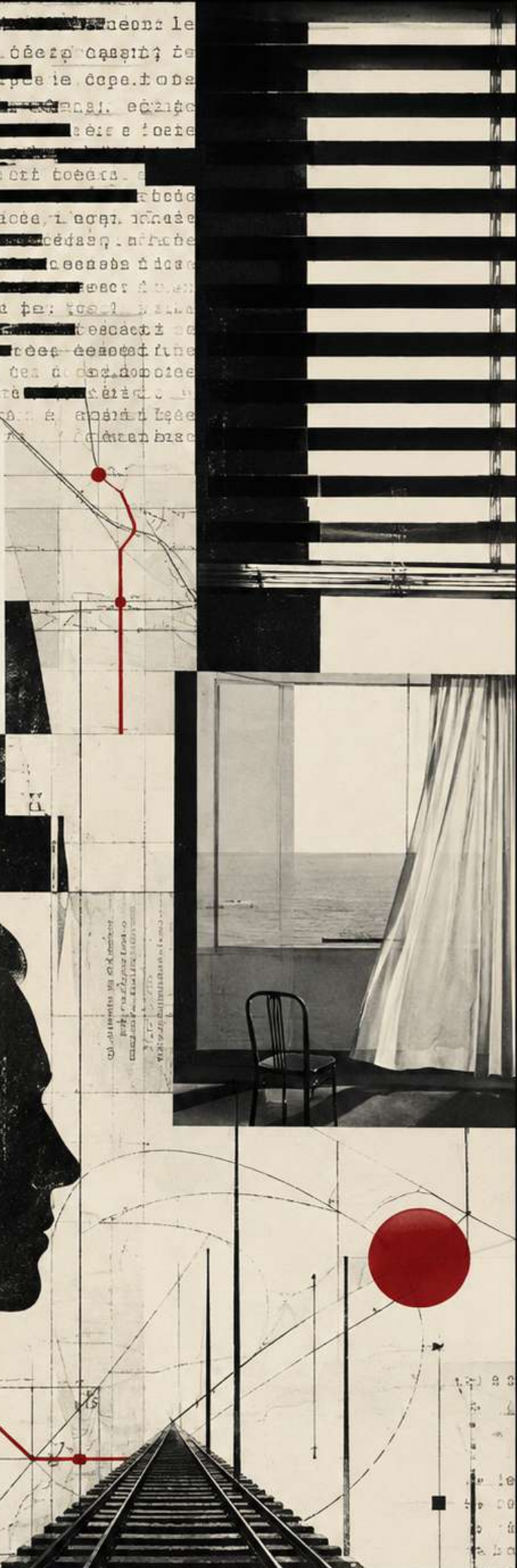


A nouveau roman forradalma

Amikor a regény
megtagadta a történetet

Michel Butor századik
születési évfordulója
nyomán



Háttérgyár

AI-val készült borító

A NOUVEAU ROMAN FORRADALMA

Amikor a regény megtagadta a történetet

Irodalmi háttérkötet Michel Butor születésének századik évfordulójára

© Háttérgyár, 2026

Minden jog fenntartva.

Kiadó: Háttérgyár

Kiadás éve: 2026

hattergyar.hu

Ez a mű szerzői jogi védelem alatt áll. Részleteinek bármilyen formában való sokszorosítása, terjesztése vagy nyilvánosan elérhetővé tétele a kiadó előzetes írásbeli engedélye nélkül tilos.

A magyar címhasználatról

Ez a könyv magyar olvasóknak készült, ezért a művek címét ott magyarul használja, ahol kialakult, ellenőrizhető magyar címhagyomány létezik. Nem az eredeti francia címeket akarjuk látványosan sorakoztatni, hanem azt szeretnénk, hogy a francia új regény története a magyar irodalmi kultúrában is otthonosan legyen olvasható.

A döntés azonban nem minden esetben egyszerű. Alain Robbe-Grillet *La Jalousie* című regénye például magyarul *Rések* címmel jelent meg; a francia szó egyszerre utal féltékenységre és zsaluszerű ablakra, s a magyar kiadás éppen ezt a többértelműséget oldotta meg egy saját címválasztással. Le Voyeur magyar könyvkiadása *A kukkoló*, miközben az 1967-es magyar újregény-antológia még *A kékjeső* címen közölt belőle részletet. Ebben a kötetben a teljes magyar kiadás címét, *A kukkoló* alakot követjük. Nathalie Sarraute *L'Ère du soupçon* című esszékötetének részletei *A gyanakvás korszaka* címen jelentek meg magyarul, ezért ezt a formát használjuk. Claude Simon *Histoire* című regénye magyarul *Történet*, Marguerite Duras és Alain Resnais közös műve pedig a magyar kulturális emlékezetben *Szerelmem*, *Hirosima*.

Michel Butor esetében különösen tanulságos a helyzet. *L'Emploi du temps* a magyar szakirodalomban *Időbeosztás*, *La Modification* *Módosulás*, *Degrés* *Fokozatok*. A *Passage de Milan* régebbi magyar említései között előfordult a félrevezető „Milánói átutazás”, holott a címben szereplő passage nem utazást, hanem átjárót, passzázst, a regény helyszínét jelöli. A korszerű magyar szakirodalom nyomán ezért Milánó-köz alakot használjuk, az eredeti címet az első

előforduláskor feltüntetve.

Ahol nincs magyar könyvkiadás, de a hazai szakirodalomban meghonosodott egy címforma – például Claude Simon Flandriai út vagy Marguerite Duras Lol V. Stein elragadtatása című műve esetében –, ezt a bevett magyar megfelelőt használjuk. Ha a magyar cím inkább leíró fordítás, mint kiadástörténeti tény, ezt szükség esetén jelezzük. A cél mindenütt ugyanaz: magyarul pontosan, természetesen és a hazai recepciót tiszteletben tartva beszélni francia könyvekről.

HÁTTÉRGYÁR

Tartalom

Prológus	9
Az ember, aki százéves lenne	10
I. rész - Mielőtt a regény fellázadt önmaga ellen	13
1. Balzac szobájában	14
2. A modernizmus már elvégezte a rombolás felét	16
3. A háború utáni bizalmatlanság	18
4. Beckett és a regény lecsupaszítása	20
II. rész - Egy iskola, amely nem akart iskola lenni	22
5. Ki találta fel az „új regényt”?	23
6. A rue Bernard-Palissy és az Éditions de Minuit	25
7. Nathalie Sarraute már korábban gyanakodott	27
8. A gyanakvás korszaka	29
III. rész - Nathalie Sarraute: ami a szavak alatt történik	31
9. Tropizmusok - a láthatatlan dráma	32
10. Egy ismeretlen arcképe - az antiregény kérdése	34
11. Planetárium - amikor a társalgás csatatér	36
12. Arany gyümölcsök - amikor maga az irodalmi siker lesz a regény	38
13. Gyerekkor - visszatérés az „én”-hez	40
IV. rész - Alain Robbe-Grillet: a világ nem magyarázza önmagát	42

14. A mérnök, aki nem hitt a regény természetességében	43
15. A rádiók – huszonnégyszázötven óra	45
16. A kukkoló – a hiányzó esemény	47
17. Rések – féltékenység egy láthatatlan férfi szemével	49
18. Útvesztő – kép a képben, történet a történetben	51
19. Az új regényért – amikor az író megírja saját elméletét	53
20. Tavalay Marienbadban – amikor a nouveau roman mozivá válik	55

V. rész - Michel Butor: az idő labirintusa **57**

21. A centenárium főszereplője	58
22. Milánó-köz – egy ház mint regénygép	60
23. Időbeosztás – belépés Blestonba	62
24. Május és október – két idő egy oldalon	64
25. A város, amely visszanéz	66
26. Írás a felejtés ellen	68
27. A térkép elégetése	70
28. Módosulás – Párizstól Rómáig, önmagunktól önmagunkig	71
29. Miért „ön”?	73
30. Fokozatok és a regény mint tudáshálózat	75
31. A regény után – Répertoire, Mobile és a könyv új fogalma	76

VI. rész - Claude Simon: amikor a történelem darabokra törik **78**

32. Háború, amelyből nem lesz szabályos történet	79
33. Flandriai út – vereség, vágy és emlékezet	81
34. A mondat, amely emlékezni próbál	83

35. Történet – mit jelent az, hogy histoire?	85
36. Az akácfa – családfa helyett időrétegek	87
37. Stockholm – a „formalista” megvédi a valóságot	89
VII. rész – Marguerite Duras: a hiány hangja	91
38. Belül is, kívül is	92
39. Moderato cantabile – egy gyilkosság körül	94
40. Lol V. Stein elragadtatása – a történet, amelyet más mond el	96
41. Szerelmem, Hiroshima – emlékezni arra, amit nem élhettünk át	98
42. Hang, csönd, film	100
VIII. rész – A nagy nevek mögött	101
43. Robert Pinget – a bizonytalan hang komikuma	102
44. Claude Ollier – idegen térben	104
45. Jean Ricardou – amikor a mozgalmóból elmélet lesz	105
46. Roland Barthes – a tárgy és a szöveg kritikusa	107
IX. rész – Mit csináltak valójában a regénnyel?	109
47. Hová tűnt a történet?	110
48. Hová tűnt a hős?	112
49. Ki beszél?	113
50. Mi történt az idővel?	115
51. A tér átveszi a hatalmat	116
52. A tárgy, amely nem akar jelkép lenni	117
53. Az olvasó munkába áll	118
Közzjáték – Hat közelolvasás	119
Időbeosztás: amikor a napló utoléri önmagát	120

Rések: a hiányzó „én” nyelvtana	122
Tropizmusok: a magyar mondat előtt	124
Flandriai út: miért nem szabad rövidebb mondatokra javítani?	126
Szerelmem, Hiroshima: a látás erkölcsi határa	128
Tavaly Marienbadban: a néző mint esküdt	130
X. rész - Forma, politika, történelem	131
54. Politikai regény politikai üzenet nélkül?	132
55. Algéria és a 121-ek kiáltványa	134
56. Strukturalizmus: amikor az egész korszak rendszerekben kezd gondolkodni	136
57. 1968 után: mi történik az avantgárddal, ha megváltozik a lázadás nyelve?	138
XI. rész - A francia kísérlet átlépi a határt	140
58. Miért figyelt rá a világ?	141
59. A fordítás mint második kísérlet	142
XII. rész - A nouveau roman Magyarországon	144
60. 1967: amikor a magyar olvasó kezébe kapta az új regényt	145
61. A magyar címek története is recepciótörténet	147
62. Miért maradt Claude Simon szinte ismeretlen?	149
63. Duras kivételes magyar utóélete	150
64. Volt-e magyar új regény?	151
XIII. rész - Az „olvashatatlan” regény győzelme és veresége	152
65. Tényleg olvashatatlan?	153
66. Amikor az avantgárd tananyag lesz	154

67. Amit mindenki megtanult tőlük	155
68. A történet visszatért – de már nem ártatlan	156
XIV. rész - Michel Butor száz év után	157
69. Az író, aki kísétált a regényből	158
70. Mit olvassunk Butortól ma?	159
Epilógus	161
A regény, amely túlélte saját halálát	162
Függelék I. - Rövid időrend	164
Függelék II. - Ki kicsoda?	167
Függelék III. - Olvasási útvonal magyar olvasóknak	169
Függelék IV. - Fontosabb magyar címek	171
Felhasznált és ajánlott irodalom	174
Elsődleges művek	175
Elmélet, életrajz és szakirodalom	178
Magyar recepció	180
Jegyzetek és forráskapcsolatok	181
Forráskezelési megjegyzés	187
Impresszum-javaslat	188

Prológus

Az ember, aki százéves lenne

2026. szeptember 14-én Michel Butor százéves lenne. A kerek évforduló önmagában is elegendő ok arra, hogy újra elővegyük a Módosulás vagy az Időbeosztás lapjait, de Butor centenáriuma valójában jóval nagyobb kérdéshez vezet. Mi történt a regénnyel Franciaországban az 1950-es és 1960-as években? Miért érezte több, egymástól nagyon különböző író ugyanabban az időszakban úgy, hogy a régi történetmondás eszközei gyanússá váltak? Miért kellett a szereplőt megfosztani jól körülhatárolható jellemétől, az időrendet szétszedni, az elbeszélőt bizonytalanná tenni, a tárgyakat pedig kiszabadítani abból a szerepből, hogy pusztán az emberi dráma díszletei legyenek?

A válaszra a francia irodalomtörténet egy nevet kínál: nouveau roman, új regény. A címke egyszerre hasznos és félrevezető. Hasznos, mert nélküle nehéz volna egyetlen történetben beszélni Nathalie Sarraute-ról, Alain Robbe-Grillet-ről, Michel Butorról, Claude Simonról, Robert Pinget-ről, Claude Ollier-ről és a körülöttük kialakult szellemi közegről. Félrevezető, mert ezek az írók nem egyetlen program szerint dolgoztak, nem ugyanazt gondolták az irodalomról, és nem is mindig örültek annak, hogy közös iskolába sorolják őket. Marguerite Duras pedig

még különösebb eset: a Minuit világához és az új regény formai lázadásához közel állt, de művészete annyira saját törvényeket követett, hogy minden besorolás csak részleges lehet.

A nouveau roman történetét gyakran egyetlen, hatásos mondattal foglalják össze: a regény megtagadta a történetet. Ez a kötet is ezt a mondatot választotta alcíméül, de csak azért, hogy végül pontosítsa. A történet nem tűnt el. A Radírokban bűnügyi rejtély van. Az Időbeosztásban egy fiatal francia férfi próbálja megérteni angliai évét. A Módosulásban egy házas férfi Párizsból Rómába utazik, hogy megváltoztassa az életét. A Flandriai út mögött háborús összeomlás áll. A Moderato cantabile középpontjában egy gyilkosság és két ember különös közeledése sejlik fel. A Szerelmem, Hirosima szerelmi történet és történelmi emlékezés egyszerre.

A forradalom nem abban állt, hogy többé semmi sem történt. Abban állt, hogy a történet elvesztette régi kiváltságát. Többé nem volt magától értetődő, hogy az eseményeket egyetlen logikus láncba lehet rendezni; hogy a szereplő önazonos marad; hogy az elbeszélő tudja, mi történt; hogy a múlt sértetlenül felidézhető; hogy a leírt tárgyak valami emberi jelentés szolgálatában állnak; vagy hogy az olvasónak csak követnie kell a könyvet, és a végén megkapja a megfejtést.

Butor születésének századik évfordulója azért különösen jó alkalom a visszatekintésre, mert az ő pályája szimbolikus. Négy regényt írt, majd elhagyta a regényt mint kizárólagos formát. Nem az írást hagyta abba – ellenkezőleg, szinte beláthatatlanul sokféle könyvet, esszét, költői és képzőművészeti együttműködést hozott létre –, hanem azt a határt kérdőjelezte meg, amely elválasztja a regényt az esszétől, az útirajztól, a zenétől, a képtől, a könyvtárgytól. Mintha a nouveau roman egyik nagy kérdését saját életművében a végsőkéig vitte volna: ha már átalakítottuk a regényt, miért kellene megállnunk a regény határainál?

Ez a könyv ezért nem hat író életrajzainak egymás mellé helyezése. Egy szellemi kaland története. Azt követi végig, hogyan kezdett a 20. század közepén a regény kételkedni saját természetességében – és hogyan élte túl ezt a kételyt.

I. rész

Mielőtt a regény fellázadt önmaga ellen

1. Balzac szobájában

A nouveau roman egyik kedvenc ellenfele Balzac lett. Nem feltétlenül a valódi Balzac, hanem az a Balzac-kép, amely a 19. századi realista regény egész rendszerét jelképezhette. Egy társadalom, amelynek rétegei feltérképezhetők. Szereplők, akiknek neve, kora, foglalkozása, családi háttere, vagyona és társadalmi ambíciója van. Lakások, ruhák, bútorok és utcák, amelyek az ember jelleméről is beszélnek. Olyan elbeszélő, aki többet tud hőseinél, s úgy mozog közöttük, mintha az egész világ áttekinthető volna számára.

