pedig éppen az „igazság” nevében

szándékosan ellentmond mesterének. Az első típusra jó példa lehet egy jelenet, amely a mester futballcsapatának aktuális kocsmázásáról számol be. Amikor a nő s mester a görbe este vége felé szemezni kezd egy lánnyal, az elbeszélő szemérmesen félbeszakítja beszámolóját: „E sorok írója zavart érez; vajon helyesen cselekszik-e, amidőn *fölfed*? »Tudja, barátom, 35 bajos dolog állást foglalni a kor tévedéseivel szemben; ha ezeket el-
lenezzük, magunkra maradunk; ha pedig nekik behódolunk, ez sem becsü-
lünkre, sem örömünkre nem válik.« Ha-ha-ha: de most épp az van, hogy ő a
»kor«... Senkiből ne csináljunk pirosított ajkú, flitteres operett katonát, de
vajon helyes-e a tárgyyszerűség, ha az nem tipikus? Mégis: leírom a
dolgokat, ahogy *voltak*, talán nem most válik az szégyenire senkinek
se.” (197–198, kiemelések az eredetiben.)

A realizmus elméleti irodalmának egyik központi kategóriája, a *tipizálás* kérdése merül itt fel: megírhatóak-e a való életben ténylegesen megtörtént események akkor, ha azok nem nevezhetőek tipikusnak? Lukács György harmincas évekbeli cikkeiben például a naturalizmus veszélyét látta az egyszeri események válogatás nélküli rögzítésében: ha azok nem mutatnak túl önmagukon és ábrázolják az egyesben az általánost, az író éppen a valóság megörökítésével hamisítja meg a valóságot.⁹ Ugyanennek az érvrendszernek az aktuálpolitikai szempontok szerint továbbgondolt változata szolgált az ötvenes évek prózájáról szóló ideológiai-kritikai diskurzus alapjául is. E viták során vált nyilvánvalóvá, hogy a valóság fogalma leginkább azon múlik, hogy éppen honnan tekintünk rá: gyakorlati megvalósulásában a szocialista realizmus nem az író által valóban megtapasztalt dolgok leírásában, hanem a hatalom által tipikusnak kinevezett esetek valóságként való ábrázolásában, egy „vágyképszerű »valóság«”¹⁰ felépítésében volt érdekelt. Véleményem szerint Esterházy *Termelési-regényének* elbeszélői kiszólásai is ehhez a paradoxonhoz vezethetők vissza: a legalább háromfelé hasadt elbeszélői tudat hol az egyik, hol a másik alteregója által képes elmondani saját történetét, de a különféle – poétikai vagy épp cenzurális – akadályok lehetetlenné teszik, hogy ezek a nézőpontok egyetlen elbeszélői tudatban egyesüljenek. Eckermann azonban mintha nem jutott volna el eddig a belátásig, és jegyzeteiben mindvégig hősies küzdelmet folytat az általa egzakt fogalomként elgondolt valóság műbe foglalásáért – vagy legalább azért, hogy megérthesse a mester észjárását. Értelensége egyik legáruklódóbb bizonyítéka az a jelenet, amikor a regénybeli Esterházy Péter lyukas tejeszacskóhoz hasonlítja az idő múlásának műbeli érzékeltetését: „»Tudja, barátom [...], azt szeretném, ha az idő csak úgy becsorogna a regénybe. [...] Mintha [...] az ügyetlenül kinyitott tejeszacskóból a tej az asztalra folynék. [...] Semmi didaktika, hanem a tej«” – mondja a mester,

a kijelentés megértéséhez pedig Eckermann empirikus módszerhez folyamodik: „E sorok írója, amint az már az eddigiekből egyértelműleg kiviláglott, komolyan veszi az irodalmat. Vett tehát – az adandó alkalomkor – 10 liter tejet, 16 db félliteres és 2 db 1 literes flakont, és kiment a konyhába, 36 hogy ott azokat *ügyetlenül* felbontsa. Mondhatja, sok dolog eszébe jutott a módszereket illetően. A fogával marcangolta a közepén, s a tej az arcába fröccsent. »Hogy az idő... így?« – csóválta ijedten tejes fejét.” (289–290, kiemelés az eredetiben.)

