

SZÁVAI JÁNOS

NOVELLATÍPUSOK
A MAI MAGYAR IRODALOMBAN

1.

A novella helyzete a mai irodalomban rendkívül paradox. Az írók – többféle okból is – szívesen írnak, a folyóiratok szívesen közölnek, az olvasók szívesen olvasnak novellát, ugyanakkor a novella nem tartozik az igazán megbecsült műfajok közé. Nemigen készült sem novellatörténet, sem részletezőbb modern novellaelmélet, de mindez csak következmény, annak a felfogásnak a következménye, amely a regényben, s főként a nagyregényben látja az egyetlen magasrendű prózai műformát. Lukács György nyíltan leértékeli a novellát a regényhez képest, amely, mint mondja, egyedül hozhat létre totalitást, s amely objektív a novella szubjektivitásához képest.¹ A magyar irodalomban azonban a regény – hogy egy közkeletű vélemény kanonizált megfogalmazását idézzük – „egészen a legutóbbi időkig másodlagos szerepet játszott”,² vagyis a nagyregény által betöltendő hely lényegében üresen maradt. Akadt olyan nézet, mely szerint a regény funkcióját a magyar irodalom folyamatában – kénytelenségből – a nem fiktív epikai művek töltötték be.³ Másfelől a hatvanas évek során, melyet a szakmai közvélemény jó része a magyar epika kivételesen sikeres korszakának minősít,⁴ olyan nézetek terjed-

¹ Lukács György: *A regény elmélete*. Az *Ifjúkori művei* c. kötetben. Bp. 1975. 511.

² *Eztétikai kislexikon*. Bp. 1969. 296.

³ Sükösd Mihály: *Küzdelem az epikával* Bp. 1967.

⁴ L. pl. *Történelmi jelenidő*. Kerekasztal-beszélgetés a felszabadulás utáni magyar irodalomról. A beszélgetést vezette Béládi Miklós. V. rész. 1957–1968. Látóhatár, 1979. okt. 217.

tek el, hogy a kor valóságát immár a szélesebb ívű, nagy terjedelmű regény helyett a kisregény is képes a maga teljességében visszaadni.

Eközben a novelláról szinte alig esett szó. Csak a legutóbbi évek publikációi, a Szalai Anna válogatta *19. századi magyar elbeszélők* (1976), az Illés Endre válogatta *20. századi elbeszélők* (1977) s a Domokos Mátyás válogatta *101 elbeszélés* (1979) tették nyilvánvalóvá, hogy a novella a magyar irodalomnak nemcsak egyik legfolyamatosabban virágzó, s egyik leggazdagabb, hanem egyúttal egyik legértékesebb műfaja is. Illés Endre három ezeroldalas kötetből összeálló – a tudott értéket felragyogtató s a feledett értékeket mentő – antológiája utószavában nyíltan ki is mondja – bizonyosan sokak által osztott – véleményét: „Válogatásommal bizonyításra törekedtem: újabbkori irodalmunkban a líra mellett a novella mondta ki létünkéről a legfontosabb és legforróbb szavakat.”⁵ Illés Endrének alighanem igaza van, ha a teljesítmény felől közelítjük meg a kérdést: olyan egymástól különböző alkatú nagy magyar írók, mint Krúdy, Móricz vagy Kosztolányi, nem a regény, hanem a novella műfajában alkották meg legtökéletesebb, legmesszebb hangzó írásait. Nyilvánvaló azonban, hogy bár a regény s a novella egyaránt prózai elbeszélő műfaj és a kettő sokban rokonítható egymással, a novella egészen más funkciót tölt be az irodalomban, mint a regény.

2.

Lukács György idézett véleménye – melyet egyébként későbbi írásaiban, így a *Történelmi regény és történelmi drámában* vagy a *Gottfried Kellerben* is megismételt – kétségkívül a német esztétika hagyományain alapszik; az irodalom-

⁵ *Magyar elbeszélők* 20. század III. 1050. Hasonlóan nyilatkozik Nagy Péter *A magyar novella útja* c. előadásában. L. Napjaink, 1979. 7.

elmélet ugyanis már Friedrich Schlegeltől kezdve (1801) egyöntetűen elfogadta azt a megállapítást, hogy a valódi novellát nem a világnak csakis egy fragmentumát visszaadó történet, hanem az elbeszélői szubjektivitás teszi érdekessé.⁶ Lukács meggyőzően magyarázza, hogy miért válik ez a forma, paradox módon, valamennyi közül a legtisztábban artisztikussá:

„Az író az élet valamely darabját egy azt kiemelő, hangsúlyozó és az élet egészétől elkülönülő környezetbe helyezi át; a kiválasztás és lehatárolás magában a műben magán viseli a szubjektum akaratából és tudásából lelkezett eredetének pecsétjét: többé-kevésbé lírai természetű.”⁷

A mi szempontunkból a lényeges az, hogy a novella, ha totalitást nem is hozhat létre, sokkal kielélelőbb, összefogottabb, művészibb formát alakított ki magának, mint a regény, olyan állandó szerkezetet, mely évszázadokon át többé-kevésbé változatlan maradt. Ezért is történt annyi kísérlet – különösen a 19. század és a 20. század elején – a novella alapstruktúrájának meghatározására, hiszen valamennyi kutató – s alkotó – előtt világos volt, hogy a novella minden eleme egy csúcspont felé törekszik, melynek elérése azután visszamenőleg új megvilágításba helyezi az eseményeket. Goethe „hallatlan eseménynek”, „a szereplő élete döntő pillanatának”, Tieck „fordulópontnak”, több későbbi kutató „pointe-nak” nevezi azt a gyújtópontot vagy tengelyt, melynek segítségével az egész novella új dimenzióba emelkedik, a legtöbbet emlegetett Heyse sólyom-elmélete szerint pedig egyetlen szimbólumba sűrűsödik a jó novella minden lényegi eleme.⁸ Ezekkel a monocentrikus modellekkal szemben már a korai Sklovszkijnál megjelenik – s az orosz formalizmust újra fölfedező kutatóknál ismét fel-felbukkan – a paralelikus modell

⁶ A múlt századi elméleteket kitűnően foglalja össze A. Fonyi: *Nouvelle et subjectivité. Un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle*. *Revue de Littérature Comparée*, 1976. 4.

⁷ Lukács György i. m. 510–511.

⁸ L. A. Fonyi i. m.

elmélete,⁹ melyet egy mai kutató binárisnak nevez, s melynek az a lényege, hogy a novella rejtett felütésére később rímként ráfelel a megoldás.

De akár monocentrikus, akár bináris, akár rendkívüli eseményeket beszél el (mint például Poe-nál), akár banálisan jelentékteleneket (mint Csehovnál), a novella – eltérően a proteuszi regénytől – olyan zárt, célra irányított struktúrát alakított ki magának, melynek tökéletes művészsége arra készítette például Allan Edgar Poe-t, hogy a prózai műfajok közül esztétikailag a legmagasabbra értékelje.¹⁰

Az eddig említett nézetek többnyire egy ideális novella leírását kísérelték meg, s egyúttal a novellának a műfajok közt elfoglalt helyét próbálták kijelölni. De ha el is fogadjuk azt a szemléletet, mely szerint az orális irodalomból, az anekdotából kifejlődött novellának egyfajta alapstruktúrája nemigen változott, akkor is fel kell tételeznünk, hogy a történeti fejlődés során a novella műfaja is fejlődött, vagy legalábbis módosult. A kezdetet bizonyosan a történet vonzerejére, fordulatosságára, csattanós befejezésére építő anekdotikus novella jelenti, mely kétségtől folyamatosan tovább él, s még ma is a műfaj fontos típusát képviseli. Innen kiindulva aztán egész sor novellatípust különböztethetünk meg aszerint, hogy az anekdota fontossága milyen mértékben csökken a novella belső szerkezetében a többi elemhez képest; a végpontot itt nyilvánvalóan az a fajta leírás-novella jelenti, melyet oly szívesen művelnek a prózában új utakat kereső mai íróink, mint például Mészöly Miklós vagy Nádas Péter (aki még elbeszéléskötetének is a *Leírás* címet adta), de amely, mint B. M. Eichenbaum 1927-ben írta,¹¹ már a 19. századi orosz irodalomnak is jellegzetes műfaja volt. (Gondoljunk csak Turgenev kötetére, az *Egy vadász fel-*

⁹ V. Sklovcszkij: *O tyeorii prozū*. Moszkva. 1929. 68–72.