A klasszikus realista regény hatalmas kulturális ígéretet hordozott: a világ elbeszélhető. Nem feltétlenül szép, igazságos vagy egyszerű, de megfigyelhető, rendezhető, összefüggésekbe helyezhető. Az olvasó belép egy társadalomba, megismeri szereplőit, megérti érdekeiket és szenvedélyeiket, majd végignézi, hogyan ütköznek egymással. A cselekmény nem pusztán szórakoztató eszköz: a világ rendjének modellje.

Amikor Robbe-Grillet később a hagyományos regény „elavult fogalmait” támadta, ezt a biztonságot vette célba. A névvel, családfával és karakterrel felszerelt hős szerint nem örök emberi adottság, hanem egy történeti korszak irodalmi találmánya. A lineáris történet ugyanígy nem a

valóság természetes alakja, hanem egy konvenció. A mindentudó elbeszélő pedig nem semleges közvetítő, hanem olyan tekintély, amely elhitei velünk: valaki odafentről ismeri az események végső értelmét.

Mindez nem jelenti, hogy a nouveau roman egyszerűen megsemmisítette volna a realizmust. Az új regény írói gyakran éppen mániákusan pontos megfigyelők. Robbe-Grillet egy tárgy felületét, egy szoba geometriáját vagy a fény elmozdulását olyan figyelemmel képes leírni, amelyet egy 19. századi realista is elismerhetett volna. Butor városai térképezhetők, Simon emlékképei érzékeny konkrétek, Sarraute társalgási rezdülései szinte mikroszkopikus pontosságúak. A szakítás nem a valósággal, hanem a valóság előre gyártott értelmezésével történt.

A nouveau roman egyik alapvető felismerése éppen az, hogy a realizmus nem azonos a valósággal. Az is lehet konvenció, amit egy kor „természetes” elbeszélésnek érez. Ha pedig a világ megváltozik, vagy ha az ember másképp kezdi érzékelni önmagát és idejét, a régi természetesség hirtelen láthatóvá válik. Olyan lesz, mint egy színpadi díszlet: addig hisszük falnak, amíg valaki oldalról meg nem mutatja a tartószerkezetét.

2. A modernizmus már elvégezte a rombolás felét

A francia új regény nem a semmiből érkezett. Ha valóban egyetlen napon kellett volna eltörölnie a hagyományos cselekményt, a stabil elbeszélőt és a lineáris időt, vállalkozása szinte felfoghatatlan volna. Csakhogy a 20. század első felének nagy modernistái már rég megingatták ezeket az alapokat.

Marcel Proustnál az idő nem egyszerű sorrend. Egy íz, egy mozdulat, egy helyzet egész múltbeli világokat képes megnyitni; a jelen nem választható le attól, amit az emlékezet váratlanul felszínre hoz. James Joyce megmutatta, hogy egyetlen nap belső és nyelvi gazdagsága vetekedhet egy eposzával. Virginia Woolf azt vizsgálta, hogyan sodródik a tudat egyik benyomástól a másikig, s hogyan képez a külső idővel párhuzamos belső ritmust. William Faulkner az időrendet, a nézőpontot és a megbízhatóságot bontotta meg. Franz Kafka pedig olyan világot hozott létre, amely részleteiben kézzelfogható, egészében mégis megfejtethetlen.

A nouveau roman örököse ezeknek a kísérleteknek, de nem egyszerűen folytatja őket. Proustnál az emlékezés végső soron még képes művészi rendet teremteni. Joyce káosza mögött félelmetes szerkesztői tudat dolgozik.

Faulkner töredezett elbeszélései mögött rekonstruálható családi és történelmi tragédia húzódik. A következő nemzedék egy része már azt is megkérdezte, vajon maga a rekonstrukció iránti vágy nem túlzott-e.

Ezért fontos, hogy az „új” szót ne naivan értsük. Az irodalomban kevés forradalom indul tiszta lappal. A nouveau roman inkább bizonyos modernista felfedezéseket tett radikálisan következetessé. Ha az idő szubjektív, miért kell a regénynek úgy tennie, mintha biztos kronológiát birtokolna? Ha a tudat nem átlátszó önmaga számára, miért kell a szereplőnek világosan megfogalmazható „jellemmel” rendelkeznie? Ha az érzékelés mindig nézőponthoz kötött, miért volna joga az elbeszélőnek mindent tudni?

A modernizmus még nagy mesterműveket hozott létre a regény hagyományos tekintélyének megingatásából. Az új regény már a megingott tekintély romjai között kezdett építkezni. Ez magyarázza különös hidegségének és szabadságának egy részét. Nem neki kellett először kimondania, hogy az emberi tapasztalat töredezett. Az ő kérdése az lett: milyen könyvformát lehet építeni ebből a töredezettségből?

3. A háború utáni bizalmatlanság

1945 után Európa nem csupán romos városokat örökölt. Összeomlottak azok a történetek is, amelyekkel a kontinens önmagát magyarázta. A haladás, a civilizáció, a nemzet, a technikai fejlődés és a racionális állam fogalma többé nem volt ártatlan. A koncentrációs táborok, a tömegháború, a megszállás, az együttműködés és ellenállás emléke után minden nagy történelmi elbeszélés mögött ott maradt a kérdés: ki beszél, mit hallgat el, és milyen rendet próbál utólag ráerőltetni a történetekre?

A nouveau romant nem lehet egyszerűen a második világháború irodalmi következményének nevezni. Sarraute poétikájának gyökerei korábbra nyúlnak, Robbe-Grillet más utakon érkezett, Simon háborús emlékezete egészen sajátos, Butor pedig más típusú formai és enciklopédikus érdeklődést képviselt. Mégis közös kulturális közegükhöz hozzátartozott a történelmi bizonyosság megrendülése.

Franciaország ráadásul hamar új válságokba került. Indokína, majd Algéria megmutatta, hogy a felszabadulás utáni köztársaság továbbra is birodalmi konfliktusokkal küzd. A gyors gazdasági modernizáció, az új fogyasztási kultúra, az autók, reklámok, tömegkommunikáció és nagyvárosi átalakulás egyszerre teremtett optimizmust és

elidegenedést. A társadalom gyorsabban változott, mint ahogy önmagáról kialakított képe.

Az irodalom közben Sartre hatalmas tekintélyének árnyékában élt. Az „elkötelezett irodalom” gondolata azt feltételezte, hogy az írónak történelmi és politikai felelőssége van, műve pedig részt vesz a szabadság körüli küzdelmekben. Az új regény több szerzője nem azért távolodott ettől, mert közömbös lett volna a politika iránt. A későbbi algériai háború idején többük nyilvánosan is kockázatos állásfoglalást tett. Inkább azt vitatták, hogy a regény politikai értékét közvetlen üzenetekben kellene mérni.

A forma is állítás lehet a világról. Egy olyan regény, amely nem kínál mindentudó tekintélyt, nem rendezi szereplőit kész társadalmi típusokba, és nem engedi az eseményeket egyetlen magyarázatba simulni, a maga módján szintén a bizonyosság ellen dolgozik. A nouveau roman politikája ezért gyakran nem témáiban, hanem bizalmatlanságában rejlik.

4. Beckett és a regény lecsupaszítása

Samuel Beckettet nem lehet egyszerűen a nouveau roman egyik tagjává tenni. Művészete nagyobb és különállóbb annál, mégis ott áll a történet kapujában. Az Éditions de Minuit szerzőjeként, francia nyelven is alkotó írként és a regény hagyományos szerkezeteinek radikális lebontójaként olyan példát adott, amely mellett a következő nemzedék nem mehetett el.

Beckettnél a hős már alig hős. A cselekvés gyakran várakozás, ismétlés, kudarc. A személyiség nem stabil belső mag, hanem nyelvi esemény, amely újra és újra megpróbálja kimondani önmagát. Az elbeszélés nem feltétlenül halad valahová; néha éppen az a tárgya, hogy lehetetlen befejezni vagy abbahagyni a beszédet.

Ez a redukció különbözik Robbe-Grillet tárgyias pontosságától és Sarraute mikropszichológiai érzékenységétől, de ugyanazt a régi előfeltevést teszi kérdésessé: hogy a regénynek „valakiről” kell szólnia, aki „valamit tesz”, s akinek története a végén értelmet nyer. Beckett után már nehéz úgy beszélni a regény minimális feltételeiről, mintha azok maguktól értetődőek volnának.

A Minuit szerepe itt válik először láthatóvá. A kiadó nem egységes esztétikai iskolát gyártott, hanem olyan műveket vállalt, amelyek a bevett irodalmi piac szemszögéből gyakran kockázatosak voltak. Ebből a kockázatvállalásból később intézményi környezet lett. Amikor az új regényről beszélünk, ezért nemcsak írókról kell beszélnünk, hanem arról a ritka pillanatról is, amikor egy kiadó felismerte: az olvashatóság határa nem feltétlenül a kiadhatóság határa.

II. rész

Egy iskola, amely nem akart iskola lenni

5. Ki találta fel az „új regényt”?

Az irodalmi mozgalmak szeretik utólag egyszerűnek mutatni saját születésüket. Egy kávéház, egy kiáltvány, néhány fiatal író, közös ellenség – és máris készen áll a tankönyvi történet. A nouveau roman nem ilyen volt. A név fokozatosan tapadt rá egymástól eltérő szerzőkre, akiknek közös vonásait a kritika sokszor hamarabb fogalmazta meg, mint ők maguk.

A név sajtótörténetének van egy jól azonosítható fordulópontja. Émile Henriot 1957. május 22-én a Le Monde irodalmi rovatában Robbe-Grillet Rések és Sarraute Tropicusok című művét együtt tárgyaló kritikájának címében használta a „nouveau roman” kifejezést. A részben bíráló címke rövid idő alatt önálló irodalomtörténeti névvé vált: olyan szerzőket kapcsolt össze, akik maguk nem írtak alá közös kiáltványt, és poétikájuk sok ponton eltért egymástól.

Ez a folyamat nem pusztán félreértés. Valóban voltak találkozási pontok. A Minuit többük kiadója lett. Robbe-Grillet kritikusként, esszéistaként és szerkesztői közegben is aktív volt. Sarraute már korábban megfogalmazta a regényhős és a hagyományos lélektani elbeszélés iránti gyanakvását. Butor a regény formáját

kutatásként fogta fel. Simon a történelem és emlékezés hagyományos elbeszélhetőségét bontotta meg. Az olvasó valóban érzékelhetett családi hasonlóságot.

De a családi hasonlóság nem azonos a közös programmal. Robbe-Grillet hűvösen geometrikus tárgyvilága és Simon érzéki, barokkosan áradó mondatai aligha lehetnek ugyanannak a stílusnak példái. Sarraute számára a felszín alatti, még névtelen lelki mozgások a legfontosabbak; Robbe-Grillet éppen a hagyományos lélektani magyarázat ellen lázad. Butor enciklopédikus hálózatokban gondolkodik, Duras pedig egyre inkább a hiány, a hang, a vágy és az ismétlés különös, áttetsző prózáját teremti meg.

A nouveau roman tehát részben a kritika alkotása. De az, hogy egy címke megalkotott valamit, nem jelenti, hogy az pusztán fikció. A címke vitákat indított, közös fellépésekre kényszerített, interjúkat és konferenciákat szervezett köréjük, s arra ösztönözte az írókat, hogy saját különbségeiket is megfogalmazzák. Egy iskola, amelyet tagjai gyakran tagadtak, a tagadás révén is valóságossá vált.

6. A rue Bernard-Palissy és az Éditions de Minuit

A Minuit története önmagában regénybe illő. A kiadó a német megszállás alatt, illegalitásban született; már eredete is azt jelentette, hogy a könyv nem egyszerű kereskedelmi termék, hanem kockázatvállalás és ellenállás lehet. A háború után azonban egy illegális műhely emlékéből működő irodalmi intézményt kellett teremteni.

Jérôme Lindon 1948-tól hosszú évtizedeken át vezette a házat. Nem ő „találta ki” a nouveau romant, és a kiadó sem valamiféle központi esztétikai terv alapján gyűjtötte össze a szerzőket. Mégis ő teremtette meg azt a közeget, amelyben egymás mellé kerülhetett Beckett, Robbe-Grillet, Butor, Simon, Duras és mások. A Minuit katalógusa lassan önálló jelentéssé vált. Egy fehér borító, visszafogott tipográfia, egy kiadói név: az olvasó tudhatta, hogy itt valami szokatlan következhet.

Lindon kiadói módszerének lényege nem az volt, hogy minden kéziratot azonnal megértett. Sokkal fontosabb, hogy képes volt hosszabb távon gondolkodni. Az irodalmi innováció ritkán igazolja magát az első héten eladási adatokkal. A nehéz könyveknek idő, kritikai vita, egyetemi recepció és fordítások kellenek. A Minuit vállalta ezt az időt.

Jean Echenoz későbbi személyes portréja azért fontos, mert megmutatja Lindon legendája mögött az embert is: a szigorú, figyelmes, néha kiszámíthatatlan kiadót, akinek egy kézírathoz való viszonya az írónak egész életpályát nyithatott meg. A nouveau roman történetében ezért Lindon nem háttérszereplő. Ha a regény forradalma laboratórium volt, a Minuit adta hozzá az épületet, a villanyt és a türelmet.

7. Nathalie Sarraute már korábban gyanakodott

A nouveau roman történetének egyik furcsasága, hogy egyik legfontosabb előzménye jóval azelőtt megszületett, hogy a mozgalom neve megszilárdult volna. Nathalie Sarraute Tropizmusok című rövid prózadarabjai először 1939-ben jelentek meg. A későbbi újregény-vita szemszögéből nézve szinte prófétai szövegnek tűnnek, valójában azonban saját, külön fejlődés eredményei.

A „tropizmus” a biológiából kölcsönzött szó: egy élő szervezet irányított reakciója valamilyen ingerre. Sarraute számára azok az alig észlelhető belső mozgások érdekesek, amelyek még nem alakultak világos gondolattá, érzéssé vagy döntéssé. A hagyományos pszichológiai regény gyakran nevet ad annak, ami történik: féltékenység, sértettség, irigység, szeretet, félelem. Sarraute egy lépéssel korábbra akar jutni, oda, ahol az élmény még névtelen és instabil.

Ez alapvetően változtatja meg a szereplő fogalmát. Ha az ember belső élete nem néhány rendezett tulajdonságból áll, akkor a regényhős sem írható le néhány jól megválasztott jelzővel. A „fösvény”, a „hiú”, a „szerelmes”, a „karrierista” típusok mögött mozgások vannak, amelyek gyorsabbak a fogalmainknál.

Sarraute radikalizmusa ezért félreérthető, ha egyszerűen azt mondjuk, hogy megszünteti a pszichológiát. Éppen ellenkezőleg: annyira komolyan veszi a pszichés életet, hogy elégtelennek tartja a kész pszichológiai fogalmakat. A hagyományos lélekrajz számára túl durva felbontású. Ő mikroszkópot akar.

8. A gyanakvás korszaka

A gyanakvás korszaka nem egyetlen pillanatban írt kiáltvány, hanem esszék gyűjteménye, mégis a nouveau roman egyik alapkönyve lett. Sarraute itt azt a változást írja le, amely szerinte író és olvasó viszonyában bekövetkezett. Az olvasó már nem hisz olyan könnyen a regényhősben. Gyanakszik a túl szépen megrajzolt karakterre, a kész indítékokra, az elbeszélő magabiztos magyarázataira. Az író pedig gyanakszik azokra az eszközökre, amelyekkel elődei ezt a hitet létrehozták.