A jegyzetek írója tehát nem adja fel a küzdelmet az általa idealizált realista elbeszélésért, az általa egy helyütt „realista írónak” (328) nevezett mester azonban meglehetősen lekezelően nyilatkozik a fogalomról: „»Tudja, barátom, én láttam egy szerkesztőt, aki mikor egy novelláról, bizony mondom: az enyémről, valaki azt állította: de öregem, hisz ez *realista* mű! akkor orrlyukai, mint a harci ménnek megremegtek, és reménykedve azt válaszolta: Gondolod, Imre bátyám?... Miért is mondtam ezt el? Ja. Én is így remegek a krumpliszagra.«” (344) A *Termelési-regény* elbeszélői szólamait egymás mellé állítva megállapítható, hogy bár Eckermann túlzásba vitt igyekezete mindvégig komikus színben tünteti fel a jegyzetek készítőjének vonzódását a „realizmushoz” – jó példa erre az a jelenet is, amikor „a szemeteskosci *realista* zörejről” beszél (377) –, végül nemcsak az ő, hanem a mester erőfeszítéseinek értelme is megkérdőjeleződik. A regénybeli Esterházy szemlátomást törekedni próbál arra, hogy születőben lévő műve – realista regényhez méltó módon – a lehető legszélesebb rétegek számára érdekes és hozzáférhető legyen, de ez irányú erőfeszítései rendszerint önmaguk paródiájába fordulnak: „Megdolgoztatta ő a csapattársait. Nemcsak hosszú, és kizárólag kitarító futás után megállapíthatóan elérhetetlen labdákkal futtatta őket, hanem adato-kért is. A Másik összekötőnek a szövőnök bérezéséről kellett hírt hoznia. »Jól keresnek, de szar meló« – mondta a Másik Összekötő. »Pontosan, fiacskám, nekem teljesen pontosan kell.« »Mér?« »Mér, mér?! Zsírér.« Ezzel el volt a fonal vágva. De elég lustán dolgoztak a megbízottak a motiváció híján. Lett is ráripakodás. Ő mérgesen megszólított egy mulasztót: »Fűzfa, olyan [-]hóst csinállok belőled, hogy *leshete!*« A fiúk nevettek, nevettek – de azért kicsit megneszültek.” (423)

A szövőnök bérezésének megismerésére tett sikertelen próbálkozás több tanulsággal is szolgál. Egyrészt ironikus módon utal a szocreál irodalom egyik legelcsépeltebb eszközére, a munkásosztály viszonyainak pusztá számadatok rögzítésével való ábrázolására, másrészt az elbeszélő elismeri Esterházy alkati idegenségét az efféle realizmusfelfogástól, amikor felhívja az olvasó figyelmét arra, hogy mesterének fogalma sincs arról, hogyan él a kor-szak munkássága. Minden ironikus felhang ellenére azonban számomra úgy tűnik, a mester némi rezignáltsággal veszi tudomásul azt a szakadékot, amely