¹⁰ A. E. Poe: *The complete works*. 10. 304–306.

¹¹ B. M. Eichenbaum: *Sur la théorie de la prose*. (In *Théorie de la littérature*. Paris. 1966. 197–212.)

jegyzéseire.) Nem a történet, hanem az atmoszféra a lényeg Turgenyevnél s a mai leíró novellában is, s ez a megállapítás máris átvezet bennünket a másik szemponthoz, amelynek nyomán a novella különböző típusait megkülönböztethetjük. Mert ha nem az elmondott történet a leglényegesebb elem, akkor bizonyosan a nézőpont fontossága, a tónus vagy az előadásmód milyensége, a nyelvi szint fontossága, a szerkesztésnek a megszokottól való jelentős eltérése, egyszerűen a hagyományostól elütő rendező elv kiválasztása alapján különböztethetünk meg novellatípusokat.

Van ezen kívül még egy harmadik szempont, mely talán külsődlegesnek és esetlegesnek látszik, mégsem teljesen elhanyagolható: a novella hosszúsága. Poe említett tanulmányában épp a novella viszonylagos rövidegében, s ami ebből következik: egyszerre végigolvashatóságában látta e műfajnak a regénnyel szembeni előnyét, s még a hosszúság mértékét is megszabta két órás hangos felolvasásban.^{1 2} Ezt a hosszúságot ma már inkább a kisregény terjedelmének gondolnánk, de kétségtelen, hogy ha a teleologikus szerkesztésű, egyszálú és egynemű elbeszélést nevezzük novellának, akkor alighanem még e műfaj szélső esetének vehetjük például Kertész Ákos közel százlapos *Aki mer, az nyer* (1978) című írását, míg a másik póluson a szerkezetnek szinte csak pusztán a vázát felmutató „egypercesek” helyezkednek el.

3.

Nem könnyű feladat a mai magyar novellisztika körülhatárolása és áttekintése, mert ha csak az utóbbi hat-nyolc év termését – novellásköteteket, folyóiratkiadványokat, antológiákat – vesszük számba, s abból is kizárólag azokat az írásokat, melyek akár művészi értéküknél, akár formai érdekes-

^{1 2} A. E. Poe i. m.

ségüknél, akár tárgyuknál, akár visszhangjuknál fogva kiemelkednek a megjelentek közül, akkor is legalább harmincöt novellista munkáit kell számbavennünk. Még úgy is, ha a novella fogalmát a fent vázoltak szerint értelmezzük, vagyis jóval szűkebben, mint a *101 elbeszélés* vagy a *Körkép* szerkesztői, akik naplórészleteket, visszaemlékezéseket, laza szövési jegyzeteket, olykor regényrészleteket is kötetükbe iktatnak.

Az így létrejött sokszínű, minden tekintetben rendkívül változatos korpuszba feltétlenül besorolandó még néhány határon túli magyar író novellisztikája is: a teljesség igénye nélkül említjük itt meg a kolozsvári Panek Zoltánt, a pozsonyi Kovács Magdát, s a jugoszláviai magyar írókat reprezentáló *Különös ajándék* című antológiát (1975), melynek legjobb darabjai Gobby Fehér Gyula, Brasnyó István és Gion Nándor tollából születtek.

A körülhatárolásnál is nehezebb azonban az áttekintés szempontjainak kijelölése. Az imént megadott kritériumok – az alaptörténet fontossága, a rendező elv milyensége, a szöveg hosszúsága – közül ugyanis egyszerre mindhárom nem lehet meghatározó, legfőlőbb kettő, vagy még gyakrabban a három közül csak az egyik. A rendelkezésre álló anyag tipizálása ezek szerint nem mindig egy és ugyanazon szempont szerint történik, de teljesen egységes alapú típusok kialakítására jelenleg nemigen látunk lehetőséget. Másfelől – mint minden tipizálás esetén – a konkrét művek, vagyis a novellák, sohasem illeszthetők be teljesen az így kialakított sémákba; mindig akadnak köztük olyanok, melyek ide is, oda is sorolhatók.

Az elméleti megalapozás azonban, mindeme nehézségek ellenére is, alapvető jelentőségű, nélküle ugyanis nemigen képzelhető el sem a mai magyar novellisztika valamiféle értékrendjének a kialakítása, sem pedig eme novellisztikának az irodalmi folyamatba történő megfelelő beillesztése. S nem képzelhető el a típusok mögött meghúzódó s a művekből kiolvasandó világkép kellő feltárása sem, mert hiszen a műforma megválasztása végül is valamiképpen mindig a világlátás függvénye.

4.

(Az *informatív novella*) Számon kérhető-e vajon a magyar novellisztikától mai életünk fontosabb jelenségeinek minél teljesebb számbavétele? Ez a gyakorta hangoztatott igény a regény esetében is erősen vitatható, még inkább vitatható tehát a novella vizsgálatakor, hiszen ezt a műfajt sem terjedelme, sem építkezése nem teszi alkalmassá az effajta feladatok betöltésére. A novella valódi ereje másban van: rátapint egy-egy neuralgikus pontra, felvillantja a kor legjellegzetesebb típusait, visszaadja sajátos atmoszféráját.

Mindamellet nem csekély azoknak az íróknak a száma, akik mégis megpróbálkoznak a jelen, a közelmúlt vagy a félmúlt feltűnően fontos eseményeinek novellába foglalásával. Hasonló jelenséget a modern regényben is megfigyelhetünk; Sükösd Mihály értekezik részletesen arról, hogy a kiutat kereső 20. századi regény egyik jellegzetes kísérlete: minél több információs anyagnak az irodalmi szövegbe foglalása.^{1 3} Ekképpen, akár a regénynél, a novellánál is a tárgy, az előadott anyag válik a legfontosabbá, az előadás módja csak az olvasó érdeklődésének fenntartására szolgál. Az ilyen jellegű, informatív típusú novellákat két nagyobb csoportra oszthatjuk, *anekdotikus-informatív* és *naturalisztikus* típusúakra: az előbbiek, a műfaj ősi hangütését megőrizve, többnyire rendkívül látványos, de tulajdonképpen kevés fontos eseményt adnak elő (szoros rokonságot mutatva így az újságírás bizonyos szenzációhajszoló változataival), míg az utóbbiak viszont inkább a hétköznapok világának apró részleteit ábrázolják, szinte szociológiába illő becsvágyal.

(Az *anekdotikus-informatív típus*) A bemutatott események időrendjét követve, az ebbe a típusba sorolható novellák közül legelőbb is a második világháborús évek érdekes epizódjait ki-

^{1 3} Sükösd Mihály: *Változatok a regényre*. Bp. 1971. 44–76.

nagyító Karinthy Ferenc és Boldizsár Iván-írásokat kell megemlítenünk: Karinthy vissza-visszatér a délvidéki vérengzésnek önmagában is nagyfeszültségű történetéhez, vagy Budapest ostromának eseményeihez (*Régi nyár; Aranyidő*), Boldizsár pedig legszívesebben az alig létezett magyar ellenállás hősi epizódjait (*A gyöngyháznyelű pisztoly*), vagy ugyancsak az ostrom mozzanatait írja le (*Iván*). Az anyag megformálásának, vagy Todorov szerencsés kifejezésével, a víziónak¹⁴ az eszköze mindkettőjüknél a hagyományos anekdotikus novellaforma, de minthogy ennek kikerülhetetlen alkotóeleme a tónus bizonyos kedélyessége, vagy legalábbis megnyugtató volta, az említett novellák atmoszférája eléggé felemás.