Ez a gyanakvás nem cinizmus. Inkább annak felismerése, hogy bizonyos eljárások elkoptak. Ami Balzacnál vagy Tolsztojnál még felfedezés volt, az utánzatok tömegében receptté válhat. A regény története Sarraute szemében nem a jó forma megtalálása, hanem a formák folyamatos elhasználódása és megújítása.

Itt válik érthetővé, miért lehetett a nouveau roman egyszerre ellenszenves és felszabadító. Az olvasó természetes igénye, hogy kapaszkodókat kapjon: tudni akarja, ki kicsoda, mit akar, mi történt és miért. Sarraute azonban azt állítja, hogy ezek a kapaszkodók néha hamis biztonságot adnak. Az irodalom feladata nem feltétlenül az, hogy megnyugtassa az olvasót az ember kiismerhetőségéről.

A gyanakvás ugyanakkor az olvasó szerepét is felértékeli. Ha a mű nem magyaráz meg mindent, az olvasás aktívabb lesz. Nem kész személyiségeket kapunk, hanem jeleket. Nem kész jelentést, hanem feszültségeket. A nouveau roman későbbi nehézségének egyik kulcsa itt van: ezek a könyvek nem feltétlenül kevesebbet adnak az olvasónak, hanem több munkát kérnek tőle.

III. rész

Nathalie Sarraute: ami a szavak alatt történik

9. Tropizmusok - a láthatatlan dráma

A Tropizmusok darabjai rövidek, néha csak néhány oldalnyiak, mégis egy egész regényfelfogás alaprajzát hordozzák. Nem a rendkívüli esemény érdekli őket. Éppen az a különös, hogy külsőleg szinte semmi sem történik. Emberek ülnek, beszélnek, várnak, figyelnek egymásra. A valódi dráma a társalgás alatt zajlik.

Egy hangsúly, egy szóismétlés, egy udvarias formula mögött agresszió vagy félelem mozdul. Valaki talán fölényeskedik, de még ő maga sem tudja pontosan, hogy fölényeskedik. Valaki megsértődik, mielőtt a sértettség gondolattá alakulna. Egy csoportban végigfut valamilyen hangulati áram, amelyet senki sem nevez meg, mégis mindenki reagál rá.

A magyar olvasó számára Sarraute nehézsége részben abból fakadhat, hogy tudatosan elmossa, kihez tartozik egy bizonyos rezdülés. Nem azért, mert nem tudná megrajzolni a személyiséget, hanem mert azt akarja megmutatni, hogy az emberi viszonyok egy része még a világosan körülhatárolt személyiség előtt történik.

A tropizmus olyan, mint amikor egy szobában hirtelen megváltozik a levegő, de senki sem tudná megmondani,

melyik mondat miatt. A regény hagyományosan utólagos magyarázatot ad: megnevezi az okot, az indítékot, a konfliktust. Sarraute azt a pillanatot akarja megőrizni, amikor a jelentés még csak képződik.

HÁTTÉRGYÁR

10. Egy ismeretlen arcképe – az antiregény kérdése

Az Egy ismeretlen arcképe Jean-Paul Sartre előszavával jelent meg, és az „antiregény” szó hosszú időre rátapadt Sarraute művészetére. A kifejezés látványos, de könnyen félrevezet. Mintha az új regény egyszerűen a regény ellen dolgozna. Valójában sokkal inkább a regény bizonyos kényelmes megoldásai ellen dolgozott.

Sarraute elbeszélője figyel, gyanakszik, értelmez, de nem jut el stabil igazsághoz. Az „arckép” a címben eleve paradox: portrét várnánk, ám az ismeretlen nem válik teljesen megismerhetővé. A személy nem áll össze végleges karakterré. A megfigyelés folyamata fontosabb, mint a megfigyelt ember lezárt definíciója.

Ez a bizonytalanság nem pusztán formajáték. Sarraute számára erkölcsi jelentése is van. A másik ember kész jellemmé alakítása hatalmi művelet: kijelentjük róla, hogy ilyen vagy olyan. Az új próza ehelyett nyitva hagyja a lehetőséget, hogy a másik mindig több annál, amit róla megfogalmazunk.

Sartre az antiregény fogalmával azt próbálta érzékeltetni, hogy a könyv a regény eszközeivel kérdőjelezi meg a regényt. A későbbi nouveau roman ezt a paradoxont

tette központi élménnyé. Nem kívülről támadta a műfajt, hanem belülről bontotta szét, miközben továbbra is könyveket írt, amelyekhez olvasó, idő, figyelem és képzelet kellett.

HÁTTÉRGYÁR

11. Planetárium - amikor a társalgás csatatér

A Planetárium már nagyobb regényformában mutatja meg Sarraute módszerének erejét. A szereplők hétköznapi vágyai – lakás, tárgyak, társadalmi elismerés, családi viszonyok – mögött állandó mikroküzdelem zajlik. A mondatok udvariasak lehetnek, de az udvariasság alatt megvetés, szorongás, irigység és vágy mozog.

A cím találó. A szereplők mintha egymás gravitációs terében keringenének. Mindenki figyeli a többiek tekintetét, mindenki szeretné meghatározni saját helyét, s közben senki sem látja át az egész rendszert. A hagyományos regény mindezt kívülről rendezhetné. Sarraute viszont belülről érzékelteti a rezgések hálózatát.

Itt válik különösen fontossá a „belső párbeszéd” fogalma. Nem klasszikus belső monológról van szó. A tudat sem egyetlen hang. A másik ember elképzelt válaszai, társadalmi normák, félelmek és önigazolások egymásba beszélnek. A személyiség maga is párbeszédes tér.

A Sarraute-féle újítás ezért ma talán kevésbé látszik botrányosnak, mint az 1950-es években. A kortárs pszichológiai és társadalmi gondolkodás számára is ismerős, hogy identitásunk kapcsolatokban képződik.

Irodalmi radikalizmusa azonban megmarad: nem állítja meg a mozgást azért, hogy az olvasó kényelmesebb portrét kapjon.

HÁTTÉRGYÁR

12. Arany gyümölcsök – amikor maga az irodalmi siker lesz a regény

Az Arany gyümölcsök különösen szellemes kísérlet. A cím egy könyvre utal a könyvön belül: egy műre, amelyről beszélnek, amelyet ünnepelek, majd amelynek divatja változik. A regény tárgya nem egyszerűen egy műalkotás, hanem az a társadalmi folyamat, amely irodalmi értéket gyárt.

Ki mondja meg, hogy egy könyv zseniális? A kritikus? A baráti kör? Az a tekintély, akitől mások átveszik a véleményt? Mi történik, amikor valaki fél bevallani, hogy nem érti azt, amit mindenki csodál? És mi történik akkor, amikor a divat fordul, és ugyanazok az emberek kezdenek hűvösen beszélni arról, amit tegnap még remekműnek neveztek?

Sarraute ezzel a nouveau roman saját társadalmi helyzetét is akaratlanul vagy tudatosan tükrözi. Az új regény körül ugyanis nagyon gyorsan kialakult a presztízs és az ellenpresztízs játéka. Volt, aki azért olvasta, mert modernnek számított; más azért utasította el, mert elitista divatnak tartotta. A művekről szóló beszéd sokszor legalább olyan érdekes lett, mint maguk a művek.

Az Arany gyümölcsök ezért nemcsak formai kísérlet, hanem irodalomszociológiai szatíra is. Megmutatja, hogy a könyvek sohasem pusztán magányos olvasó és szöveg találkozásában léteznek. Kritikai mondatok, tekintélyek, divatok és félelmek veszik körül őket. Az irodalmi érték nem egyszerűen csalás – de társadalmi közeg nélkül nem is létezik.

13. Gyerekkor – visszatérés az „én”-hez

Sarraute késői Gyerekkor című könyve első pillantásra visszavonulásnak tűnhet. Az az író, aki évtizedeken át gyanakvással nézte a stabil személyiséget és az önéletrajzi „én” magabiztosságát, egyszer csak gyermekkori emlékeket ír. Csakhogy éppen az a döntő, hogyan teszi.

A könyv nem egyszerű emlékirat. A narráló hangot egy másik hang folyton ellenőrzi, kérdőre vonja, kételkedik benne. Valóban így történt? Nem szépítjük utólag? Nem adunk nevet valaminek, ami a gyermek számára még névtelen volt? Az önéletrajz így ugyanabba a gyanakvási gépezetbe kerül, amely korábban a regényhőst bontotta le.

Ann Jefferson Sarraute-életrajza különösen jól mutatja, hogy ez nem váratlan fordulat, hanem az életmű logikus folytatása. A gyermekkori élmények évtizedeken át jelen voltak Sarraute gondolkodásában, de csak olyan formában lehetett őket megírni, amely nem hazudja azt, hogy az idős elbeszélő közvetlenül hozzáfér a hajdani gyermekhez.

A Gyerekkor ezért a nouveau roman egyik legszebb késői tanulsága. A formai kétely nem feltétlenül vezet érzelmi hidegséghez. Éppen ellenkezőleg: a bizonytalanság megőrzése lehet az emlékezés

tisztességének feltétele.

HÁTTÉRGYÁR

IV. rész

Alain Robbe-Grillet: a világ nem magyarázza önmagát

14. A mérnök, aki nem hitt a regény természetességében

Alain Robbe-Grillet pályája már indulásakor eltért attól a romantikus írómitosztól, amely szerint a regényíró elsősorban érzékeny lélek, aki életélményeit alakítja művészetté. Mezőgazdasági mérnöki képzettséget szerzett, agronómiai munkát végzett, és olyan szemléletet hozott az irodalomba, amelynek fontos része lett a pontos megfigyelés, a felületek, formák és térbeli viszonyok rögzítése.

Ebből azonban nem következik, hogy prózája „tudományos” volna. Robbe-Grillet éppen azzal hoz létre bizonytalanságot, hogy rendkívül pontosan ír le valamit, miközben nem árulja el, miért fontos. A hagyományos realista regényben egy tárgy leírása gyakran jellemzi tulajdonosát, előkészít egy eseményt, társadalmi közeget teremt vagy jelképes jelentést kap. Robbe-Grillet-nél a tárgy makacsul megmaradhat tárgynak. Ott van. Felülete, szöge, árnyéka van. Nem biztos, hogy hajlandó „jelenteni” valamit.

Ez a próza nem az ember eltörlését jelenti, bár ellenfelei gyakran így olvasták. Inkább az antropocentrikus olvasás elleni lázadás. Miért kellene minden banánfának, pohárnak, ablaknak vagy foltnak azért léteznie a

szövegben, hogy egy szereplő lelkiállapotát fejezze ki? Miért ne lehetne a világ ellenállóbb az emberi jelentéssel szemben?

Robbe-Grillet hamarosan nemcsak regényeket írt, hanem saját művészetének teoretikusa és nyilvános szószólója is lett. Ez egyszerre segítette és megnehezítette későbbi olvasását. Segítette, mert éles, provokatív fogalmakat adott a változások leírásához. Megnehezítette, mert hajlamosak lettünk a regényeket az elmélet illusztrációiként olvasni. Pedig a jó mű mindig rendetlenebb a saját programjánál.

15. A rádiók - huszonnégyszázötven óra

A rádiók látszólag bűnügyi regény. Van áldozat, nyomozó, gyilkosnak gondolt személy, nyomok, időrend és rejtély. Robbe-Grillet azonban úgy használja a krimi kellékeit, ahogyan egy mérnök szétszerel egy gépet: kíváncsi rá, mi történik, ha az alkatrészeket ismerős helyükön hagyja, de megváltoztatja közöttük a kapcsolatot.

A regény alaphelyzetének egyik abszurditása, hogy egy halál és annak beteljesedése között mintha huszonnégyszázötven „fölszázötven” óra nyílna. A nyomozó, Wallas, azért járja a várost, hogy egy már bekövetkezettnek hitt bűntényt megfejtse, de mozgása egyre inkább nem a rend helyreállítását, hanem az esemény létrejöttét szolgálja. A detektívregény normális ideje megfordul. A nyomozás nem a bűn után következik tisztán; maga is belekeveredik a bűn idejébe.

A könyvben az Oidipusz-mítosz visszhangjai is felerősítik ezt a szerkezetet. Az ember úgy kutat valami után, hogy a keresés végül önmagához vezeti vissza. A mitológia azonban nem kész kulcs, amely egyszerűen megfejt a szöveget. Robbe-Grillet egyszerre csábítja az olvasót a mitologikus értelmezésre és mutatja meg, milyen könnyen válhat minden apró részletből jelkép, ha

túlságosan akarjuk a jelentést.

A címben szereplő rádió így több mint tárgy, de éppen azért érdekes, mert tárgyként is makacsul jelen van. A törlés eszköze. Valami eltüntetésének ígérete. Egy olyan regényben, amely folyton újrarendezi a bűn, az idő és az identitás nyomait, a rádió maga is az olvasás emblémájává válhat: minden megfejtés mellé oda kell képzelünk a lehetőséget, hogy rögtön ki is rádiózzuk.

16. A kukkoló – a hiányzó esemény

A kukkoló még provokatívabb módon bánik az olvasói várakozással. A főszereplő, Mathias órákat áruló ügynök, aki egy szigetre érkezik. Útját, mozdulatait, tárgyait és a teret részletező pontosság kíséri. Valahol azonban van egy rés, egy bizonytalan időszak, amelyhez erőszakos esemény gyanúja tapad. A regény nem úgy kezeli ezt a hiányt, mint hagyományos krimi, amelynek végén majd minden pontosan a helyére kerül.

Az olvasóban éppen a hiány termeli a történetet. Gyanakszunk. Összekötünk tárgyakat és emlékfoszlányokat. Motívumokat rendezünk bűnjelként. Amit a könyv nem mond ki, sokszor erősebben működik, mint amit kimond.

Itt válik nyilvánvalóvá Robbe-Grillet egyik legfontosabb újítása. A „történet” nem feltétlenül az, amit az elbeszélő közöl. A történet részben az olvasó munkája. A hiányos információ nem hiba, hanem szerkezet. A könyv olyan mentális helyzetet teremt, amelyben az olvasó maga kezd nyomozni, és közben saját értelmezési kényszerével is szembesül.

A magyar cím, A kukkoló, jól kiemeli a nézés aktusát. Mathias figyel, az olvasó figyel Mathiast, a szöveg pedig mintha azt figyelné, hogyan lesz a látásból következtetés. A voyeur nem pusztán erkölcsileg problematikus figura. A regényolvasó torz tükre is lehet: valaki, aki látni akarja azt, amit a szöveg talán nem hajlandó megmutatni.

17. Rések – féltékenység egy láthatatlan férfi szemével

A Rések Robbe-Grillet legismertebb regényei közé tartozik, és a magyar cím különösen szerencsésen mutat rá a mű egyik alapmozdulatára. A francia *jalousie* egyszerre jelent féltékenységet és olyan zsalus szerkezetet, amelynek résein keresztül látni lehet. Érzelem és optikai eszköz ugyanabban a szóban találkozók.

A regény egy trópusi ültetvény világában játszódik. A ház, a terasz, az asztal, az italok, a rovarok, a banánfák sorai és a fény változásai újra meg újra megjelennek. Van egy nő, A..., van egy férfi vendég, Franck, és van valaki, aki nézi őket. Ez a megfigyelő szinte teljesen hiányzik a szövegből, mégis az ő helyzete szervezi a látványt.

A féltékeny férj nem azért válik bizonytalanná, mert Robbe-Grillet rosszul rajzolja meg. Azért válik szinte üres helyé, mert a regény a tekintetét teszi jelenlétté. Amit látunk, az ő pozíciójából látszik; de a könyv nem nyújt megbízható belső monológot, amely azt mondaná: „féltékeny vagyok”. A féltékenység inkább az ismétlésben, a részletek megszállott újrarendezésében és a bizonytalan következtetésekben létezik.