műve és az általa megjelenített világ között húzódik. „»Olvastam ezt a könyvedet« – dörmögte a Jobbhátvéd. A mester szomorúan bólintott. A másik farigcsált. »Én ilyeneket nem szoktam (szokok) olvasni. Hajtok a pénzért, van kire költeni, aztán meg alszom. Megérdemlem, nem?!« »Gondolom« – mondta ő zárkóztan. Lehántotta az ágról a gallyakat. A kés meg- 37
megugrott, ilyenkor kicsit megijedt ő. »Volt benne, ami tetszett, volt, ami nem.« »Ez így szokott lenni.« A Jobbhátvéd rázta a fejét, a válasz se tetszett, és talán ő is mást akart mondani. (»Így megy ez.«) »Várjál csak.« Apró szeméit még összébb húzta, szinte bandzsított. »Várjál csak. Nem is az, hogy nem érttem, Pepe, persze nem érttem is, hanem, hogy magamat nem érttem.«” (422–423.) A regény utolsó előtti végjegyzete pedig, amelyben a Jobbszélső kioktatja a mestert, amiért az csapatkapitányként sincs tisztában az általa vezetett közösség belső viszonyaival, azt a pillanatot rögzíti, amikor a mester kénytelen belátni kívülálló nézőpontjának elégtelenségét, vagyis saját valóságismeretének hiányosságát: „»Petikém! Mit tudsz te itt a dolgokról.« »Hogy-hogy« – hebegett ő. »Úgy! Hogy te itt vagy az edzéseken meg a meccseken, aztán kész, mész haza.« »Miért? Mi van még?« – kérdezte ő sértődötten. A kis fekete fiú ránézett a Beállósra. Ő is? »Hogy micsoda? Mi egész héten bent gályázunk a gyárba. – Kicsit várt, aztán tovább mondta: – Mit képzelsz?! Neked nincsenek ellenségeid? Téged nem dumálnak ki?« Állt. »Ez így van mindenütt, Petikém« – szólt a Beállós.” (468) Eckermann ugyan kommentár nélkül hagyja az idézett párbeszédet, a mester kérdőre vonása a történet végén az addig leírtak élő cáfolataként is felfogható: annak belátásaként, hogy bár a „realizmus” eszköztára nem elégséges a regénybeli Esterházy Péter életének elbeszélésére, az „önmagát író” regény tágas esztétikai horizontja sem képes mindent magába foglalni. Hiába tudtunk meg sok mindent a mester családjáról, munkájáról, magánéletéről, futballcsapatának legutóbbi szezonjáról és a játékhoz mint olyanhoz fűződő szenvedélyéről, ha a történet befejeztével vagyunk kénytelenek rájönni, hogy a mesteren kívül senki nem így élte meg a regényben elbeszélteket. Úgy is mondhatjuk, hogy ekkor szembesülünk a „nagy ember” nézőpontjának egyoldalúságával, amit semmilyen elbeszélői bravúr nem képes felszámolni. Érzékletesen foglalják össze ezt a paradoxont a mester szavai a 14. végjegyzetben: „»Tudja, barátom, [...] savanyú falat kenyér, ha az embert arra fogadják fel, hogy a világ diszharmóniáját harmóniává alakítsa át.«” (222) Elveti tehát a realizmus hamis harmóniáját, nem tud viszont mást a helyébe állítani, mint kísérletezésének bizonyítékát, a hol lazábban, hol szorosabban egymáshoz kötődő fragmentumokból felépülő *Termelési-regény* diszharmóniáját.

Bagi Zsolt egy Nádas Péterről szóló írásában úgy fogalmaz, „a realizmus nem az elvetélt megjelenítésről szól, nem azt akarja bemutatni, hogy a dolgot nem képes bemutatni, hanem harcot folytat azért, hogy a dolgokat magukat juttassa szóhoz”.¹¹ E logika mentén a *Termelési-regény* viszont éppen az elvetélt megjelenítésről szól: olyan módon kapcsolódik a realizmus hagyományához, hogy több irányból is kísérletet tesz tárgya bemutatására, ezek a kísérletek azonban sosem bizonyulnak – mert nem bizonyulhatnak – maradéktalanul sikeresnek.

¹ SPIRÓ György, *Íróvá útve = Fasírt, avagy viták a „fiatal irodalomról”*, vál., szerk. DÉRCZY Péter, Magvető, Budapest, 23.

² Vö. például: BALASSA Péter, *Vagyunk = Uő., Segédigék. Esterházy Péter prózájáról*, szerk. TÓTH-BARBALICS István, Balassi, Budapest, 2005, 7–36. (*Balassa Péter művei*, 3.); IMRE László, *Esterházy Péter: Termelési-regény (kissregény)*, *Alföld* 1979/10., 62–67.; KENYERES Zoltán, *Jelentés egy püspöklila könyvről, avagy kritika püspöklilában. Olvasónapló = Uő., Korok, pályák, művek. Válogatott tanulmányok*, Akadémiai, Budapest, 2004, 374–390. Ide sorolhatók a *Mozgó Világ Ötfokú ének* című összeállításának szövegei is: VERES András, *Többet egy csapásra?*; HORVÁTH Iván, *Közle nézni*; SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *„A regény, amint írja önmagát”*; SZÖRÉNYI László, *„Nekünk kell Mohács”*; BOJTÁR Endre, *Élet és irodalom*, *Mozgó Világ* 1979/6., 114–128.