Még nagyobb feltűnést keltettek ugyanennek a két írónak az ún. személyi kultusz éveit felidéző írásai (*Papageno és Monostatos; Baráti beszélgetés*), melyek a novellák főszereplőit az ország vezetőjével szembesítik. A két novella hitelét ezúttal is a módszer ellentmondásai gyöngítik; az anekdotikus novella-modell ugyanis arra készíti az írókat, hogy a hatalom birtokosát s a főszereplőket népmesei hősként állítsák szembe egymással, más szóval: a tónus azt sugallja, hogy – akár a népmesékben a legkisebb fiú – a novella hőse is diadalmas-kodik előbb-utóbb a gonosz király felett.¹⁵

Itt kell említenünk, bár a hangütés sajátossága folytán egy másik típusba is besorolhatnánk, Moldova György satirikus elbeszéléseit. A hangsúly ugyanis ezekben is a közölt tényekre esik; Moldova az ötvenes évek szokatlan, sőt olykor szinte hihetetlen mozzanatait igyekszik elfogadhatóvá tenni a szituáció képtelen túlzásaival. Írásai az anekdotikus előadásmód egy másik, városi – sőt, külvárosi – változatát képviselik, hiszen novellamotívumai mindig a városi folklór motívumaival roko-

¹⁴ Tzvetan Todorov: *Poétique*. Paris. 1973. 56–67.

¹⁵ Amikor következményeivel jellemzi a korszakot, Boldizsár sokkal értékesebbet alkot; igaz, típust is vált, eljut a realista novellához, mint például az *Egy nap anatómiája* c. írásában.

nok.¹⁶ Az eredmény nála is felemás, mert hiszen az előadás-mód poénokra kihegyezett humora többnyire gyöngíti a hatásosnak szánt információkat.

Az alapprobléma tehát az anyag és formálás viszonya, az a kapcsolat, mely Mark Schorer kitűnő tanulmánya¹⁷ szerint a művek minőségét meghatározza. Az írói technika, mondja az amerikai kritikus, technikán mindazokat az írói eljárásokat értve, amelyeket az imént a rendező elv kategóriájába soroltunk, több, mint megvalósítás: felfedezés, az anyagban rejlő lehetőségek kibontása. Innét nézve válik érthetővé az imént idézett novellák furcsa kettőssége, s az a fajta perchez kötöttsége, amely még olykor egyes első vonalbeli, „technikás” novellistáknál is megfigyelhető. Ha anyag és technika elválik egymástól, akkor az információ újdonságának elmúltával egyszerre elvész a novella minden érdekessége is.

(*A naturalisztikus novella*) A tényanyag, de egészen más-fajta tényanyag a legfőbb vonzereje Galgóczi Erzsébet, Galambos Lajos, Vészi Endre, Jókai Anna és jó néhány, a hatvanas évek végén vagy a hetvenes évek elején indult elbeszélő írásainak is. Felfogásuk és alapvető módszerük nyomán az említett írók novelláinak jó részét naturalisztikusnak nevezhetjük. Indokolja ezt tárgyválasztásuk, indokolja az elbeszélő és leíró szakaszok egyaránt részletező jellege, s legfőképpen a novellákból kiolvasható világfelfogás determinista volta. Erős szociológiai töltése van ezeknek az írásoknak: Galambos és Galgóczi a falusi élet roppant átalakulását; Vészi elsősorban a városi élet mindennapjait; Jókai Anna a társadalmi átrétegző-

¹⁶A motívum kifejezést itt abban az értelemben használom, ahogyan V. Propp (*Morfologija szkazki*. Leningrad. 1969.), az ő nyomában B. Tomasevszkij (*Tyeorija lityeraturü*. Leningrad. 1925), majd a strukturalista irányzatok képviselői, pl. R. Barthes (*Introduction à l'analyse structurale des récits*. Communication 8. 1966), vagyis az elbeszélés legkisebb önálló, korrelációra alkalmas elemét jelölöm vele.

¹⁷Mark Schorer: *Technique as Discovery*. Magyarul a *Regény és tapasztalat* c. antológiában. Bp. 1978.

dés következményeit; Csörsz István, Módos Péter, Marosi Gyula, Munkácsi Miklós, Csaplár Vilmos — de említhetnénk még jó néhány hasonló korú novellistát — a felnőtt életrendbe beilleszkedni nem képes vagy nem is akaró, kallódó fiatalokat jeleníti meg. Egészítsük ki a névsort két nemrég feltűnt, erős tehetségű novellistával, akik érdekes módon nem a megelőző nemzedék túlzott önéletrajziségához, hanem inkább a hatvanas éveket uraló nemzedékhez kapcsolódnak: a városi élet jellegzetes tereit — albérlő, függőfolyosó, játszótér — megíró Tárnok Zoltánnal és a családi struktúrák bomlását követő Bán Zsuzsával.

A naturalisztikus novella, mely mennyiségileg bizonyosan az újabb magyar novellisztika legerősebb áramlata, hol nyíltabban, hol rejtve, de majd mindig az olvasó felháborodására épít: vidéki kiskirályok, a közérdekkel mit sem törődő vezetők, túrhetetlen, embertorzító lakáshelyzet, a társadalomnak a fiatalok számára kiábrándító megnyilvánulásai — lényegében ez a novellák folyton visszatérő tárgya, s jellegzetesek a folyton visszatérő motívumok is: pőre indulatok, evés, ivás, szeretkezés, pofonok, depresszió, vagyis a mindennapi életnek az az oldala, amely a nagy morális rendszerekben, így például Spinozánál, a három szint közül a legalsónak felel meg. Vizsgáljuk meg például a felsoroltak közül talán legnagyobb tehetségű Galgóczi Erzsébet egyik újabb novelláját, 1978-as *Közel a kés* c. kötetének címadó írását. „Harmadik hete esett az eső. Meg-megújuló hullámokban érkezett a cudar novemberi széllel” — adja meg már az elbeszélés első két mondata az egész mű alaphangulatát. S a narrátor nem késlekedik a főszereplő, a motorkerékpáron épp hazaérkező Szalánczki téeszelnök bemutatásával sem: „Vagy kimerült, vagy nyugtalan, vagy szorong, vagy dühöng, vagy kétségbeesett, vagy fölajzott.” A cím jelzése is megvilágosodik már az elbeszélés elején: Szalánczki a kocsmában összeakad volt barátjával, most ellenfelével, a kollektivizálást vadul ellenző Csiszár Imrével, aki a kocsmáros közlése szerint bicskázni készül. Zárás után a két férfi együtt

indul haza, s Szalánczki, míg Csiszár élete keserves történetét meséli, ugrásra készen várja erősebb ellenfele támadását. Galgóczi eljárása roppant egyszerű: a címben már jelzett s most megvalósuló szituáció bizonytalansága – szürni fog-e Csiszár vagy sem – a feszültség fönntartását szolgálja, miközben a beszélgetés tudunkra adja, hogy a Szalánczki–Csiszár ellentét nem egyszerűen az új és a régi konfliktusa; a felszíni értékhierarchia mögött más, a Csiszár fölényét mutató értékülbségek is rejlenek. A cím, a felvázolt szituáció s a novella minden eleme erőszakos végkifejlet felé mutat, a késnek – melyről egyébként részletes leírást kapunk – nyilvánvalóan le kell sújtania. Csiszár azonban nem szúrja le az elnököt, hosszú együttlétük lezárásaként kezét parolára nyújtja. Szalánczki – s ezzel zárul a novella – csak másnap reggel tudja meg, hogy a kés mégis betöltötte funkcióját, „Csiszár hazament az éjjel, és leszúrta a feleségét.”