A tárgyak itt egyszerre tárgyak és a tudat nyomai. Ez fontos ellentmondás Robbe-Grillet elméletéhez képest. Hiába tiltakozik a tárgyak automatikus szimbolizálása ellen, az olvasó mégis érzékeli, hogy a látvány megszállottsága pszichés teret hoz létre. A regény ereje éppen abból fakad, hogy nem lehet tisztán eldönteni: tárgyilagos leírást olvasunk vagy egy féltékeny tudat geometrikus rögeszméjét.

18. Útvesztő - kép a képben, történet a történetben

Az Útvesztő már címében is azt ígéri, amit a nouveau roman olvasója gyakran megtapasztal: a tájékozódás elvesztését. Egy katona bolyong havas városi utcákon, csomagot visz, szobák, folyosók, utcák és képek ismétlődnek. A tér elemei mintha átlépnének egyik valóságszintről a másikra.

A hagyományos regényben a keret és a történet viszonya többnyire tisztázható. Tudjuk, ki mesél, honnan indul az elbeszélés, és milyen világban járunk. Az Útvesztőben a leírás olyan felületeket nyit meg, amelyekből új jelenetek nőnek ki. Egy kép részlete történetté válhat; egy szoba tárgyai mintha másik térbe vezetnének.

Ez nem egyszerű rejtvény, amelynek van egy titkos, helyes megoldása. A labirintus éppen azért hatásos, mert a bizonytalanság maga a tapasztalat. Az olvasó nem kívülről nézi a szerkezetet, mint egy alaprajzot, hanem belülről járja. Azt érzi, amit a bolyongó figura: minden ismerősnek tűnik, mégsem biztos, hogy ugyanott vagyunk.

A nouveau romanról gyakran mondják, hogy elvette az olvasótól a történet örömét. Az Útvesztő azt mutatja, hogy

másfajta örömet kínál. Nem azt, hogy „mi lesz a következő esemény?“, hanem azt, hogy „milyen világba léptünk át és mikor?“. A cselekmény kíváncsiságát a szerkezet kíváncsisága váltja fel.

HÁTTÉRGYÁR

19. Az új regényért - amikor az író megírja saját elméletét

Robbe-Grillet Az új regényért címen ismert esszéi nem egyetlen kiáltványként születtek. Különböző időpontokban írt szövegek rendeződtek kötetké, de együtt olyan erős programként hatottak, hogy a szerzőre hamarosan a nouveau roman főteoretikusaként tekintettek.

A támadás célpontjai ismerősek: a karakter, a történet, a jelentés, az antropomorf metafora, a 19. századi regény öröksége. Robbe-Grillet szerint a regénynek nem kell örökké ugyanazokat az eszközöket használnia. Ami egykor újítás volt, idővel konvencióvá válik. A műfaj éppen akkor marad élő, ha képes saját szabályait megváltoztatni.

Az egyik legfontosabb gondolata, hogy az új forma nem öncélú dísz. A valóság tapasztalata változik, ezért a regény formájának is változnia kell. Nem azért szüntetjük meg a mindentudó elbeszélőt, mert divatosabb nélküle írni, hanem mert többé nem feltétlenül hisszük el azt a világképet, amelyhez a mindentudás tartozott.

Ugyanakkor az esszéket nem szabad alkotmányként olvasni. Robbe-Grillet saját regényei sokszor megszegik a program tisztaságát. Mitológiai minták térnek vissza.

Pszichés rögeszmék rajzolódnak ki. A tárgyak jelentéseket vonzanak, hiába tiltaná ezt az elmélet. Az író szerencsére érdekesebb volt, mint a teoretikus.

A nouveau roman történetének egyik tanulsága éppen ez: az elmélet segít megnevezni a forradalmat, de nem képes maradéktalanul ellenőrizni. A regény mindig többet csinál annál, amit szerzője előír neki.

20. Tavalý Marienbadban – amikor a nouveau roman mozivá válik

Alain Resnais és Robbe-Grillet együttműködéséből született a Tavalý Marienbadban, a modern európai filmművészet egyik legtöbbet elemzett alkotása. A filmben egy férfi azt állítja egy nőnek, hogy egy évvel korábban találkoztak, és a nő megígérte, hogy vele megy. A nő nem emlékszik – vagy nem akar emlékezni. A múlt állítása és tagadása között a néző sem kap biztos döntőbírói pozíciót.

A kastély folyosói, tükrök, geometrikus kertek és ismétlődő mozdulatok vizuálisan teszik meg azt, amit az új regény prózában. A tér nem háttér, hanem emlékezeti gépezet. Az ismétlés nem egyszerű visszatérés, hanem új változat. Ugyanaz a mondat vagy kép más összefüggésben más múltat hoz létre.

Resnais és Robbe-Grillet elképzelése nem volt mindenben azonos, s később mindketten saját módjukon beszéltek a filmről. Éppen ez teszi termékennyé az együttműködést. Nem egy irodalmi szöveg filmadaptációjáról van szó, hanem arról, hogy a film nyelve hogyan tudja megjeleníteni az elbeszélés bizonytalanságát.

A nouveau roman és a francia modern film kapcsolata nem véletlen. Ha a regény lemond a mindentudó narrátor kényelméről, a kamera különösen izgalmas eszköz lesz. A kamera lát, de nem feltétlenül tud. Megmutathat egy arcot anélkül, hogy megmondaná, mit gondol. Megismételhet egy jelenetet anélkül, hogy eldöntené, emlék, képzelet vagy jelen-e. A filmes látás így az új regény egyik természetes szövetségese lett.

V. rész

Michel Butor: az idő labirintusa

21. A centenárium főszereplője

Michel Butor 1926. szeptember 14-én született. 2026-ban nemcsak egy regényíró születésének századik évfordulóját ünnepelhetjük, hanem egy olyan alkotóét, aki egész életében a műfaji határokat próbálta átjárhatóvá tenni. Regényei pályájának csupán első nagy szakaszát jelentik; később esszék, útikönyvek, költői szövegek, művészkönyvek és különféle kollaborációk sokasága következett.

Butor különbözik Robbe-Grillet-től. Kevésbé érdekli a tárgy „embertelen” önállósága, jobban izgatják a kapcsolatok, hálózatok, kulturális rétegek, városok, könyvek és műalkotások közötti átjárások. Prózája mögött enciklopédikus vágy érezhető: nem egyszerűen lecsupaszítani akarja a regényt, hanem új rendszerekkel megtölteni.

Életének utazásai és tanári állomásai ezért nem pusztá életrajzi díszletek. Egyiptom, Anglia, Görögország, az Egyesült Államok, Nizza és Genf különféle terei beleépültek abba a gondolkodásba, amely számára a hely sohasem semleges háttér. Egy város vagy táj a kulturális emlékezet rétegeinek gyűjtőhelye.

Butor századik születésnapja azért is izgalmas, mert pályája megkérdőjelezi a nouveau roman történetének túl egyszerű változatát. Ha az új regény egy új regénytípust akart volna létrehozni, Butor miért hagyta el négy regény után? Talán azért, mert számára a formai kutatás fontosabb volt bármely műfajhoz való hűségnél.

22. Milánó-köz - egy ház mint regénygép

Butor első regénye, az 1954-es Milánó-köz már megmutatja későbbi érdeklődésének alapját. A cím félrevezető lehet annak, aki Milánó városára és utazásra gondol. A francia passage itt helynév, átjáró, a párizsi házhoz kötődő tér.

A regény jelentős része egyetlen épülethez és egyetlen éjszakához kapcsolódik. Több lakás, több társadalmi helyzet, több szereplő kerül egymás fölé és mellé. A ház szerkezete a regény szerkezetévé válik. Nem egyetlen hős mozgása rendezi a teret; a tér rendezi egymáshoz a hősöket.

Ez az ötlet később az Időbeosztásban még nagyobb léptékben tér vissza. Butor számára az alaprajz és a térkép nem kiegészítő illusztráció. A narráció egyik modellje. Egy épületben nem egymás után léteznek a szobák, hanem egyszerre. A regény viszont hagyományosan sorban olvasható. Hogyan lehet a lineáris nyelvvel egyszerre létező tereket megmutatni?

A kérdés technikai, de filozófiai tétje van. Az emberi élet is egyszerre sok kapcsolatból áll, miközben történetként csak egymás után tudjuk elmondani. Butor egyik nagy

kísérlete éppen az, hogy a regényt közelebb vigye ehhez a hálózatos egyidejűséghez.

HÁTTÉRGYÁR

23. Időbeosztás - belépés Blestonba

Az Időbeosztás 1956-ban jelent meg, és a nouveau roman egyik legösszetettebb korai műve. Főhőse, Jacques Revel francia fiatalember, aki egy évre egy angol iparvárosba, Blestonba érkezik, hogy egy cégnél dolgozzon. Már az első éjszakán eltéved. A város idegen, sötét, esős, nehezen olvasható. A nyelv is akadály: Revel angol tudása bizonytalan, a helyiek beszédét nehezen érti.

Ez a kezdet hagyományos beavatástörténetet ígérhetne. Az idegen megismeri a várost, barátokat szerez, eligazodik, majd egy év után gazdagabb tapasztalatokkal távozik. Butor azonban a fejlődést labirintussá változtatja. Minél többet tud Revel Blestonról, annál több összefüggést kell újrarendeznie. A város nem egyszerűen ismeretlenből ismertté válik; ellenáll a végleges feltérképezésnek.

A feltöltött francia kiadás egyik legfeltűnőbb eleme már a szöveg elején látható: Bleston térképe. Pályaudvarok, hidak, parkok, folyó, utcák és városrészek alkotnak olyan hálózatot, amelyhez az olvasó a történet során újra meg újra visszagondolhat. A térkép azt ígéri, hogy a káosz áttekinthető. A regény azonban fokozatosan megmutatja, hogy az alaprajz is csak egyféle tudás.

Revel nemcsak az utcák között téved el. Saját múltjában is. A könyv igazi tárgya ezért nem Bleston, hanem az a küzdelem, amelyben az ember térképet próbál készíteni egy év tapasztalatairól.

HÁTTÉRGYÁR

24. Május és október – két idő egy oldalon

Az Időbeosztás egyik legfontosabb újítása az idő kezelésében rejlik. Revel nem közvetlenül az érkezése napján kezd naplót írni. Hónapokkal később próbálja visszaidézni, mi történt vele. Az írás jelene és a felidézett múlt egymásra rétegződik.

A fejezetek időjelölései ezért kettős életet élnek. Az olvasó egyszerre követi azt a napot, amikor Revel ír, és azt a korábbi napot, amelyet megpróbál rekonstruálni. A két idő közötti távolság folyamatosan változik. Az elbeszélő tudja, mi történt később, de azt akarja felidézni, mit tudott akkor. Ez lehetetlen vállalkozás: a későbbi tudás szüntelenül beszivárog az emlékezésbe.

Butor így rendkívül pontosan ragadja meg az önéletrajzi elbeszélés egyik alapvető paradoxonát. Amikor a múltunkról beszélünk, már nem azok vagyunk, akik a történeteket átélték. Az eseményeket a következményeik fényében látjuk. Ha valaki később fontos lett számunkra, első találkozásunk emléke is különös jelentőséget kap; ha egy kapcsolat csalódással végződött, korábbi jelek hirtelen előjeleknek tűnnek.

Revel igyekszik fegyelmezni ezt az utólagos tudást, de éppen a küzdelem teszi láthatóvá, hogy a múlt nem egyszerűen visszakereshető. Az emlékezet nem archívum, amelyből megfelelő dátum alapján kivesszük a dokumentumot. Minden felidézés új szerkesztés.

HÁTTÉRGYÁR

25. A város, amely visszanéz

Bleston sok olvasó számára Manchester irodalmi átváltozását idézi, és Butor angliai tapasztalata nyilvánvalóan fontos háttér. A regény városa azonban nem egyszerű kulcshelyszín. Nem az a kérdés, melyik valós manchesteri utca melyik blestoni utcának felel meg. Bleston mitikus és mentális térré nő.

A városnak több pályaudvara, hídjá, parkja, katedrálisa, kerülete és közlekedési hálózata van. Revel újra és újra buszokra száll, útvonalakat tanul meg, térképet vásárol, helyeket kapcsol össze. A városi tudás fokozatosan épül. Ugyanakkor az ipari levegő, az eső, a köd és a sötétség mintha fizikai erőként nehezedne rá.

A regényben Bleston idővel szinte személyiséget kap. Revel ellenséges erőt sejt benne, mintha a város szándékosan tévesztené meg, fárasztaná ki és törölné emlékeit. Ezt nem kell természetfölötti tényként elfogadnunk. Sokkal érdekesebb úgy olvasni, mint annak példáját, hogyan személyesíti meg az ember azt a közeget, amelyet nem tud uralni.

A modern nagyváros itt nem egyszerű társadalmi háttér. Információs probléma. Túl sok út, túl sok név, túl sok ismétlődés. A térkép csökkenti a bizonytalanságot, de közben megmutatja a rendszer nagyságát. Aki addig csak

saját napi útvonalát ismerte, hirtelen meglátja, mennyi mindent nem ismer.

Ez a tapasztalat ma, digitális térképek korában is meglepően ismerős. A technológia látszólag minden útvonalat megmutat, de ettől még nem lesz a város a miénk. A koordináta nem emlék, a navigáció nem otthonosság. Butor jóval az okostelefonok előtt megírta a különbséget térkép és megélt tér között.

26. Írás a felejtés ellen

Revel egy ponton világosan felismeri, hogy az írás számára kutatás. Nem azért jegyzi fel a múltat, mert már tudja, mi történt, hanem azért, hogy megtudja. Ez az Időbeosztás egyik legfontosabb nouveau roman-vonása: az elbeszélés nem kész események utólagos csomagolása, hanem a megismerés folyamata.

A hagyományos narrátor sokszor úgy mesél, mint aki birtokolja történetét. Revel ellenkező helyzetben van. A történet birtokolja őt. Emlékeket kell kihúznia a homályból, kapcsolatokat kell újra létrehoznia, dátumokat és helyeket kell egyeztetnie. Minden új részlet átírhatja a korábbi értelmezést.

Az írás ezért egyszerre mentőakció és veszély. Revel azért ír, hogy ne veszítse el önmagát Blestonban, de az írás egyre jobban be is zárja a városba. Minél többet próbál megőrizni, annál több időt tölt a múlt rekonstruálásával. A szabadság eszköze új kötöttséggé válik.

A regény későbbi részeiben a papír, a térkép, a könyv és a dokumentum motívumai egyre szorosabban kapcsolódnak össze. A világ nem egyszerűen megtörténik, hanem nyomokat hagy, amelyeket olvasni kell. A probléma csak az, hogy a nyom sem ártatlan. Egy térkép választ, egyszerűsít, színez és határokat húz. Egy napló ugyanígy.

Butor ezzel nemcsak a regényről beszél, hanem minden önelbeszélésről. Amikor azt mondjuk, „ez történt velem”, már szerkesztünk. Az identitás részben az a történet, amelyet sikerül saját múltunkból létrehoznunk.

HÁTTÉRGYÁR

27. A térkép elégetése

Az Időbeosztás egyik emlékezetes motívuma a térkép megsemmisítése. Egy olyan könyvben, amelyben a térképezés az eligazodás és az önvédelem eszköze, ez szinte szentségtörésnek hat. Mégis logikus mozzanat.

A térkép ugyanis egyszerre segít és csal. Megmutatja Bleston szerkezetét, de nem mondja el, milyen érzés egy esős éjszakán eltévedni, melyik utca válik félelmetessé, melyik hely kapcsolódik egy emberhez vagy csalódáshoz. A kartográfia absztrakt rendje és a megélt város nem esik egybe.

Amikor Revel elégeti a térképet, nem egyszerűen tudást semmisít meg. Egy bizonyos uralmi fantáziát. Azt az elképzelést, hogy a város teljesen birtokba vehető azáltal, hogy felülnézetből látjuk. De az égetés sem szabadítja meg a helytől. Bleston már belső térképpé vált.