³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, Kalligram, Pozsony, 1996, 46.

⁴ GÁLL István, *Péter, küzdjünk meg?* = Uő., *Hullámlovás*, Kozmosz, Budapest, 1981, 325–326.

⁵ BALASSA, *Észjárás és forma = Uő., A színváltozás*, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 210.

⁶ A személyesen átélt történelmi trauma elbeszélhetőségének szempontjából is nagyon fontos a regény 14. végjegyzete. A szövegrész első felében a mester és testvérei a húsvéti ebéd után hallgatják a család idősebb férfitagjai és édesapjuk („Jozef Veverka, Ödön bácsi, az apa” – 202) történeteit, amelyek előbb a második világháború eseményeit, majd az Esterházy-család ötvenes évekbeli kitelepítésének éveit taglalják. Amikor Ödön bácsi magától értetődő természetességgel közli, hogy a Don-kanyartól hazafelé gyalogolva nem volt más választása, mint parancsot adni egy újtjukba kerülő partizán kivégzésére, nyilvánvalóvá válik a nemzedéki ellentét a három generáció tagjai között. „A mester besüppedt a fotelba, most nagyon érezte: ő és a világ – ez kettő” – írja le a regénybeli Esterházy reakcióját az elbeszélő (204). A mester idegenkedése elsősorban a nagyszülők nemzedékével szemben érzékelhető, de amikor a *gyerekként* általa is átélt nógrádi kitelepítés éveit kerülnek szóba, már az édesapa által anekdotázva elmondott emlékek valószínűsége is megkérdőjeleződik az elbeszélés gyanús lekerekítettsége miatt. Úgy tűnik azonban, hogy a családi körben elhangzó anekdotáknál többre nem is számíthat a mester, ha a saját múltját is jelentő kitelepítés éveiről szeretne beszélni. A 14. végjegyzet második részében a novelláját a Rádióban felolvasni szándékozó Esterházy egy félmondatban sem utalhat saját gyerekkorának körülményeire: »Az utolsó bekezdésben *helyzet* helyett *igazságot* mondanék, ennek megfelelően *a* helyett *az-t*; valamint az utolsó előtti sorban *egy trágyás* satöbbi elé: *emlékszem a kitelepítés éveiből, egy trágyás* stb.« »Állj. Ehhez nem járulok hozzá.« »Mihez?« »Hogy egy ilyen politikai felhangot, amely *tökéletesen* idegen az anyagtól, én ezt nem vállalom.« (220) A történelmi tapasztalat mint egyéni tapasztalat elbeszélhetőségét a mester (és nemzedéke) számára egyszerre gátolják a rendszer cenzurális korlátai, valamint az ezekhez bizonyos tekintetben idomuló közösségi emlékezet kialakult beszédformái is. (Az oldalszámokra itt és a továbbiakban az alábbi kiadás alapján hivatkozom: ESTERHÁZY Péter, *Termelési-regény (kissregény)*, Magvető, Budapest, 1979².)

⁷ Ennek a feszültségnek az okait és következményeit nagy részletességgel veszi számba Spiró György idézett szövegében: SPIRÓ, I. m. Lásd még: ZALÁN Tibor, *Arctalan nemzedék = Fasírt*, 35–56., ill. SZILÁGYI Ákos, *A „fiatal irodalom” mint megtévesztés és hamis tudat = Fasírt*, 77–91.

⁸ A *Termelési-regény* és Király István irodalomfelfogásának egymás mellé olvasásához lásd: HORVÁTH Iván, *Középre nézni*.

⁹ Vö. például: LUKÁCS György, *Elbeszélés vagy leírás = Uő., A realizmus problémái*, ford. GÁSPÁR Endre, Athenaeum, Budapest, 1948, 277–278.

¹⁰ KULCSÁR SZABÓ, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 33.

¹¹ BAGI Zsolt, *Realizmus. A Párhuzamos történetek és a dolgok állása = Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádás Péterig és vissza*, szerk. Uő., Jelenkor, Pécs, 2015, 238.