Nem a tárgyválasztás az oka, hogy Galgóczi novellája csalódást kelt bennünk, hogy váratlan zárása ellenére is nagyon sematikusnak érezzük, hiszen a szövegben pontosan megjelölt történelmi-társadalmi szituáció (1960-ban járunk) konkrétságában is, általános tanulásaival is mindmáig megőrizte érdekességét. A csalódást inkább a kidolgozatlanok okozza: a kezdő és a záró szekvencia közti hosszú szakasz anyaga nagyon esetleges, igazából megszerkesztetlen, s ennél fogva a zárás sem kellően motivált. A novella megoldásait önkényesnek érezzük, így szükségszerű az olvasói következtetés: itt legyőzhetetlen külső erők munkálnak és szabják meg szigorúan a tragédia minden pillanatát.

Hasonlóan könyörtelen végzet munkál Vészi Endre szelídebb tónusú és szándéka szerint tudatosabb építésű írásai-ban, így például a *Sárga Sörényben* (1979). A végeredmény ezúttal már a bevezetőben adott: Bakos bácsi, a régi munkásmozgalmi emberből lett hivatalsegéd, kiváló munkát végző és elveihez ragaszkodó ember, utolsó munkahelyéről is távozni kényszerül. Távozásának okát tudjuk meg a novellából: Bakos,

aki a Rákosi-rendszerben egyszer már megütötte a bokáját igazmondása miatt, véletlenül meglepi közvetlen főnökét a szép titkárnővel, Sárga Sörénnyel. A botránynak nem a főnök, hanem Bakos esik áldozatául; áthelyezik. Az igazságtalanság – és Sárga Sörény meztelen alsótestének emléke – annyira megrendíti, hogy amikor a hajdani főnök vezérigazgatónak kerül Bakos új munkahelyére, a hivatalsegéd önként távozik; életének ezzel gyakorlatilag vége. A naiv moralitás és a láthatatlan szférákban munkáló felső hatalom ilyenfajta szembeállítás, mely ráadásul nem jelenetek formájában, hanem a láthatatlan narrátor összefoglaló szavaival jelenik meg, ugyancsak a teljes determináltság lehangoló világába helyezi Vészi írását.

Szaporíthatnánk a példákat, de a kép nagyjából mindig egyforma: a szerzők leírnak egy-egy fontos jelenséget, az elbeszélésbe beillesztenek egy-egy hatásos elemet (példáinkban ilyenek a kés, ill. a rajtakapás), s minthogy az információval meg a pillanatnyi hatáskeltéssel beérik, a valódi formálás elmarad. Ez alól persze vannak kivételek, az utóbbi években a naturalisztikus novella is létrehozott néhány jelentős teljesítményt; említsük meg Galgóczi *Könél keményebb* vagy Jókai Anna *Selyem Izabella* c. írását. A siker titka ezekben minden bizonnyal egyrészt a kompozíció árnyaltabb és tökéletesebb kidolgozottsága, másrészt pedig – ami egyébként nyilvánvalóan a kompozíció árnyaltságának függvénye – az elbeszélés nagyobb nyitottsága. Szabadulás a naturalizmus egérfogóként működő mechanizmusától, s ezáltal egy magasabb rendű típus, a kétdimenziós realista novella elérése.

5.

(*Határesetek*) Hadd folytassuk az egyszerűség kedvéért a harmadiknak megadott szemponttal, a terjedelemmel. Ha Allan Edgar Poe idézett határ-rögzítése túlhaladottnak tekinthető is, hiszen az elbeszélés ma már inkább olvasásra, mint

felolvasásra szánt műfaj, nézete akkor sem hanyagolható el teljesen, hiszen az olyan írások, mint az *Aki mer, az nyer* vagy a *Szerellem* (Nádas Péter 1979-es kötetében, a *Leírásban*), kétségkívül ugyanannak a műfajnak a határesetei, amelybe az eddig elemzett elbeszélések is tartoznak. Felépítésük azokétól semmiben sem különbözik, csak épp a két író a részletezőbb megoldást választja. Így Kertész az elbeszélés tagolását meghatározó anekdota kidolgozatlan szakaszainak megmunkálásával, szereplői szinte minden szavának, gondolatának, mozdulatának aprólékos rögzítésével, aminek révén egy sokszor megírt komikus (vagy tragikomikus) szituációból – a nagyerejű férj meglepi feleségét egy cingár legénnyel, akinek fürge nyelvvel sikerül kifognia a férjen – jóval többet bont ki, mint azt eredetileg várhatnánk. Ugyancsak a minél teljesebb elmondást választja Nádas Péter is, egy egészen más jellegű írásban, mely a narrátor szigorúan egy nézőpontú elbeszélése. A *Szerellem* fiatal főszereplője barátnőjével együtt marihuánás cigarettát szív, ettől elveszti időérzékét, bizonytalanná válik érzékelése; s az elbeszélést épp az teszi hatásossá és elgondolkodtatóvá, hogy mindezt nem kívülről, hanem belülről, az érzékelést és az idő relativitását magának az elbeszélésnek a szerkezetévé alakítva, képes bemutatni. Más szóval, a részletező eljárás teljes mértékben jogosult, mert Nádas csak ekképpen bonthatja ki a tárgyában rejlő lehetőségeket.

(*Egypercesek*) A terjedelem szempontjából a másik végletet azok az egészen rövid novellák képezik, amelyeket Örkény óta egyperceseknek nevezünk. Ez a típus persze más irodalmakban is megtalálható; az enciklopédikus műveltségű Étiemble tanulmányára hivatkozva¹⁸ hadd említsük itt meg a francia Félix Féneon háromsorosai és Jean Paulhan egylaposai mellett a japán irodalom gyakorlatát. Az a Féneon-írás, melyet Étiemble

¹⁸ Étiemble: *Problématique de la nouvelle*. In: *Essais de littérature (vraiment) générale*. Paris. 1975³. 225.

idéz („Az újszülött bal vállán – holttestét Versailles-ban, a 22-es tüzérezred kaszárnyája előtt találták – egy tetoválás: egy ágyú.”) azt a véleményt látszik alátámasztani, hogy a novellának ez a különleges típusa csakis a meghökkentésre épülhet.

Többnyire arra épülnek ugyanis Örkény méltán híres egypercesei is. Az egyperces novella nem más, mint a műfaj lecsupaszított szerkezete; a novellát alkotó motívumok közül itt csaknem kizárólag a legnélkülözhetetlenebbek – Tomasevszkij szavával az asszociációs motívumok – kerülnek a szövegbe, majd minden más, vagyis amit Tomasevszkij szabad motívumnak nevez, kimarad.¹⁹

Az egyperces mégis más, mégis több, mint az a fajta rövid, összefoglaló, amelyet például Boccaccio helyez novellái elé. Próbáljuk megvizsgálni a különbséget Örkény *Klimax* című egypercesén, mely egy özvegy öngyilkosságát beszéli el. Az asszociációs motívumok, melyek a novella kauzális folyamatát teremtik meg, itt a következők: gázzzag, az öngyilkosság felfedezése, a búcsúlevél szövege, melyben az asszony szeretet-hiányra panaszkodik, az asszony neve. Már az utóbbi motívum is több irányba mutat, de ezután – feltűnő helyen – következik még egy olyan motívum, mely semmiképpen sem illik bele az előző motívum-sorba, s amely a címmel (s a névvel) együtt egy másik kauzális sor lehetőségét villantja föl: a búcsúlevelet lenyomtató hamutartóban talált utolsó cigaretta csutkája „rúzsos volt”. Örkény úgy helyezi el ezt a szabad motívumot, hogy nyomatékot kapjon, hogy meghökkentsen, s a másik kettővel összekapcsolódva, perspektívát nyisson az olvasó előtt.