A regény végső iróniája, hogy az olvasó kezében maga a könyv válik új térképpé. Oldalakon, dátumokon, ismétléseken keresztül próbálunk eligazodni Revel tapasztalatában. A nouveau roman gyakran pontosan ezt teszi: elvesz egy hagyományos kapaszkodót, majd magából a formából hoz létre másikat.

28. Módosulás - Párizstól Rómáig, önmagunktól önmagunkig

A Módosulás Butor legismertebb regénye, és első pillantásra sokkal egyszerűbb helyzetből indul, mint az Időbeosztás. Léon Delmont vonatra száll Párizsban. Rómába utazik, ahol szeretője, Cécile él. Elhatározta, hogy maga mögött hagyja párizsi házasságának fáradtságát, és új életet kezd.

A vonatút klasszikus átmeneti tér. Az ember már elhagyta az egyik helyet, de még nem érkezett meg a másikba. A Módosulásban ez az átmenet belső laboratóriummá válik. Delmont eredeti terve fokozatosan elveszti magától értetődőségét. Emlékek, képzetek, félelmek és jövőképek rendeződnek át benne.

A cím ezért nem egyetlen döntés megváltozását jelenti. Maga az ember módosul az út során. Az a személy, aki Párizsban felszállt, nem teljesen azonos azzal, aki Rómába érkezik. Ez banális megállapításnak tűnhet, de Butor radikálisan komolyan veszi. Ha minden tapasztalat megváltoztat bennünket, akkor egy döntés sem egyszerűen egy változatlan „én” akaratának végrehajtása.

A vonat közben konkrét, anyagi tér marad. Fülke, utasok, állomások, ablak, tárgyak és testhelyzetek. A belső változás nem elszakad a külső világtól, hanem annak ritmusában történik. A sínek előre viszik a testet, miközben a gondolat köröz, visszatér, új irányba fordul.

29. Miért „ön”?

A Módosulás legismertebb technikai sajátossága, hogy elbeszélése második személyben szól főhőséhez. A francia vous magyarul magázó „ön” formában érzékelhető a legjobban. Ez különös távolságot teremt. Mintha valaki kívülről mondaná Delmontnak, mit tesz, mire gondol, mit idéz fel.

De ki ez a hang? Külső elbeszélő? Lelkiismeret? Önmegszólítás? Maga a könyv? Az olvasó? Butor nem ad egyszerű választ, és éppen ez a technika ereje.

A második személy egyszerre közelít és eltávolít. Közvetlenül szól valakihez, de közben kettéosztja. Van, aki beszél, és van, akit megszólítanak. Delmont önazonossága így nyelvtanilag is megbillen. A regény formája azt teszi vele, amit az út a döntésével: kívülről láttatja önmagát.

A magyar fordítás különösen érzékeny feladat, mert a magyar személyes névmások és igeragozás másként működnek, mint a francia. A „vous” egyszerre lehet udvarias megszólítás és többes szám; a magyar „ön” explicitebb, az igealak pedig önmagában is jelölhet magázást. A fordítónak ezért nem egyszerűen szót kell megfeleltetnie, hanem narratív helyzetet kell újrateremtenie.

A Módosulás jó példa arra, miért fontos a nouveau roman magyar olvasásakor a fordításról is beszélni. Ezekben a művekben a nyelvtani forma nem csomagolás. Maga a cselekmény egyik szereplője.

30. Fokozatok és a regény mint tudáshálózat

Butor negyedik regénye, a Fokozatok tovább növeli a szerkezeti ambíciót. Az iskola, az oktatás, a tudás átadása és a kapcsolatok rendszere olyan regényt hoz létre, amelyben az információk hálózata legalább olyan fontos, mint az események sora.

A cím többféle „fokozatra” utalhat: iskolai osztályokra, hierarchiákra, tudásszintekre, kapcsolati távolságokra. Butor itt szinte megmutatja, mennyire vonzza a rendszerépítés. A regény nem egyetlen ember életének története, hanem különböző rendek találkozása.

Ez a vállalkozás már közel visz ahhoz a ponthoz, ahol Butor számára a regény túl szűk műfajjá válik. Ha minden könyv egy hálózat lehet, amely más könyvekhez, városokhoz, képekhez és zenékhez kapcsolódik, miért kellene továbbra is a fikció hagyományos keretében maradni?

A Fokozatok után Butor nem azért fordul más formák felé, mert elfárad a kísérletezésben. Éppen ellenkezőleg: a kísérlet kinövi a regényt.

31. A regény után - Répertoire, Mobile és a könyv új fogalma

Butor esszégyűjteményei, mindenekelőtt a Répertoire kötetei, azt mutatják, hogy az író számára az irodalom olvasása ugyanolyan alkotó tevékenység, mint a regényírás. Balzac, Proust, Joyce és más szerzők műveit nem lezárt klasszikusokként kezeli, hanem olyan gépezetekként, amelyekből új módszereket lehet megtanulni.

A Mobile már nehezen írható le hagyományos műfaji névvel. Amerikai helyek, nevek, idézetek, katalógusszerű elemek és tipográfiai megoldások alkotnak mozgó kollázst. Az olvasó nem egy történeten halad végig, hanem kulturális térben utazik.

Későbbi művészkönyvei és együttműködései még egyértelműbbé teszik ezt az irányt. A könyv többé nem feltétlenül pusztán szövegtartály. Tárgy, kép, térbeli elrendezés, együttműködés. Butor pályája ezen a ponton már nemcsak a nouveau roman történetéhez tartozik, hanem a 20. századi könyvművészet és intermedialitás történetéhez is.

A centenárium felől nézve éppen ez teszi különösen modernné. Ma, amikor a szöveg képernyőn, hangban, képpel, hiperlinkekkel és különféle digitális formákban él, Butor kérdése újra aktuális: mi tesz egy könyvet könyvvé? A nouveau roman egyik főszereplője végül nem egy új regényformát hagyott ránk, hanem a formák közötti átjárás bátorságát.

VI. rész

Claude Simon: amikor a történelem darabokra törik

32. Háború, amelyből nem lesz szabályos történet

Claude Simon művészete talán a legerősebb cáfolata annak a közhelynek, hogy a nouveau roman a valóság és a történelem előtt a formai játékba menekült. Simon egész életművét áthatja a történelem: az első világháború családi vesztesége, a spanyol polgárháború, 1940 francia katonai összeomlása, a fogság és a háború emlékezete. Csakhogy számára éppen az a kérdés, hogyan lehet történelmi tapasztalatot elmondani akkor, amikor az emlékezet nem kronológiai jelentést készít.

A háború átélője nem úgy tapasztalja az eseményeket, ahogyan a későbbi hadtörténeti könyv elrendezi őket. Nem lát térképet felülnézetből. Nem ismeri a csata végét. Töredékeket érzékel: lovak testét, zajt, port, félelmet, tárgyakat, egy tiszt mozdulatát, az út szélét, egy arcot. A történész utólag rendszert épít. Az emlékező testben azonban a részlet marad meg.

Simon prózája ezért nem egyszerűen „széttöri” a történetet. Megpróbál hű maradni ahhoz a módhoz, ahogyan a történelmi tapasztalat a tudatban tovább él. Az idő összehajlik. A jelenbeli mondatból évtizedekkel korábbi kép nyílik. Egy családi fénykép vagy képeslap nem illusztráció, hanem időkapu.

A nouveau roman más szerzői gyakran a hagyományos cselekmény mesterséges rendjét kérdőjelezték meg. Simonnál ez a kérdés egzisztenciális súlyt kap. Ha a történelem traumája nem áll össze történetté, az irodalomnak szabad-e úgy tenni, mintha összeállna?

HÁTTÉRGYÁR

33. Flandriai út - vereség, vágy és emlékezet

A Flandriai út Simon egyik kulcsműve. A kiindulópont 1940 májusa, a francia hadsereg összeomlásának tapasztalata. A regény azonban nem hadikrónika. Egy háború utáni éjszakán a szereplő tudatába különböző idősíkok, emlékképek és erotikus képzetek tódulnak.

A lovasság képe különösen erős. A ló és lovas évszázados katonai ikonográfiája találkozik a gépesített modern háborúval. Mintha egy régi történelmi forma szó szerint belovagolna saját végébe. A katonák mozgása egyszerre heroikus kép emléke és groteszk anakronizmus.

A regény nem kínál egyetlen biztos magyarázatot a kapitány halálára sem. Öngyilkosság? Katonai végzet? Véletlen? A szereplők utólag próbálnak jelentést adni annak, amit láttak vagy hallottak, de a múlt nem adja meg magát könnyen.

Catherine Rannoux a mű labirintusszerű írásáról szóló elemzésében jól érzékelteti, hogy a szöveg nem pusztán bonyolult: az útvesztő a megismerés alakzata. A visszatérő motívumok, ismétlések és variációk nem díszítik a történetet, hanem helyettesítik a biztos kronológiát. Az olvasó ugyanúgy tájékozódik emléktöredékek között,

ahogyan a katona a széteső hadrendben.

A Flandriai út ezért nem történet nélküli háborús regény. Inkább azt kérdezi: mi marad a háborúból, amikor a hadijelentés rendje már eltűnt, és csak a test emlékezik?

HÁTTÉRGYÁR

34. A mondat, amely emlékezni próbál

Simon hosszú mondatai híresek – és sok olvasót elrettentenek. Közbeékelések, zárójelek, ismétlések, mellérendelések és asszociációk nyújtják őket. Aki hagyományos mondat szerkezetet vár, könnyen úgy érzi, elvesztette a főágot.

De Simon mondatát nem érdemes pusztán grammatikai szerkezetként követni. Inkább mozgásként. A tudat valamire ránéz, arról eszébe jut más, a kép egy hasonlóság révén újabb képet nyit, majd a mondat talán visszatér oda, ahonnan indult – vagy már nem tér vissza. A szintaxis az emlékezés koreográfiája.

Ezért félrevezető lenne „rosszul szerkesztett” vagy öncélúan bonyolult mondatokról beszélni. Simon éppen a hagyományos nyelvtani hierarchiát használja fel arra, hogy megmutassa a tapasztalat egyidejűségét. A mondatban egyszerre akar jelen lenni látvány, emlék, érzéklet, történelmi utalás és másik idő.

Magyarul különösen nagy kihívás ez. A magyar mondat más ritmusú, szabadabb szórendű, de a hosszú szerkezet könnyen válhat nehezéssé. A fordító feladata nem az, hogy „kijavítsa” Simont rövid mondatokra, hanem hogy a

magyar nyelvben megtalálja azt a légzést, amely a hosszúságot jelentéssé teszi.

A Történet magyar kiadása ezért kulturális esemény is volt: ritka alkalom, amikor Simon teljes regénye magyarul megszólalhatott. Az olvasási nehézség itt nem hiba, amelyet a fordításnak el kell tüntetnie. A mű egyik alapélménye.

35. Történet - mit jelent az, hogy histoire?

Claude Simon 1967-es Histoire című regénye magyarul Történet címen jelent meg. A francia szó egyszerre jelenthet történetet és történelmet; a magyar cím szükségképpen az egyik irányt emeli ki, miközben a mű éppen a kettő összefonódásáról szól.

Egyetlen nap jelenidejébe családi emlékek, képeslapok, fényképek, háborús és szerelmi tapasztalatok épülnek. A tárgyak nem pusztán emlékeztetnek valamire. Az emlékezés anyagi hordozói. Egy régi képeslap akkor is tovább él, amikor feladója és címzettje már nincs jelen; a kép és az írás túléli a személyt.

Simon prózájában ezért a történelem gyakran archívumhoz hasonlít, de nem rendezett levéltárhoz. Inkább egy dobozhoz, amelyből fényképek és papírok kerülnek elő. Az olvasónak kell kapcsolatokat teremtenie közöttük, miközben sohasem lehet teljesen biztos benne, hogy a kapcsolat valóban létezett-e, vagy utólagos konstrukció.

A cím egyszerűsége így ironikus. Történet - de kinek a története? Egy családé? Egy emberé? Európáé? Egyetlen napé? A regény nem mond le a történetről, hanem

megsokszorozza azt, míg a szó többé nem jelölhet egyetlen lineáris elbeszélést.

HÁTTÉRGYÁR

36. Az akácfa – családfa helyett időrétegek

Az 1989-es *Az akácfa* Simon késői nagy művei közé tartozik. Magyar teljes fordítása tudomásunk szerint nem jelent meg; a magyar szakirodalomban használt címforma ezért leíró magyarítás. A könyv mégis fontos, mert az életmű számos korábbi motívumát újrarendezi.

Családtörténet és háborús emlékezet fonódik össze. Az első világháborúban elesett apa hiánya, a második világháború katonai tapasztalata és az íróvá válás ugyanannak a történeti anyagnak különböző rétegei. A családfa hagyományosan rendet sugall: generációk követik egymást. Simon regénye azonban azt mutatja, hogy a leszármazás időben nem ilyen tiszta. A halottak képei, történetei és hiányai a későbbi nemzedék jelenében dolgoznak.

Az akácfa maga is erős kép. Növekedés, ágak, gyökérzet, ismétlődés. A családi és történelmi kapcsolatok nem egyenes vonalon futnak, hanem elágaznak. A regény szerkezete ennek megfelelően rétegzett.

Simon késői művészete bebizonyítja, hogy a nouveau roman nem maradt az 1950-es évek provokációja. A formai felfedezések évtizedekkel később személyesebb,

történelmileg telítettebb könyvekben térhettek vissza. A forradalom technikái érett nyelvvé váltak.

HÁTTÉRGYÁR

37. Stockholm - a „formalista” megvédi a valóságot

1985-ben Claude Simon irodalmi Nobel-díjat kapott. A döntés önmagában szimbolikus: az az író, akit sok olvasó a nehéz, formai kísérletezés jelképének tekintett, a világ legnagyobb presztízsű irodalmi elismerését vehette át.

Stockholmi beszéde különösen fontos önértelmezés. Simon elutasítja azt a leegyszerűsítést, amely szerint a regényíró előbb birtokol egy történetet vagy mondanivalót, majd megfelelő formába önti. Nála az írás közben jön létre az, amit a mű végül jelent. A forma nem csomagolás, hanem felfedezőeszköz.

Ez a gondolat az egész nouveau roman egyik központi tétele lehetne. A hagyományos elképzelés szerint „van egy történetem”, és megírom. Az új regény szerint az író gyakran éppen azért ír, mert még nem tudja, mi a történet. A szöveg nem lefordítja a már létező jelentést, hanem létrehozza.

Simon Nobel-díja ugyanakkor nem a nouveau roman végső intézményi győzelme. Inkább bizonyíték arra, hogy az egykor botrányos formai kísérletek idővel klasszikussá válhatnak. A kérdés csak az, hogy amikor klasszikussá

válik az avantgárd, megmarad-e még benne valami a kezdeti veszélyből.

HÁTTÉRGYÁR

VII. rész

Marguerite Duras: a hiány hangja

38. Belül is, kívül is

Marguerite Duras helye a nouveau roman történetében mindig bizonytalan. A Minuit szerzője volt, a Moderato cantabile ugyanabban az irodalmi közegben jelent meg, amely Robbe-Grillet és mások kísérleteit támogatta, s Duras is radikálisan lebontotta a hagyományos cselekményt és lélekrajzot. Mégsem lehet egyszerűen Robbe-Grillet programjának követőjeként leírni.

Duras prózája érzékibb, zeneibb, érzelmileg kitettebb. A hiány nála nem geometrikus probléma, hanem vágy. A szereplő nem azért válik bizonytalanná, mert az író lemond a pszichológiáról, hanem mert az emberi vágy maga nem hozzáférhető teljesen. A kimondatlan dolgok gyakran fájdalmasabbak, mint a kimondottak.

Életrajza is másfajta anyagot adott számára. Francia Indokínában töltött gyermekkor, a gyarmati világ tapasztalata, a háború, ellenállás, politikai kapcsolatok, szerelmek és veszteségek újra és újra visszatérnek műveiben. De önéletrajzisa sohasem egyszerű dokumentum. A saját múlt is fikciós anyaggá válik.

Duras azért fontos ebben a könyvben, mert megmutatja a nouveau roman határát. A formai forradalom nem egyetlen esztétikához vezetett. Ugyanaz a bizalmatlanság, amely Robbe-Grillet-nél tárgyi hidegséget eredményezett,

Durasnál a vágy és emlékezés kísérteties költészetévé válhatott.

HÁTTÉRGYÁR

39. Moderato cantabile - egy gyilkosság körül

A Moderato cantabile címe zenei utasítás: mérsékelten, énekelve. Már ez jelzi, hogy a könyv ritmusa fontosabb lehet annál, amit hagyományosan cselekménynek nevezünk. A történet kezdetén egy zongoralecke és a közelben történt gyilkosság hangjai kapcsolódnak össze. Anne Desbaresdes, a jómódú nő később újra és újra visszatér a helyhez, és Chauvin nevű férfival beszélget a gyilkosságról.

A két ember valójában alig tud valamit a bűntényről. Mégis történetet képzelnek köré. Miért ölte meg a férfi a nőt? Szerette? Mit jelenthetett a kiáltás? A gyilkosság lassan közvetítő közeggé válik Anne és Chauvin között. A másik pár történetének kitalálása saját kimondhatatlan kapcsolatuk nyelve lesz.

A hagyományos regény talán megoldaná a bűnügyet vagy beteljesítené a szerelmet. Duras mindkettőt függőben tartja. Az ismétlődő találkozások, italok, mondatok és gesztusok zenei variációként működnek. A „moderato cantabile” nemcsak a zongoralecke előírása, hanem a regény poétikája.

A könyv rövidsége megtévesztő. Duras kevés elemből hoz létre nagy feszültséget. Nem az információ mennyiségével dolgozik, hanem azzal, hogy ugyanaz az információ más érzelmi hangsúllyal tér vissza. Az ismétlés itt nem üres kör, hanem fokozatos elmozdulás.

40. Lol V. Stein elragadtatása – a történet, amelyet más mond el

A Lol V. Stein elragadtatása középpontjában egy emlékezetes bál áll. Lol vőlegényét egy másik nő ragadja magával, Lol pedig végignézi a kapcsolat kialakulását. A jelenet később egész életének meghatározó eseményévé válik – de már az is kérdés, mit jelentett számára valójában.

A történetet Jacques Hold meséli, aki maga is szereplővé válik. Az elbeszélő tehát nem kívül áll Lol életén, hanem belép abba, amelyet megpróbál megérteni. A megfigyelő és résztvevő szerepe összekeveredik.

Durasnál az „elragadtatás” szó többértelmű. Elvesztés, megszállottság, eksztázis és elmozdítás egyszerre érződik benne. Lol nem egyszerűen elhagyott nő, akinek pszichológiai traumáját rekonstruálhatjuk. Mintha személyiségének egy része ott maradna a bál jelenetében, amelyhez később újra és újra visszatér.

A regény ezzel a megfigyelés különös háromszögeit hozza létre. Ki néz kit? Ki képzei el a másik vágyát? Lehet-e valaki saját életének kívülálló nézője? Duras itt közel kerül Robbe-Grillet látásproblémáihoz, de nála a

tekintet mindig érzelmileg terhelt. A látás vágy és seb egyszerre.

HÁTTÉRGYÁR

41. Szerelmem, Hiroshima - emlékezni arra, amit nem élhattunk át

A magyar cím Szerelmem, Hiroshima. Fontos a vessző, fontos a magyar Hiroshima alak, és fontos az is, hogy a művet ne csupán filmcímként kezeljük. Marguerite Duras szövege és Alain Resnais filmje együtt hozta létre azt a különös alkotást, amelyben személyes és történelmi emlékezet egymásba csúszik.

Egy francia színésznő Hirosimában találkozik egy japán férfival. Rövid szerelmük közben a nő korábbi, nevers-i traumája tárul fel: a háború alatt német katonába szeretett, a férfit megölték, őt pedig a felszabadulás után megbélyegezték és bezárták. A jelenbeli szerelmi kapcsolat így egy régi szerelem és veszteség emlékezetét nyitja meg.

A film híres kezdőhelyzete azonnal megkérdőjelezi a látás hitelességét. A nő azt állítja, hogy látott Hirosimában mindent, amit látni lehet: múzeumot, kórházat, dokumentumokat. A férfi lényegében azt feleli: semmit sem látott. A történelmi trauma nem válik birtokolhatóvá attól, hogy képeket nézünk róla.

Ez a kérdés messze túlmutat Hirosimán. Mit jelent emlékezni egy olyan eseményre, amelyet nem éltünk át? Lehet-e az emlékezet közösségi? Mikor válik a másik szenvedésének látványa fogyasztható képpé? A Szerelmem, Hirosima nem ad erkölcsi képletet. Inkább kétféle emlékezetet ütköztet: a történelem tömeges pusztítását és egyetlen ember intim traumáját.

A nouveau roman szempontjából pedig döntő, hogy múlt és jelen nem hagyományos visszaemlékezésként kapcsolódik. A múlt behatol a jelenbe. Nem lezárt fejezet, hanem aktív erő. Ebben Duras és Resnais közelebb kerül Butor és Simon időfelfogásához, mint első pillantásra gondolnánk.

42. Hang, csönd, film

Duras pályáján egyre fontosabbá vált a film, de filmjeit sem lehet egyszerűen regényei vizuális változatainak tekinteni. Gyakran éppen a kép és hang szétválasztása érdekli. A hang beszélhet olyan eseményről, amelyet a kép nem mutat. A szereplő lehet jelen hangként, miközben testként hiányzik.

Ez a módszer radikális támadás a klasszikus filmes illúzió ellen, amely szerint amit hallunk és látunk, ugyanabban a jelenben áll össze. Duras filmjei sokszor arra kényszerítik a nézőt, hogy a hiányt dolgozza fel.

Az irodalomban ugyanez történik a történettel. A fontos események lehetnek már megtörténtek, mások elbeszéléséből ismertek, vagy csak feltételezettek. A jelen gyakran várakozás, beszéd, ismétlés. De a hiány nem üresség. Tele van vággyal.

Ezért Duras életműve jó ellenpontja annak a kritikának, amely szerint a nouveau roman „embertelen”. Kevés író írt nála intenzívebben szerelemről, veszteségről és vágyról. Csak éppen nem hitt abban, hogy ezek egyszerű pszichológiai magyarázatokkal birtokolhatók.

VIII. rész

A nagy nevek mögött

43. Robert Pinget – a bizonytalan hang komikuma

Robert Pinget neve ma jóval kevésbé ismert a magyar olvasó előtt, mint Robbe-Grillet-é vagy Duras-é, pedig a nouveau roman történeti képéhez hozzátartozik. A Minuit köréhez kötődő író prózájában a nyelvi játék, a bizonytalan elbeszélő és a groteszk humor különös elegyet alkot.

A Mahu ou le matériau – magyarul leíróan Mahu, avagy az anyag – már címével is jelzi, hogy a regény anyaga nem feltétlenül egy szilárd történet. Hangok, epizódok és nyelvi alakzatok rendeződnek lazán egymáshoz. A Graal Flibuste pedig a kaland- és fantasztikus történetek hagyományával játszik, miközben folyamatosan bizonytalanná teszi saját világát.

Pinget azért fontos, mert megmutatja, hogy az új regény nem kizárólag komor elméleti vállalkozás. A regény konvencióinak szétszedése komikus is lehet. Ha az elbeszélő nem megbízható, az nemcsak filozófiai szorongást, hanem bohózati helyzeteket is teremthet.

A magyar recepció szűkössége itt különösen érzékelhető. A nouveau roman hazai képe néhány lefordított szerző köré szűkült, így a mozgalom belső változatossága kevésbé vált láthatóvá. Pinget

visszahelyezése a történetbe éppen ezért fontos.

HÁTTÉRGYÁR

44. Claude Ollier – idegen térben

Claude Ollier szintén azok közé tartozik, akik nélkül a történeti nouveau roman képe hiányos. Műveiben az utazás, a táj, az idegenség és az érzékelés gyakran megelőzi a hagyományos cselekményt. Az olvasó olyan térbe kerül, amelynek szabályait nem ismeri előre.

Ollier prózája különösen érzékeny arra, hogyan lesz egy helyből elbeszélés. Nem pusztán az történik, hogy a szereplő belép egy egzotikus vagy ismeretlen világba. Maga a leírás bizonytalansága teszi idegenné a teret. Mit látunk valójában? Mennyit tesz hozzá a kulturális várakozásunk? Milyen történeteket vetítünk a tájra?

Későbbi művei, így a *Cité de mémoire* vagy a *Missing*, már azt is jelzik, hogy az emlékezet és a hiány kérdése messze túlélte az új regény klasszikus korszakát. Ollier pályája emlékeztet arra, hogy a „nouveau roman” nem egyetlen évtizedre korlátozott stílusgyakorlat, hanem több szerző hosszú életművének kezdeti közös címkéje.

45. Jean Ricardou – amikor a mozgalomból elmélet lesz

Jean Ricardou különleges helyet foglal el a nouveau roman történetében. Író és teoretikus egyszerre, s a mozgalom talán legkövetkezetesebb rendszerezője. Nouveaux problèmes du roman című munkája már olyan korszakban születik, amikor az egykori kísérleteket elméleti fogalmak hálózatába lehet rendezni.

Ricardou híres fordulata – leegyszerűsítve – azt a különbséget hangsúlyozza, hogy a hagyományos regény „egy kaland elbeszélése”, míg az új regény „az elbeszélés kalandja”. A mondat azért lett emblematikus, mert tömören fejezi ki a hangsúlyváltást. Nemcsak az a kérdés, mi történik a szereplőkkel, hanem az is, mi történik magával a szöveggel, miközben elbeszél.

Az elmélet azonban veszélyes is lehet. Ha túlságosan pontosan megmondjuk, mi az új regény, könnyen kizárjuk belőle azokat a műveket, amelyek nem felelnek meg a rendszernek. A mozgalom eredeti sokfélesége iskolai szabályzottá merevedhet.

Ricardou jelentősége ezért kettős. Segített megérteni, milyen radikális formai tudatosság dolgozott ezekben a könyvekben, ugyanakkor megmutatta az avantgárd

intézményesülésének paradoxonát is. A lázadás egyszer csak terminológiává válik.

HÁTTÉRGYÁR

46. Roland Barthes – a tárgy és a szöveg kritikusa

Roland Barthes nem nouveau roman-szerző, de a mozgalom kritikai környezetének egyik legfontosabb alakja. Korán felismerte Robbe-Grillet tárgyleírásainak jelentőségét, és olyan nyelvet adott a kritikai recepciónak, amely eltért a hagyományos lélektani vagy életrajzi olvasástól.

Barthes számára a modern irodalom egyik nagy kérdése az volt, hogyan szabadulhat ki a nyelv a természetesnek hitt jelentések alól. Ez a gondolat könnyen találkozott Robbe-Grillet törekvéseivel. A tárgy ne legyen automatikusan szimbólum; a szöveg ne legyen egyszerű ablak a szerző lelkére.

Később a strukturalizmus és posztstrukturalizmus fogalmai részben új kontextusba helyezték a nouveau romant. A szöveg önműködése, a szerzői tekintély csökkenése, az olvasó szerepe mind olyan kérdések lettek, amelyek messze túlnőttek az eredeti regényvítán.

A kapcsolat azonban nem teljes azonosság. A nouveau roman írói műveket írtak, nem elméleti példákat. Barthes és a francia elmélet későbbi sikere hajlamos volt úgy beállítani őket, mintha már eleve egy filozófiai rendszer

illusztrációi lettek volna. Fontos visszaadni a művek irodalmi kiszámíthatatlanságát.

HÁTTÉRGYÁR

IX. rész

Mit csináltak valójában a regénnyel?

47. Hová tűnt a történet?

A nouveau roman elleni legegyszerűbb vád az, hogy nincs benne történet. Ez néha még dicséretként is elhangzik: az új regény megszabadította az irodalmat a cselekmény kényszerétől. Mindkét változat pontatlan.

A történet nem tűnt el, hanem elvesztette kizárólagos szervező szerepét. A rádiók története nélkül nem működik a könyv, de ugyanilyen fontos az idő szerkezete és a nyomozás önmagába fordulása. A Módosulásban van világos utazási ív, de az igazi esemény a döntés átrendeződése. A Flandriai út mögött nagyon is konkrét történelmi esemény áll, csak nem kronológiai elbeszélésként jelenik meg.

A változás inkább abban áll, hogy a történet már nem garantálja a jelentést. A hagyományos regényben a cselekmény gyakran ok-okozati rendet teremt: ez azért történt, mert az a szereplő ilyen; abból pedig ez következett. Az új regény megszakítja ezt a kényelmet. Események lehetnek, de az okok bizonytalanok. Következmények lehetnek, de nem biztos, hogy egyetlen értelmezéshez vezetnek.

A „történet megtagadása” ezért inkább a történet uralmának megtagadása. A regény nem mond le az eseményről, hanem egyenrangúvá teszi más

szervezőerővel: térrel, ismétléssel, hanggal,
emlékezéssel, tárgyakkal, mondatszerkezettel.

HÁTTÉRGYÁR

48. Hová tűnt a hős?

A 19. századi regény egyik nagy találmánya a felejthetetlen hős. Rastignac, Emma Bovary, Anna Karenina vagy Julien Sorel nemcsak szereplők, hanem kulturális személyiségek. Nevük egy egész jellemet és sorsot idéz fel.

A nouveau roman gyanakvással fogadja ezt az erős identitást. Sarraute szerint a kész karakter mögött olyan finom mozgások vesznek el, amelyek megelőzik a jellemet. Robbe-Grillet figurái gyakran kevés életrajzi kapaszkodót kapnak. Butor szereplői kapcsolati és térbeli hálózatokban léteznek. Simon alakjai emlékképek és történelmi helyzetek között formálódnak.

Ez nem feltétlenül jelenti, hogy a szereplők kevésbé emberiek. Inkább azt, hogy az ember fogalma változik. A személyiség nem zárt edény, amely belül tulajdonságokat tartalmaz. Kapcsolatok, emlékek, tekintetek, nyelvi helyzetek és társadalmi szerepek metszéspontja.

Érdekes, hogy a kortárs kultúra bizonyos értelemben visszatért az erős karakterhez. Sorozatok, filmek és bestsellerek ismét nagy személyiségekre építenek. Mégis ritka ma az a naiv hit, hogy egy szereplő teljesen leírható néhány jelzővel. A nouveau roman kételye beépült a modern karakterábrázolásba.

49. Ki beszél?

A mindentudó elbeszélő a klasszikus regény egyik láthatatlan hatalma. Úgy mozog a világban, hogy hozzáférhet több szereplő gondolataihoz, ismeri múltjukat, és szükség esetén megmagyarázza tetteiket. Az olvasó ritkán kérdezi, honnan tudja mindezt.

Az új regény ezt a kérdést teszi elkerülhetetlenné. A Résekben az elbeszélői nézőpont egy szinte láthatatlan megfigyelő helyzetéhez kötődik. A Módosulás második személye kettéosztja a beszélő és megszólított viszonyát. Duras Jacques Holdja maga is résztvevője annak a történetnek, amelyet Lol V. Steinről mond. Simon emlékező hangja nem tudja egyszerűen szétválasztani a jelent a múlttól.

A kérdés nem technikai játék: a tudás politikája rejlik benne. Aki elbeszél, hatalmat gyakorol. Kiválasztja, mi fontos, milyen sorrendben látjuk az eseményeket, kinek a nézőpontja lesz norma. Az elbeszélő bizonytalanná tétele ezt a hatalmat teszi láthatóvá.