Ez az a többlet, mely a klasszikus novella-szituációhoz járul, s amely az egyperceseket megkülönbözteti a Boccaccio-féle

¹⁹ Tomasevszkij „asszociációs motívumoknak nevezi a lineáris történetet, az ún. „fabulát” alkotó elemeket, míg a „szüzsét”, az elbeszélés valódi lényegét létrehozó elemek a „szabad motívumok”. B. Tomasevszkij i. m. 132–165.

összefoglalástól. De Örkénynél megjelenik még egy másik, rá nagyon jellemző kettősség, tragikus és komikus egyidejű jelenléte, mely szintén hozzájárul ahhoz, hogy a két kauzális sor közt ne tudjunk rögtön dönteni. A búcsúlevél és a zárómondat komikus mozzanatai ugyanis bizonytalanságot keltenek az olvasóban a cím értelmezését illetően: komolyan értendő vajon? vagy ironikusan? esetleg így is, meg úgy is?

A *Klimax* – talán ebből a rövid elemzésből is kitűnik – tökéletesen működő szerkezet. Az egyperces novella lehetőségei mégis erősen korlátozottak, s ezt nemcsak az eredetit utánzó más novellisták – így például Temesi Ferenc a *Látod mégis nekem kell lejönnöm* című kötetében (1978) – próbálkozásai, hanem magának Örkénynek az írásai is bizonyítják. Az elbeszélés valódi gazdagságát a két dimenzió egyformán alapos kidolgozása teremti meg; ismét Tomasevszkij terminológiájával élve, a *fabula* vagyis a kauzális-lineáris sor és a *szűzsé*, a szabad motívumokból összeálló hálózrendszer bonyolult együttese. Így tágulhat ki az elbeszélés világa, így nyílhat meg az olvasó előtt a perspektívák bámulatos sorozata. Az egypercesnél a szabad motívumok hiánya (s a *fabula* rövidsége) végül is nagyon szűkre szabja ennek a már terjedelmével is elsősorban mehökkentésre irányuló formának a világát.

6.

(*Az anekdotikus novella*) Eddigi megállapításaink a novellának azt a meghatározását látszanak alátámasztani, mely szerint nem annyira a történet, hanem az előadásmód – vagy nevezük vízióknak – adja a novella valódi érdekét s értékét. Lássuk most tehát azokat a novellatípusokat, amelyeket valóban az írói formálás milyensége szerint jellemezhetünk. Elsőnek azzal az áramlattal kell foglalkoznunk, mely a magyar irodalom egyik legerősebb hagyományát folytatja, s melynek fő jellemzője a történet, a *fabula*, nagyon alapos kidolgozottsága. Az

anekdotikus novella lényegében egy jól ismert életbeli szituáció illúzióját kívánja fölkelteni; narrátora – akár látható, akár láthatatlan narrátor – jól tagolt, könnyen követhető, formásan záródó históriákat emel ki az események zűrzavaros áradatából, s az előadott történethez való viszonya – részben épp annak megnyugtató formája miatt – többnyire kedélyes vagy legalábbis megnyugtató. Más szóval kifejezve: a narrátor megfelelő távolságban van az elmondott eseményektől, s így kialakíthatta már a történetről határozott, egyértelmű véleményét.

Az anekdotás novellának, a már említett Karinthyn és Boldizsáron kívül, Kolozsvári Grandpierre Emil és Jékely Zoltán a legkiválóbb képviselői. Grandpierre sok évtizede műveli ezt a novellatípust, legfőljebb írásainak tárgya változott a társadalom váltoásaival; a dzsentri és a régi típusú hivatalnok helyébe mai középkáderek kerültek. Legújabban Grandpierre azzal próbálkozik, hogy a fiktív keretet elhagyva saját emlékeiből, élményeiből formáljon, módszerén mit sem változtatva, fordultatos elbeszéléseket (*Elhanyagolt párhuzamok; Láthatatlan főszereplők*). A Grandpierre-nél gyakran feltűnő elegáns, korosodó nőhódító kap központi szerepet Jékely Zoltán pompásan kidolgozott novelláiban is, amelyek ennek az irányzatnak alighanem legkiválóbb teljesítményei; az olyan írások, mint az *Angyalfia Melániának* vagy a *Két kard keresztben* messze meghaladják e novellatípus átlagát. Jobb írásaiban Jékelynek ugyanis sikerült megteremtenie azt, ami az anekdotikus novellákból gyakorta hiányzik: a vízió és a világgép egységét. A vízió lényegét a narrátori magatartás adja, s ez – mint az informatív típusú novelláknál láthattuk – sokszor akadályozza a novella tárgyában rejlő lehetőségek kibomlását. Jékely világgépét – mely nem pusztán hedonista, hanem bizonyos életminőséget követelő, s ezzel egy másik életfelfogást implicite elutasító világgép – viszont épp ez a díszesen fogalmazott, fordultatos, régiest és mait ötvöző forma teljesíti ki igazán.

Alig van olyan novellistánk, aki ne kezdte volna ezzel a típussal, még az egészen más utakra tért Panek Zoltán is hagyományosan édeshangú elbeszéléssel nyitja válogatott novelláinak kötetét (*Felhőszakadás*), s még hosszan sorolhatnánk a példákat. Az anekdotikus novella tárgya sokféle lehet, érdekességként említsük meg Gáll István működését, aki élete egy rövid, de alapvetően meghatározó szakaszának, a határőrködésnek a mozzanatait idézi föl újra meg újra, az ötvenes évek elejének lényegét keresve élményeiben (*Vaskor*, 1980). De az ő novelláit is az elbeszélő tónusa határozza meg, s így a kapott kép jelentősen eltér Gáll regényének, az ugyanazon korszakot bemutató *Ménesgazdának* a komorabb képétől.

(*A kétdimenziós realista novella*) A műfaj neoklasszikus vonulatát képezi az a novellatípus, mely megőrzi ugyan az anekdotikus elbeszélés szerkezetét, de másként valósítja meg a narrátor és a történet viszonyát. Ez a történetileg minden bizonnyal a legtöbb értéket hordozó típus – nevezzük kétdimenziós realista novellának – az eddig vizsgáltaknál jóval tágabb lehetőségeket nyit, mert a hagyományosan fontos történet előadásmódját szabadabban választhatja meg, nem kötik olyasfajta kánonok, mint például az anekdotikus novellát a tónus stb. A kétdimenziós realista novellát művelik újabb irodalmunknak olyan jelentős novellistái, mint Illés Endre, Örkény István, Thurzó Gábor, Szabó István, Csurka István, korábbi korszakában Mészöly Miklós, a fiatalabb generáció tagjai közül Vathy Zsuzsa vagy Gion Nándor. A megszokott besorolásoktól talán elütő, mégis jogos az említett íróknak ez az összekapcsolása, mert a *A 212-es*, a *Fohász*, az *Ámen*, *Ámen*, az *Arizona Jack térdepel*, a *Protest-song*, a *Három burgonyabogár*, ha tárgyukban jelentősen el is térnek egymástól, az alapmódszer tekintetében valahol mind összefüggnek. Hasonló bennük, hogy nincsen semmi feltűnő „eltérés”²⁰

²⁰ Az *eltérést* itt a retorikában használatos jelentéssel értem: a normatívától való eltérés hozza létre a trópusokat. A retorika csak a

sem a nyelvi szinten, sem a tónusban, sem a szerkezeti építésben, a figyelem tehát másfelé irányulhat. Hasonló azután a novella első rétegét adó fabula összefüggő teljessége; azok az asszociációs motívumok, melyekből a történet összeáll, többféleképpen is elhelyezkedhetnek a novellában, akár lineárisan, mint Illés vagy Csurka említett írásaiban, akár más rendszerben, mint például Szabó Istvánnál, de mindenképp okságilag kapcsolódó, összefüggő sort alkotnak. A realista novella azonban nem áll meg a fabulánál, mely a naturalisztikus vagy anekdotikus novellánál a lényegét adja; az írásban elhelyezett szabad motívumokból olyan más sorokat is kialakít, melyek maguk is bonyolult, szervesen épülő egységek, s amelyek vagy tagadják, vagy keresztezik, vagy felerősítik a fabulát, de mindenesetre roppantul kitágítják a novella világát.