Az olvasó ezért többé nem egyszerűen „hallgatja a történetet”. Folyton ellenőrzi a beszélőt. Ez a gyanakvás a modern média világában különösen ismerős: forrásokat mérlegelünk, nézőpontokat hasonlítunk össze, hiányzó információkat keresünk. A nouveau roman olvasója korán

megtanulta, hogy a narrátor nem feltétlenül hatóság.

HÁTTÉRGYÁR

50. Mi történt az idővel?

A lineáris idő az elbeszélés egyik legerősebb illúziója. A mondatokat egymás után olvassuk, ezért könnyű úgy tenni, mintha az élet is ilyen sorrendben létezne. De a tapasztalatban a jelen tele van múlttal és jövővel. Egy döntés közben emlékek és elképzelt következmények egyszerre működnek.

Butor az Időbeosztásban két időt futtat egymás felé: az írás jelenét és a felidézett múltat. A Módosulásban egy néhány órás vonatútba egész élethelyzet sűrűsödik. Simon mondataiban évtizedek kerülhetnek egymás mellé. Durasnál Nevers múltja Hirosima jelenében aktiválódik. Robbe-Grillet-nél az ismétlés teszi bizonytalanná, hogy ugyanaz az esemény tér-e vissza, vagy csak változata.

A nouveau roman időfelfogása nem egységes, de közös benne a kronológia biztonságának elvesztése. Az „előbb” és „utóbb” önmagában nem magyarázza meg a kapcsolatokat.

Ez a felfedezés ma már szinte természetes. A kortárs regény, film és sorozat szabadon ugrál idősíkok között. A nézők és olvasók megtanulták kezelni a töredezett kronológiát. Ami az 1950-es években kísérleti eljárás volt, részben köznyelvvé vált.

51. A tér átveszi a hatalmat

A klasszikus regényben a tér gyakran helyszín: ott történik valami. A nouveau roman számos művében a tér maga válik történésé. Bleston utcái nem egyszerűen Revel kalandjainak díszletei; a város megismerése az Időbeosztás egyik fő cselekménye. A Rések házának geometriája meghatározza, mit lehet látni és mit nem. Az Útvesztő tere folyamatosan bizonytalanná teszi a valóságszinteket.

A tér ilyen felértékelődése összefügg a modern városi tapasztalattal is. A 20. századi ember sokszor hálózatokban mozog: pályaudvar, busz, utca, iroda, lakás, hotel. A helyek nem feltétlenül hordoznak stabil közösségi jelentést. Tájékozódni kell közöttük.

Butor térképe ezért emblematikus. A regény olvasása is térbeli tájékozódássá válik. Motívumok és helyek között útvonalat építünk. A könyv nemcsak balról jobbra és elejétől végéig létezik, hanem belső topográfiája van.

Ez a felismerés a digitális korszakban még érdekesebb. A hipertext, a web és az adatbázis logikája már nem kizárólag lineáris. Butor hálózatos könyvfelfogása ezért meglepően közel kerül a későbbi digitális olvasás gondolkodásához, még ha technológiailag egészen más korban született is.

52. A tárgy, amely nem akar jelkép lenni

Robbe-Grillet elméletének egyik leghíresebb eleme a tárgy felszabadítása az automatikus emberi jelentések alól. A realista és szimbolista hagyomány egyaránt hajlamos arra, hogy a tárgyat az emberről beszéltesse. A kopott bútor a szegénység jele, az eső szomorúságot jelent, a vihar lelki vihart tükröz.

Robbe-Grillet azt mondja: az eső először is eső. A tárgy felülete, alakja és helyzete nem köteles az emberi érzelmek szolgálatába állni.

Csak hogy az irodalomban szinte lehetetlen teljesen megszüntetni a jelentést. Ha egy szerző egy tárgyat újra és újra leír, az olvasó figyelni kezd rá. A Rések tárgyai éppen ismétlődésük miatt válnak megszállottá. Butor térképe konkrét dokumentum és jelkép egyszerre. Simon fényképei anyagi tárgyak, de az emlékezés egész problémája tapad hozzájuk.

Az új regény ezért nem a jelképek nélküli irodalom. Inkább a kész jelképszótár elleni lázadás. Nem fogadja el, hogy a tárgy jelentése előre adott. A jelentés az olvasás során keletkezik – és akár bizonytalan is maradhat.

53. Az olvasó munkába áll

Talán ez a nouveau roman legmaradandóbb változása. Az olvasó nem passzív befogadó. Nyomoz, időrendet épít, nézőpontot azonosít, ismétléseket figyel, hiányokat tölt ki, majd saját következtetéseit is felülvizsgálja.

Ez magyarázza a nehézség élményét. Egy hagyományos cselekményregényben sok feldolgozási feladatot maga a narrátor végez el. Elmondja, ki beszél, mit érez, miért fontos az esemény. Az új regény ezeket a segédleteket részben visszavonja.

De a nehézség nem mindig azonos értékkel. Vannak nouveau roman-művek, amelyek ma is ellenállnak, és vannak, amelyek technikái már megszokottak. A jó olvasás nem abból áll, hogy minden nehézséget automatikusan mélységnek nevezünk. A mozgalomnak is voltak zsákutcái, túlzottan programos kísérletei és olyan szövegei, amelyek inkább irodalomtörténeti érdekességként élnek.

A legjobb művek azonban valóban újfajta figyelmet tanítanak. Nem gyorsabb olvasást, hanem lassabbat. A történet „elfogyasztása” helyett a szöveg működésének észlelését. Ez elitista követelménynek tűnhet, valójában azonban nagyobb értelmező felelősséget ad az olvasónak: nem egyszerűen kész jelentést vesz át, hanem részt vesz annak kialakításában.

Közzjáték

Hat közelolvasás

Időbeosztás: amikor a napló utoléri önmagát

Az Időbeosztás szerkezetét akkor kezdjük igazán érteni, amikor nem egyszerűen dátumok soraként nézzük. Revel írása kezdetben jelentős késéssel követi az eseményeket. Májusban ír az előző októberről. A két naptár egymás mellett halad, de eltérő sebességgel: az írás egyre részletesebbé válik, a múlt felidézése lassul, a régi események közé újabb visszatekintések ékelődnek. A napló nem egyszerűen követi az időt, hanem versenyt fut vele.

Ebben rejlik a cím egyik mélyebb iróniája is. Az „időbeosztás” hétköznapi szóként rendet jelent: napirendet, idő felosztását, kezelhető órákat. Revel viszont éppen azt tapasztalja, hogy az idő nem osztható be maradéktalanul. A jelenben végzett emlékező munka egyre több múltat termel. Minél pontosabban akar fogalmazni, annál világosabb lesz, hogy minden dátum mögött más események és más emlékek nyílnak.

A regény így különös paradoxont teremt. Revel azért ír, hogy visszaszerezze az uralmat a múlt fölött, de az írás bizonyítja be neki, milyen kevésbé uralható. A pontosság nem egyszerűsít, hanem megsokszoroz. Az időrendi rend helyén emlékezeti topológia keletkezik: bizonyos események közel kerülnek egymáshoz, bár hónapok

választják el őket; mások távolivá válnak, noha egymás utáni napokon történtek.

Az olvasó közben saját időbeosztást készít. Visszalapoz, fejben egyeztet, felismeri a korábban látott nevet vagy helyet. A könyv olvasási ideje is beépül a szerkezetbe. Nem véletlen, hogy Butor regényei annyira érdeklődnek a könyv fizikai formája iránt. Egy regényt nemcsak értünk, hanem kezelünk: előre és hátra lapozunk, emlékszünk arra, hol láttunk valamit, s a könyv térbeli tárggyá válik.

A feltöltött francia kiadás térképe ezt a fizikai tapasztalatot még közvetlenebbé teszi. Bleston tizenkét számozott városrésze, a Slee folyó, hidak, állomások, parkok és katedrálisok előre jelzik, hogy az olvasó nem pusztán történetet kap, hanem navigációs feladatot. A térkép ugyanakkor sohasem képes felmutatni a regény valódi Blestonját: azt a várost, amelyben egy hely jelentése attól függ, kivel találkozott ott Revel, melyik évszakban látta, vagy milyen emlék tapad hozzá.

A regény egyik legszebb gondolata ezért az, hogy a tájékozódás nem azonos a helyismerettel. Lehet tudni, melyik busz hová megy, és mégis elveszettnek maradni. Lehet pontos térképünk saját múltunkról – dátumokkal, nevekkal, dokumentumokkal –, és mégsem tudni, mi történt velünk.

Rések: a hiányzó „én” nyelvtana

A Rések egyik legfurcsább teljesítménye, hogy egy ember megszállottsága úgy uralja a könyvet, hogy az ember maga alig jelenik meg. A féltékeny férj szinte nyelvtani hiány. Nem kap hagyományos portrét, nem beszél hosszan önmagáról, nem vallja be érzéseit. Mégis minden elhelyezkedés, nézési irány és ismétlődő részlet az ő jelenlétének gyanúját kelti.

Az olvasó ezért hamar antropomorfizálja a nézőpontot. Ha A... és Franck mozdulatait ilyen makacs figyelem kíséri, biztosan féltékenységi dolgozik mögötte. Csakhogy a regény sohasem adja meg azt a klasszikus lélektani pillanatot, amely ezt hitelesítené. Nincs vallomás, nincs belső monológ, nincs szerzői diagnózis.

A féltékenységi így formává válik. Nem azt olvassuk, hogy valaki újra és újra gondol egy gyanús jelenetre; magát az újra és újra látást kapjuk. Az ismétlés nem beszámol a rögeszméről, hanem létrehozza az olvasásban. Mire felismerjük, hogy ugyanazok a poharak, székek, banánfák és foltok térnek vissza, már mi is a részletek megszállott ellenőrzőivé váltunk.

A magyar Rések cím ezért különösen találó. Nemcsak az ablak rései számítanak, hanem a tudás rései. A férj a réseken keresztül néz; mi az elbeszélés résein keresztül próbáljuk rekonstruálni a férjet. A regény nem tartalmaz egy központi tudatot, amely megmagyarázná a világot. A központot hiányként érzékeljük.

Ez egyben a nouveau roman egyik legfontosabb paradoxona. A szereplő eltűnése nem feltétlenül személytelenséget teremt. A hiányzó személy néha még erősebben jelen van, mint a részletesen megrajzolt. Amit a regény nem mond ki, azt az olvasó kénytelen saját figyelmével körberajzolni.

Tropizmusok: a magyar mondat előtt

Sarraute „tropizmusának” magyar visszaadása nem elsősorban szótári kérdés. A szó maga átvehető és át is került a magyar irodalmi nyelvbe. A nehézség az, hogyan lehet magyar mondatokban érzékeltetni azt az állapotot, amely még nem lett rendes mondattá a szereplő fejében.

A hagyományos belső monológ gyakran artikulált gondolat. A szereplő magában beszél, csak mi halljuk. Sarraute ennél korábbi réteget keres. A belső mozgás nem mindig fogalmazható meg „azt gondolta, hogy...” szerkezettel, mert akkor már túl világos volna.

Ezért prózája gyakran közelít a névtelen névmásokhoz, ismétlődő fordulatokhoz, félbeszakadó benyomásokhoz és kollektív hangokhoz. Nem mindig tudjuk, kié egy mondat. A bizonytalanságot a magyar fordításnak nem szabad túl gyorsan megszüntetnie azzal, hogy világos alanyokat és logikus kötéseket ad.

A magyar nyelv egyik lehetősége ugyanakkor éppen a rugalmas alanykezelés. Sokszor elhagyhatjuk a személyes névmást, mert az igerag hordozza a személyt. Ez segíthet a hangok lebegtetésében, de veszélyt is jelent: ha a francia szöveg tudatosan bizonytalan, a magyar igerag esetleg túl

sokat árul el.

A nouveau roman fordítása ezért kreatív pontosságot kíván. Nem a francia mondat felszínét kell mechanikusan másolni, hanem a bizonytalanság funkcióját megőrizni. A jó magyar Sarraute nem „franciásan” hangzik. Magyarul bizonytalan ugyanazon a helyen, ahol az eredeti is az.

HÁTTÉRGYÁR

Flandriai út: miért nem szabad rövidebb mondatokra javítani?

Claude Simon prózájával szemben könnyű szerkesztői ösztönt érezni: bontsuk rövidebb mondatokra, tegyük világosabbá, jelöljük egyértelműen, mikor melyik idősíkban vagyunk. Csakhogy ezzel pontosan azt szüntetnénk meg, amiért Simon ír.

A hosszú mondat nála nem modor, hanem időmodell. Egy rövid, szabályos mondat általában kijelöl egy jelenetet, majd lezárja. Simon mondata viszont nem akarja ilyen könnyen elválasztani egymástól a tapasztalatokat. Egy látvány hasonlatot nyit, a hasonlat emléket, az emlék új érzéki részletet, s közben a kiinduló jelenet sem tűnik el teljesen.

A háborús tapasztalat szempontjából ez különösen fontos. Az emlékező számára a csata nem fejezetekre osztott eseménysor. Évtizedekkel később egy hang, egy testtartás vagy tájdarab hirtelen visszahozhatja. A mondat azért hosszú, mert a múlt nem hajlandó udvariasan megvárni, amíg a jelen befejezi saját mondatát.

A fordításnak ezért nem az olvasói kényelmet kell elsődleges normává tennie. Természetesen a magyar

mondatnak nyelvtanilag és ritmikailag működnie kell, de a nehézség egy része a mű része. Ha minden elágazást kisimítunk, Simonból hagyományos történelmi próza lesz – csak éppen eltűnik az, ahogyan az emlékezet működéséről gondolkodik.

Ez a szempont általánosabb tanulságot is kínál. A műfordító nem mindig „segíti” az olvasót azzal, hogy könnyít. Néha az eredeti ellenállását kell magyarul újrate teremtenie.

Szerelmem, Hirosima: a látás erkölcsi határa

A Szerelmem, Hirosima nyitánya azért vált a modern film egyik alapjelenetévé, mert azonnal összekapcsolja a dokumentum és a tudás problémáját. A nő múzeumot lát, kórházat, képeket, történelmi nyomokat. A férfi mégis tagadja, hogy valóban „látta” volna Hirosimát.

A konfliktus nem arról szól, hogy a nő fizikailag járt-e ezeken a helyeken. Hanem arról, mit jelent egy történelmi katasztrófát látni. A dokumentáció szükséges, mégsem azonos a tapasztalattal. A múzeum megőrizz, de közben formába rendez. A kép bizonyíték, ugyanakkor távolságot is teremt.

Duras nagy ereje, hogy nem oldja fel ezt a problémát valamiféle tiltásban. Nem mondja, hogy csak az áldozat beszélhet, és azt sem, hogy a művészet képes minden szenvedést közvetíteni. A film éppen a közvetítés lehetetlenségének határán próbál kapcsolatot létrehozni.

A nő saját nevers-i története ezért nem „kisebb Hirosima”. A film nem egyenlőíti ki a történelmi tömeggyilkosságot és a személyes szerelmi traumát. Inkább megmutatja, hogy az ember a másik történetéhez csak saját emlékezetének nyelvén tud közelíteni. Ez a

nyelv szükségképpen elégtelen.

A nouveau roman esztétikai kételye itt etikai kétellyé válik. Nemcsak azt kérdezzük, elbeszélhető-e a múlt, hanem azt is: milyen joggal beszéljük el a másik múltját?

HÁTTÉRGYÁR

Tavaly Marienbadban: a néző mint esküdt

A TavalY Marienbadban sok nézőben ugyanazt a reflexet váltja ki, mint egy bűnügyi történet: ki mond igazat? A férfi valóban találkozott korábban a nővel? Megtörtént az ígéret? A nő felejtett, hazudik, vagy a férfi talál ki mindent?

A film azonban nem bírósági ügy, amelyben a végén bizonyíték alapján ítéletet hozhatunk. A jelenetek ismétlődése, a terek mesterséges geometriája és az idő bizonytalansága fokozatosan aláássa azt a hitet, hogy van egy stabil eseménysor a képek mögött, amelyet csak ügyesen rekonstruálnunk kell.