Örkény egyik legszebb novellájában, a *Fohászban* például a két sor előbb keresztezi, s aztán felerősíti egymást. A fabula azt beszéli el, hogyan azonosítja egy házaspár, 1957 tavaszán, pár hónapja eltűnt fiuk holttestét, s hogyan töltik aztán a rákövetkező órákat, a szüzsé viszont néhány vonással a férj és a feleség portréját és kettejük kapcsolatát vázolja föl. Olyan módon méghozzá, hogy a történetet a feleség mondja el, s így az ő szóhasználata, kommentárjai, véleményei azok a szabad motívumok, melyek a fabula tragikumára furcsán rímelő kispolgári világot megrajzolják. A fabula motívumai kauzálisan kapcsolódnak egybe, a szüzsé motívumai viszont jóval bonyolultabban helyezkednek el, így például a bevezető szakasz egyik jelenete – mely a férj jámbor bizonytalanságát és az aszszony fölényes erőszakosságát látszik jelezni – csak később, az elbeszélés lezárásával kapja meg igazi jelentését.

A szerkesztés ilyenfajta bonyolultsága, amennyiben a szabad motívumok mindegyike megfelelően kapcsolódik a

nyelvi szintet vizsgálja, feltételezhető viszont, hogy a trópusok a poétika által leírt magasabb rendű egységekben is hasonlóan működnek, vagyis hogy az eltérés különböző fokozataival jól jellemezhető az egyes konkrét művek jellege.

novella hálózatrendszerébe, a lényegi jelenségek roppant mennyiségét vonja a novella világába, és egyúttal váratlan s mégis természetes összefüggésekre világít rá. Illés novellája például nemcsak egy klasszikus értelemben vett örök ember-típus: a gyanakvó ember érzékletes leírása, hanem egyúttal a gyanakvás konkrét történelmi okainak a magyarázata, s mellett két korszak, a hetvenes évek eleje s az ötvenes évek eleje alapsajátosságainak jelzése és szembeállítás. Szabó István nagyszerű írása más irányba tágít: itt az alaptörténet – a magát Arizona Jack, a ponyvahős helyébe képzelő kisfiú olyan bünt gyón meg a papnak, amelyet el sem követett, legföljebb szeretett volna elkövetni – pusztán a gyermeki lélek világának a vizsgálatát sejteti, de a befejezésben leírt mondatok felhangjai („a hegyközségbe vezető ösvényeken lesz módja és ideje eldönteni, hogy Csanaki Jancsiként térjen-e haza, vagy mint Arizona Jack lépjen be az udvarra”) egyszerre új perspektívát nyitnak, s arra készítetik az olvasót, hogy felidézze azokat az előzőleg elhelyezett motívumokat, melyek mindennapi lét és álmvilág, ideál és megvalósulás, s az ember önmagával történő azonosulása kérdéskörébe tartoznak.

A csehovi mintát követi ugyanennek a novellatípusnak egy másik változata, mely látszólag banális, jelentéktelen alaptörténetből bontja ki az emberi viszonylatok gazdagságát. Ilyen jellegűek például Gion Nándor falusi környezetben játszódó, szürke embereket felvonultató rövid elbeszélései (*Olyan, mintha nyár volna; Csillagok minden színben* I. és II.) vagy Vathy Zsuzsa legsikerültebb írásai (*Nem kellesz senkinek; Szökőnap*). A kétdimenziós realista novellatípus változatai – épp e forma nyitottsága miatt – szinte végtelenek, idézett példáink is jelentősen eltérnek egymástól. Különféle lehet a novellák tárgya, nézőpontja, s ebből következőleg a tónusa is, s a valóság-hű közegben helyt kaphatnak olykor – mint például a *Jeruzsálem hercegnőjében* – fantasztikus elemek is. A novella teljességének feltétele nyilvánvalóan a két (vagy több) motívumsor egyformán kidolgozottsága, s ebből következőleg a

szöveg kiegyensúlyozott jellege. A realista novella erősen kötődik a műfaj hagyományaihoz, mégsem értékelődött le olyan formán, mint a múlt századi regény néhány változata. Ez a novellatípus elevenen él, de azok az írók, akik a regényben új utakat keresnek, a novellában is megpróbálkoztak a modern próza bizonyos eredményeinek fölhasználásával.

(*A dokumentum-novella*) A tényirodalom divatjának egyenes következménye a dokumentum-novella elterjedése. A dokumentumokat fölhasználó író elsősorban a mű és az olvasó kapcsolatát kívánja módosítani azáltal, hogy művének a fiktív irodalomnál hívebb valóság-tükrözés látszatát adja. Az effajta szándék (mely nem hiányzott a regény első nagy korszakából, a 18. századiból sem) a novellával eléggé nehezen összeegyeztethető, lévén ez a műfaj jóval kialakultabb, mint a modern fiktív próza más megjelenései. Más szóval, a dokumentum-próza látszat-formátlansága nehezen összeegyeztethető a novella erősen artisztikus megjelenésével. Néhány mai író, mint például Hernádi Gyula, Sükösd Mihály, Bor Ambrus ennek ellenére rendszeresen próbálkozik ezzel a típussal. A dokumentum-novella olykor levelekből, jelentésekből, okmányok szövegéből áll össze – ilyen Sükösd *Cseréppostája és Ítélet előttje* vagy Hernádi *Magyar rapszódiaja* –, kerülhetnek bele tudományos munkákból, lexikonokból vagy folyóiratokból, újságokból kimásolt adatok – ilyen Sükösd *A kisváros elemi szerkezete* vagy Hernádi *A Bermuda-háromszög* című írása –, s épülhet nyíltan önéletrajzi elemekből, mint Spiró György novellája, az *Apámmal a meccsen*.

A dokumentum-novella problematikusságát nem is annyira a fabula szerteszórt elemeinek az összekapcsolása, mint inkább a másik dimenzió, a szüzsé fölrakása adja. A maga választotta szituáció ugyanis korlátokat állít a novellista elé; az asszociációs motívumokból, még ha a soruk hiányos is, a fabula összeáll, a szabad motívumok közül azonban általában elég sok marad funkció nélkül (itt persze nem arról a szándékos funkciómentességről van szó, mely egyes íróknál, így például

Mészölynél, tudatos írói fogás). Az egyetlen lehetőség: a dokumentumoknak ál-dokumentumokkal való helyettesítése, aminek persze határt szab az alapkövetelmény: a valóság-szituáció megőrzésének kényszere. A dokumentum-novella ennél fogva megőrzésének kevés jelentős teljesítményt mutathat föl, mert ritkán fordul elő, hogy a szüzsé valóban fölerősíti a dokumentum-fabulát. Emeljük ki mégis Hernádi néhány látványos novellája mellett Sükösd *Szövetség*, Bor Ambrus *Statistikák*, Karinthy *Egy fiók mélyén* című írásait, de tegyük hozzá: létének alapvető ellentmondásossága miatt a dokumentum-novellától csak kivételes esetekben várhatunk jelentős alkotásokat.

(*A vízió-novella*) Jóval érdekesebb megoldásokat kínál az a novellatípus, melynek a következetesen alkalmazott nézőpont a legfontosabb rendező elve. A vízió-novella többnyire nem bontja föl az elbeszélés cselekménysorát, viszont a narrátor és az előadottak közti távolság szinte teljes eltüntetésével valósággal az olvasóra kényszeríti látásmódját. Franz Kafka a legnagyobb modern mestere ennek a formának, mely többnyire a részletek valósághű visszaadása és a vízió különössége közti feszültségre épít. A vízió-novellában gyakran tűnnek fel csodás vagy fantasztikus elemek, álmokképek, fantázia-jelenetek, bár felhasználásuk nem feltétlenül szükséges: a lényeg az, hogy a novella narrátorának szemlélete élesen eltérjen az olvasó – a mindennapi ember – „normális” szemléletétől.

A hatvanas években Örkény István volt ennek a novellatípusnak a legszorgalmasabb művelője, a *Niagara Nagykávéház*, *Az ember melegségre vágyik*, *A visszaváltozás* (melyeket Örkény legutolsó novellaválogatásában a *Hódolat Kafkának* alcímmel foglalt össze) valósággal iskolát teremtett a magyar novellisztikában. Az akkori Kafka- (és Örkény) utánzás azonban legtöbbször külsőséges maradt, aligha haladta meg az *Átváltozás* alapszituációját variáló ötletek szintjét. A legutóbbi években egy induló prózaíró, Hajnóczy Péter méltán feltűnést keltő két kötete, *A fűtő* (1975) és az *M* (1977) bizonyította

be, hogy ebben a novellatípusban komoly lehetőségek rejlenek, s hogy a módszer lényegét megőrizve is meg lehet haladni a Kafka-utánzások szintjét. Az olyan írásokban, mint a *Hány óra?* vagy *A fuvaros*, Hajnóczy minden eseményt következetesen állandó hőse (a rövidített névvel egyébként Kafkát idéző) M. szemszögéből mutat be, s minthogy M. másként látja, s főképp másként ítéli meg a dolgokat, mint a novellákban felbukkanó többi szereplő, a szöveg sajátos feszültséggel telítődik. Hajnóczy akkor a legjobb, ha nem lép ki a realitás világából; megfigyelhető ez, ha összevetjük az említett két novellát *A véradó* című hosszabb elbeszéléssel. Az utóbbi egy falusi hentes története, aki egyre kellemetlenebbül érzi magát környezetében s a bőrében is, s végül véradással könnyít magán, rájön ugyanis, hogy szervezete szinte korlátlan mennyiségben termeli a vért. A csodás fordulat ekképpen rögtön a metaforikus szinthez kényszeríti az olvasót, kezdettől fogva az értelmezés változatait keresteti vele. Akár álom, akár örület, akár fantasztikum amiről *A véradó* számot ad, annyi bizonyos, hogy a két világ, a hentesé és a többieké, hirtelen távol kerül egymástól, összefüggésüket hiába keressük. Annál inkább érezhető viszont ez a fajta összefüggés *A fuvaros* című novellában, melynek alaptörténete egészen jelentéktelen – M. és felesége falura költözik, butángázra és olajra volna szükségük, de az egyetlen helybeli fuvaros nem hajlandó szállítani nekik –, viszont a narrátor víziója megnöveszti a fuvaros alakját, s egyúttal jelentőssé és nyugtalanítóvá varázsolja az egész szituációt. Ha ezt a novellát szövege alapján értelmezni próbáljuk, akkor rögtön számos megoldás kínálkozik, melyek közül M. esetleges részegessége, bolondsága vagy üldözési mániája a legkevésbé érdekesek, annál inkább viszont az értékrendszerek különbségének, esetleges összeegyeztethetetlenségének a fölvetése.

(*A kihagyásos és a kirakós típus*) A vízió-novella alaptörténete általában szabályosan épül, de van olyan változat is – például Hajnóczy *M.* című írása –, mely a fabula lineáris-lo-

gikai sorát felbontva különböző idősíkokat, az illúzió különböző fokozatait illeszti egybe. A modern prózában már-már közhellyé váló eljárásoknak a novellába történő átültetésével mind több író próbálkozik, hol több, hol kevesebb eredménnyel. Ezekből a novellákból – vagy mondhatnánk inkább rövidprózákából – eltűnik a régi értelemben vett fabula, de helyettesítése szinte minden alkalommal más és más módon történik.

A változtatás egyik módja az a kihagyásos szerkesztésforma, melynek a magyar novellisztikában Mándy Iván a legkiválóbb képviselője. Módszerét tökéletesítve Mándy egyre több motívumot hagy el a novella első rétegét alkotó sorból, amelyet ekképpen az olvasónak kell rekonstruálnia. Maga a rekonstrukció általában nem jelent különösebb nehézséget, a hiányzó motívumok majd mindig egyértelműen behelyettesíthetők, a lényeg itt maga a hiány, mely eleve sajátos lebegést ad minden Mándy-írásnak. De igazán jelentőset Mándy Iván akkor alkot, így például *A siker fényében* vagy *Apa közbeszól* című novelláiban, amikor más szabad motívumokat is beépít szövegebe, s így a kihagyásos eljárás teremtette atmoszféra segít kibontani az elbeszélés valódi témáját.

Sokkal radikálisabb formabontást figyelhetünk meg Mészöly Miklós, Panek Zoltán vagy Kolozsvári Papp László, s mások elbeszéléseiben. A szöveget szervező motívumok, akár egy kirakós játék darabjai, szétszórva helyezkednek el, s összerakásuk elvének megtalálása, a szövegben elhelyezett asszociációs motívumok kiválasztása és egybeillesztése jelentős erőfeszítést igényel az olvasótól. Kolozsvári Papp Lászlónál például – aki monológoknak nevezi elbeszéléseit – egy narrátor megállapításait, emlékeit, benyomásait olvashatjuk egymás után sorolva, mindig a jelenből kiindulva, s azután a múlt különböző rétegeiben kalandozva (*Monológok a határon*. 1978). Panek Zoltán rövidprózáiban viszont a kevés elbeszélő motívum közé aforizmák sorozata kerül, amellet dokumentumok vagy áldokumentumok egészítik ki a szöveget. A rendező elv fellelése sohasem könnyű: Kolozsvári Papp László-

nál általában a címből s a novella elején fölvezetett alapszituációból kell kiindulnunk; a nyelvi réteg formálását rendkívüli gondnal végző Panek Zoltánnál a metaforák, a paradoxonok asszociációiból kísérhetjük meg összerakni az egészet. *A kirakós novellatípusnak*, választott módszere miatt, mindig meg kell küzdenie egy jelentős nehézséggel: a szöveg tagolásával s megfelelő zárásával. Ha ez nem sikerül (s gyakran nem sikerül), akkor az olvasó úgy érzi, hogy a szöveg bárhol megszakítható vagy bármennyire folytatható volna.

Lehetővé teszi viszont a kirakós novella az időbeli határok tágítását. Elsősorban Mészöly Miklós néhány novellája – a *Nyomozás* (1), (2), (3), a *Lesiklás*, a *Magyar novella* – bizonyítja ennek az útnak a járhatóságát; Mészöly nemcsak az idősíkok összecsúsztatásával, hanem a nézőpont megfelelő tágításával vagy szűkítésével, és az asszociatív motívumok nagyon konzekvens elhelyezésével éri el az ennél a típusnál nagyon ritka teljesség-illúziót. A *Magyar novellában* például (*Jelenkor*, 1979/4), mely első látásra nem több itt-ott hallott történetek és családi legendák elegyénél, minden írói eszköz egyetlen cél érdekében munkál: a bevezetőben még hangsúlyozott elbeszélői én egyszerre többes szám első személyre vált át, a személyes emléket a tágabb közösség, a család emlékei követik, aztán a még tágabb városi közösség történeti, a narrátor társadalmi rétegének közeli s távolabbi múltja, miközben visszavisszatérő motívumként szövődik bele ebbe az anyagba a nagyobb közösséghez, a magyarsághoz való tartozás tudatosítása – megvilágosítva ekként az elbeszélés címét. Hasonlóan gondos szerkesztést figyelhetünk meg a *Lesiklásban*, ahol a címben megadott motívum más-más jelentéssel történő sorozatos visszatérése alakítja ki a novella sajátos formáját. Így követi a formabontást formateremtés, minden effajta újítás sine qua non feltétele.

(*A verbális novellatípus*) A novella nyelvi szintje, mely eddigi példáink közül Paneknél is rendező elvként működik (s meghatározó erejű Brasnyó István vagy Kovács Magda egészen

más jellegű elbeszéléseiben) rendkívül fontos funkciót kap néhány fiatal író, így például Esterházy Péter írásaiban (*Pápai vizeken ne kalózkodj.* 1977). Az a fajta városi nyelv, mely Kolozsvári Grandpierre egyes novelláiban még csak illusztrációként jelent meg, s amely Örkénynél már olykor fontos szerepet kap, Esterházynál a lényegét jelenti: a „locsi-fecsi” vagy a „pajkos szöveg” a novellák szerkezetét és vízióját is meghatározza. Metaforáit, nyelvi ötleteit, a pesti nyelvből kölcsönzött vagy maga kitalálta mondásait Esterházy szerkezeti elemként viszi végig a szövegben, így kerül például lóhátra a *John Lennon emlékére* című novella elbeszélője, lóporfákkal, pányvával stb. találkozva a városon, éttermeken át vezető útja során. A nyelvi játék (melyhez hasonlót figyelhetünk meg Panek *Fair-play*-ében) olyankor a legizgalmasabb, amikor elbeszélő motívumokkal szövődik egybe; ez teszi például a *Fű, sárt* az utóbbi évek egyik legemlékezetesebb novellájává.

Ennek a novellának van lineáris-logikai vonulata: az elbeszélő pincérkedik, megismerkedik kollégáival, köztük Katinkával, minden pénteken futballmeccset játszanak, s aztán a vesztesek fizetik a következő heti italszámlát; mivel a létszám páratlan, a játékba rendszeresen beszáll a „kiskölyök”, néhány hét múlva történik valami a kiskölyök és Katinka közt, a fiú eltűnik, ismét páratlanul vannak, az elbeszélő pedig csalódásában lerohan a pályára, hasravágódik, az ajkán „fű, sár”. A címnek az utolsó mondatban történő megismétlésével így látványosan kerekre záródó, de önmagában eléggé jelentéktelen történet áll össze, melyet csakis az előadásmód tesz érdekessé. De nem pusztán az elbeszélő víziója, hanem ennek a víziónak többszörösen csavart, az iróniát, az argót, a távolság-jelző betéteket még tipográfiai jelölésekkel is teljesebbé tevő verbális megvalósulása. S nemcsak érdekessé teszi, megadja jelentéseit is. Az elbeszélő és a világ kapcsolata Esterházynál a nyelvi szinten nyilvánul meg: a nyelvkezelésnek a normatívtól erősen eltérő jellege koherens világnézetre mutat.

A nyelvi szintnek ennyire meghatározó elemmé válása – mely az utóbbi időben néhány más író, így például Czákó Gábor novelláiban is megfigyelhető – ugyanakkor bizonyos korlátokat állít az író elé. Egyrészt a mű tulajdonképpen lefordíthatatlanná válik – nemcsak idegen nyelvre, hanem más elbeszélő műfajokra, például filmre is –, másrészt többé-kevésbé feltételezi egy látható narrátor jelenlétét. A valóságosság követelménye miatt ugyanis láthatatlan narrátortól nehezebb elfogadnunk effajta, a normatívától ennyire eltérő felépítésű szöveget.

Elképzelhető persze az itt röviden elemzett Esterházy-írástól teljesen elütő verbális típusú novella is; a sok változat közül említsük meg Kovács Magda írásait, melyeknek lényege a népmesei fordulatok és az expresszionista kifejezőmód ötvözése. Vagyis ha a verbális típusú novellákban jelentést hordoz már maga az író alapvető választása: a nyelvi szint kiemelése is, a jelentés mikéntjét viszont a normatívától való eltérés iránya adja meg. Más szóval, a verbális novellák elemzésének mindenkor a nyelvi szintből kell kiindulnia.

(*A leíró típus*) Az eddig elemzett típusok közül több is akad, melynek lényeges eleme az atmoszféra, elmondható ez főként a vízió- és a kirakós novelláról. Ugyancsak atmoszférájával kíván hatni, de egészen más módon, a leíró novella. A prózaszövegek alkotóelemei – elbeszélés, leírás, kommentár, párbeszéd – közül itt a szokásosnál jóval nagyobb teret s funkciót kap a leírás: meghatározóvá válik. Mészöly Miklós (*Szenvtelen feljegyzések; Anno*) vagy Nádas Péter (*Szürke; Fehér*) egyes rövidprózáiban már az első mondatok olvastán föltűnik a részletező, pontosságra törekvő leíró motívumok mennyisége, mintha a novella legfőbb jelentését a narrátort – vagy a szereplőket – körülfogó statikus környezet hordozná.

Tiszta leírás azonban nem lehetséges, az elbeszélés tagolásához, szerkezetének kialakításához elbeszélő motívumokra is szükség van. A megoldást a *Szenvtelen feljegyzésekben* látjuk, ahol az alvó szerelmesét közelnézetből figyelő elbeszélő aszo-

ciációi – a közelmúlt mozgóképei – visznek megfelelő dinamikát a statikus leírás-sorba, együtt teremtve meg az elbeszélés sajátos légkörét. A leíró novella lehetőségei mindamellett eléggé szűköseknek látszanak, mert az alapvető választás: a leírások fontossága, többé-kevésbé meghatározza már a jelentések szintjét is.

7.

Poétikai szempontú áttekintésünk, amely persze korántsem lehetett teljes, már eddig is fölvázolta legújabb novellisztikánk értékrendjét. A bemutatott típusok közül nézetünk szerint kétségkívül a kétdimenziós realista, a vízió- és a kirakós novella határai a leginkább tágíthatók, ami azt is jelenti, hogy az utóbbi évek legjobb magyar novellái ebből a körből kerülnek ki. Hozzá kell tennünk még ezekhez, természetesen, azt a néhány írást, mely a többi típus korlátozottabb lehetőségével maximálisan élve teremtett teljes értékű novellavilágot.

Az ekképpen kiemelt elbeszélések nemcsak formálásuk tökéletességével tűnnek ki, hanem – ami annak következménye – jelentésszintjük intenzív gazdagságával is. A típusok változatossága – melyhez hozzáadódik még a jelentősebb típusokon belüli változatosság – nemigen teszi lehetővé, hogy az utolsó tíz-tizenöt év magyar novellájáról egyöntetű képet adjunk, de a műfaj legfőbb jellemzője talán épp ez a sokszínűség. A formailag eléggé kötött novella, paradox módon, szabadabbnak, tágíthatóbbnak látszik, mint a sokkal kevésbé kanonizált regény vagy akár a líra; míg az utóbbiaknál a változó igények egész sor kifejezési formát eleve devalváltnak, a novella viszont szinte minden változatában, a leghagyományosabb anekdotázó típustól egészen a modern próza eszközeit alkalmazó típusig, maradandó értékeket hozott létre. Ez a megállapítás jelzi már azt is, hol látjuk a novella helyét a mai magyar irodalom folyamatában: alighanem ez a műfaj teremtette meg, a lírával s a memoárral együtt, az utolsó évtized legértékesebb alkotásait.