A néző mégis újra és újra megpróbálja. Ez a kényszer teszi a filmet rokonná a nouveau romannal. Az ember történetet akar. Ha két jelenet között hézag van, kitölti. Ha ismétlés van, okot keres. Ha valaki emléket állít, összeveti a látottakkal. A film nem egyszerűen megtagadja ezt a vágyat, hanem láthatóvá teszi.

Így a néző valóban esküdt lesz – csak olyan perben, amelyben a bíróság sohasem hirdet ítéletet. A fontos tapasztalat nem a megfejtés, hanem annak felismerése, mennyire nehezen viseljük a megfejtés hiányát.

X. rész

Forma, politika, történelem

54. Politikai regény politikai üzenet nélkül?

A nouveau roman egyik leggyakoribb korabeli bírálata az volt, hogy bezárkózik a formába. Miközben Franciaország gyarmati háborúkat vív, a világot hidegháborús konfliktusok szabdalják, a társadalom pedig gyorsan átalakul, ezek az írók állítólag poharakat, folyosókat, mondatszerkezeteket és emlékezeti mechanizmusokat vizsgálnak. A vád különösen erős lehetett egy olyan irodalmi közegben, amelyben Sartre az író történelmi felelősségét hangsúlyozta.

A kép azonban túl egyszerű. Claude Simon regényeinek anyaga tele van háborúval és történelemmel. Duras életműve a gyarmati tapasztalattól a második világháborúig számos politikai traumát hordoz. Sarraute megszállás alatti személyes tapasztalata sem választható le zsidó származásának veszélyeztetettségétől. Robbe-Grillet pedig nem egy társadalmon kívüli laboratóriumban írt.

A valódi vita inkább arról szólt, mit nevezünk politikai irodalomnak. Csak az a könyv politikai, amely felismerhető ügy mellett érvel? Vagy politikai jelentése lehet annak is, ha a szöveg lemond az egyetlen igaz nézőpont tekintélyéről, megtagadja a kész karaktertípusokat, és az

olvasót saját értelmező felelősségével szembesíti?

Nem kell minden formai eljárást ellenállási gesztussá nemesíteni. A bonyolult elbeszélés önmagában nem demokratikus, és a lineáris történet sem szükségképpen autoriter. Mégis tévedés volna a forma és történelem szétválasztása. A regény elbeszélői rendje mindig valamilyen tudásmodellt feltételez. Az új regény egyik nagy kérdése éppen az lett, hogy milyen jogon állítunk rendet egy bizonytalan világ helyére.

55. Algéria és a 121-ek kiáltványa

1960-ban az algériai háború a francia értelmiség egyik legsúlyosabb morális és politikai konfliktusává vált. A „121-ek kiáltványa” – teljes címén Nyilatkozat az engedetlenséghez való jogról az algériai háborúban – a katonai szolgálatmegtagadás és az engedetlenség jogát védte. A dokumentum körül súlyos vita, állami nyomás és személyes közéleti kockázat alakult ki.

A nouveau roman köréből több fontos név is az aláírók között szerepelt: Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor és Marguerite Duras egyaránt csatlakozott a nyilatkozathoz. Jérôme Lindon személye és a Minuit története szintén összekötötte az irodalmi kísérletezés közeget az algériai háborúval kapcsolatos nyilvános ellenállással.

Ez a történet önmagában cáfolja azt az egyszerű képet, amely szerint az új regény szerzői azért utasították el az elkötelezett regény hagyományát, mert nem érdekelték őket a politikai kérdések. Lehetett valaki formailag radikális és közéletileg határozott úgy is, hogy nem akarta regényét politikai röpirattá alakítani.

A különbség lényeges. Az író állampolgári cselekvése és a mű esztétikai szerkezete nem ugyanaz. A nouveau roman története arra figyelmeztet, hogy az irodalmi forma politikai értelmezésekor ne helyettesítsük egymással automatikusan a szerző életrajzát, nyilvános állásfoglalását és a szöveg működését.

56. Strukturalizmus: amikor az egész korszak rendszerekben kezd gondolkodni

Az 1950-es és 1960-as évek francia szellemi életében a struktúra fogalma egyre fontosabbá vált. A nyelvészet, antropológia, pszichoanalízis és irodalomelmélet új kérdéseket tett fel: nem az egyes elemek önmagukban érdekesek, hanem a közöttük működő különbségek és kapcsolatok.

A nouveau roman könnyen került ennek a fordulatnak a közelébe. Butor városai és kapcsolathálói, Robbe-Grillet geometrikus terei, Simon motívumrendszerei mind olyan műveket kínáltak, amelyekben a szerkezet látványosan működik. Az irodalmi kritika ezért hajlamos volt őket a strukturalizmus előfutáraként vagy irodalmi megfelelőjeként olvasni.

A kapcsolat termékeny, de utólag óvatosan kell bánni vele. Az írók nem azért hozták létre műveiket, hogy egy későbbi elméleti iskolát illusztráljanak. Az Időbeosztás térképe nem azért érdekes, mert „strukturalista”, hanem mert egy ember városi, emlékezeti és írásbeli tájékozódásának része. A Flandriai út ismétlései nem

puszta formális hálózatok, hanem háborús tapasztalatot hordoznak.

A korszak mégis közös abban, hogy megrendül az egyetlen középpontba vetett hit. Nem feltétlenül a nagy hős vagy a szerzői tudat szervezi a világot. A jelentés kapcsolatokból születhet. Ez a gondolat a nouveau romanban irodalmi tapasztalattá vált.

HÁTTÉRGYÁR

57. 1968 után: mi történik az avantgárdal, ha megváltozik a lázadás nyelve?

1968 májusa után a francia kultúrában új politikai és társadalmi konfliktusok kerültek előtérbe. Az egyetem, a munka, a nemiség, a hatalom, a kolonializmus és a média kérdései másfajta radikalizmust követeltek. A nouveau roman addigra már nem fiatal botrány volt: neve bekerült a tankönyvekbe és egyetemi szemináriumokba.

Egy avantgárd különös pillanata ez. Amíg támadják, könnyen tudja magát lázadásként meghatározni. Amikor elismerik, díjakat kap, kritikai könyvek magyarázzák és egyetemi kurzusok oktatják, saját sikerének foglyává válhat. Az „új” szó gyorsan öregszik.

A szerzők külön utakon folytatták. Butor a regényen túlra ment. Robbe-Grillet egyre inkább filmben és önéletrajzi fikcióban is dolgozott. Duras saját, felismerhetően durasi világot épített. Simon tovább mélyítette a történelem és emlékezet kérdését. Sarraute késői műveiben sem egyszerűen ismételte fiatalkori eljárásait.

A nouveau roman mint csoportos címke lassan elvesztette energiáját, de az egyes életművek ettől nem értek véget. Talán éppen ez bizonyítja, hogy a mozgalom sohasem volt valódi iskola. Egy iskola szétesése után a tanítványok gyakran irány nélkül maradnak. Itt viszont az írók akkor lettek igazán önmaguk, amikor a közös címke már kevésbé számított.

XI. rész

A francia kísérlet átlépi a határt

58. Miért figyelt rá a világ?

A nouveau roman nem azért vált nemzetközi jelenséggé, mert tömegek falták a könyveit. Sikere más típusú volt. Kritikusok, írók, filmesek, egyetemek és fordítók számára vált hivatkozási ponttá. A francia irodalom a 20. század közepén eleve erős nemzetközi szellemi presztízzsel rendelkezett, s az „új regény” könnyen kapcsolódott ahhoz a képhez, amely Párizst az elméleti és művészeti kísérletek központjaként láttatta.

A külföldi olvasók számára különösen izgalmas lehetett, hogy a francia szerzők nem egyszerűen új témákat hoztak, hanem magát a regény fogalmát tették vitává. Egy hagyományosan erős nemzeti irodalom mintha nyilvánosan szétszerelte volna egyik legtekintélyesebb műfaját.

Az angolszász világban a modernizmus örökségének fényében olvasták őket. A kelet-közép-európai kultúrákban az új regény más jelentést kaphatott, hiszen a formakísérlet politikai és cenzurális környezete eltért a franciától. Latin-Amerikában és más térségekben pedig párhuzamosan egészen más regényforradalmak zajlottak.

A nouveau roman nem lett univerzális modell, de nemzetközi hatása hozzájárult ahhoz, hogy a 20. század második felében a regény formáját többé ne lehessen stabil, befejezett hagyománynak tekinteni.

59. A fordítás mint második kísérlet

Ezeknek a műveknek a fordítása különösen nehéz. A fordító sohasem csupán „tartalmat” visz át egyik nyelvből a másikba, de a nouveau roman esetében ez látványosan igaz. Ha a mű lényege a névmás, az ismétlés, a mondathossz, a tárgyleírás ritmusa vagy a nézőpont bizonytalansága, akkor a forma legkisebb módosítása is értelmezés.

A Módosulás második személye magyarul másképp hangzik, mint franciául. Simon hosszú mondatai más légzést kívánnak. Duras szándékos egyszerűsége könnyen „szebbre” fordítható – és ezzel elveszíthető. Sarraute apró társalgási rezdüléseit pedig nem lehet mechanikusan megfeleltetni, mert a francia udvariassági formulák és társadalmi hangsúlyok nem azonosak a magyarokkal.

Robbe-Grillet esetében az ismétlés különösen érzékeny. A hagyományos magyar stilisztika gyakran kerüli a szóismétlést, szinonimákat keres. De ha egy tárgy ugyanazzal a szóval tér vissza, a változatosság „szépítése” tönkretelheti a szerkezetet. A fordítónak néha éppen azt kell megőriznie, amit egy iskolai fogalmazásban javítanánk.

Ezért a magyar nouveau roman nem egyszerű másolata a franciának. Minden fordítás újra dönt arról, hogyan működjön a kísérlet magyarul.

HÁTTÉRGYÁR

XII. rész

A nouveau roman Magyarországon

60. 1967: amikor a magyar olvasó kezébe kapta az új regényt

A magyar recepció egyik kulcsdátuma 1967. Az Európa Könyvkiadó Modern Könyvtár sorozatában megjelent A francia „új regény” I-II. című nagy antológia. A két kötet különösen értékes vállalkozás volt: nemcsak szépirodalmi részleteket közölt, hanem az irányzat szerzőinek önértelmezéseit és a körülöttük kialakult kritikai vitát is.

A magyar olvasó így egyetlen kiadványban találkozhatott Beckett, Sarraute, Robbe-Grillet, Simon és Butor szövegeivel, valamint Sartre, Barthes, Merleau-Ponty és más gondolkodók értelmezéseivel. Ez nem egyszerű fordításgyűjtemény volt, hanem szellemi dosszié.

A tartalom ma is lenyűgöző. Sarraute Egy ismeretlen arcképe és Planetárium című művéből közölt részletek mellett helyet kapott A gyanakvás korszaka és a párbeszédről szóló esszé. Robbe-Grillet-től a korábbi magyar címhasználat szerint A kéjleső részletei, az Útvesztő és elméleti írások szerepeltek. Claude Simontól a Flandriai út és A nagyszálló, Butortól A módosulás részlete, a Mobile és regényelméleti tanulmányok.

Különösen érdekes magyar irodalomtörténeti részlet, hogy Butor elméleti írásai közül több Rónay György fordításában került a kötetbe. A francia új regény magyar fogadtatása tehát nemcsak a szerzők, hanem jelentős magyar műfordítók és szerkesztők története is.

Az antológia jelentősége abban állt, hogy nem akarta egyszerűen elmondani, mi a nouveau roman. Megmutatta a vitát. Ez nagyon is illik tárgyához: az új regényt nem lehetett egyetlen definícióval hazahozni.

61. A magyar címek története is recepciótörténet

A műcímek látszólag bibliográfiai részletek, valójában sokat elárulnak arról, hogyan olvas egy kultúra idegen műveket. A Rések például egészen más hangsúlyt ad Robbe-Grillet regényének, mint egy szó szerinti „Féltékenység”. A cím nem fordítói önkény: a francia szó vizuális jelentésére irányítja a figyelmet.

A kukkoló története még érdekesebb. Az 1967-es antológia részlete A kékleső címen jelent meg, a későbbi teljes magyar kiadás viszont A kukkoló címet választotta. A két szó nyelvi kora és hangulata eltér. A változás azt is megmutatja, hogyan módosult a magyar köznyelv és a szexuális megfigyelés fogalomkészlete.

Butor Passage de Milan címének magyarítása pedig azt bizonyítja, milyen könnyen félrevihet egy látszólag egyszerű idegen szó. A „passage” nem feltétlenül utazás; térbeli átjárót is jelent. Ha a címben a „Milan” helynévként marad, a magyar olvasó automatikusan az olasz városra gondol. Milánó-köz ezért pontosabban adja vissza a regény térbeli logikáját, még ha nem is egy klasszikus magyar könyvkiadás címét idézi.

A műcím fordítása mindig értelmezés. A nouveau roman esetében pedig különösen veszélyes volna úgy tenni, mintha a cím puszta címke lenne. Ezek a könyvek gyakran már címükben szerkezeti problémát rejtenek.

HÁTTÉRGYÁR

62. Miért maradt Claude Simon szinte ismeretlen?

Claude Simon irodalmi Nobel-díjas szerző, mégis feltűnően csekély a magyar könyvkiadási jelenléte. Teljes regényként lényegében a Történet vált hozzáférhetővé magyarul, miközben a Flandriai út, A nagyszálló, Az akácfa és más művek inkább részletek, tanulmányok vagy idegen nyelvű olvasás útján jutottak el a hazai közönséghez.

Ennek nincs egyetlen jól bizonyítható oka. Simon prózája rendkívüli fordítói munkát kíván, és alighanem a szűkebb várható olvasóközönség is szerepet játszott abban, hogy a magyar kiadók ritkábban vállalkoztak rá. Nobel-díja ellenére sem alakult ki körülötte olyan széles hazai olvasói jelenlét, mint Duras körül.

A hiány azonban torzítja a magyar nouveau roman-képet. Ha Simont csak névként ismerjük, könnyű azt hinni, hogy az új regény főként Robbe-Grillet tárgyias kísérleteiből állt. Simon megmutatná, milyen érzéki, történelmileg telített és nyelvileg áradó lehet ugyanennek a korszaknak a formai radikalizmusa.

A magyar recepció ezért nem pusztán azt mutatja meg, mit fordítottunk le, hanem azt is, milyen képet hoztak létre a hiányok.

63. Duras kivételes magyar utóélete

Marguerite Duras más pályát futott be a magyar kulturális emlékezetben, mint a nouveau roman legtöbb szerzője. Neve nem csak irodalomtörténeti összefoglalókban jelenik meg. A Szerelmem, Hiroshima filmklasszikusként is él, későbbi regényei és filmes munkái pedig szélesebb közönséghez jutottak el.

Ennek oka részben az, hogy Duras művészetében a formai kísérlet erős, könnyen megnevezhető emberi témákkal találkozunk: szerelem, veszteség, emlékezés, vágy, gyarmati múlt, önéletrajz. A nehézség nem tűnik el, de érzelmi bejárata van.

Ez jó figyelmeztetés arra, hogy az „elit irodalom” és az olvasói átélhetőség nem szükségképpen ellentét. Duras éppen azzal mutatta meg a formai újítás szélesebb lehetőségeit, hogy a hiányt és töredezettséget nem pusztán intellektuális feladatként, hanem érzelmi tapasztalatként tette átélhetővé.

64. Volt-e magyar új regény?

Csábító volna magyar párhuzamokat keresni és szerzőket a nouveau roman hazai megfelelőiként megnevezni. Ezzel azonban óvatosan kell bánni. A magyar próza más politikai, társadalmi és nyelvi közegben fejlődött, és az azonos technika nem feltétlenül jelent közvetlen hatást.

A töredezett idő, a bizonytalan elbeszélő, az önreflexív próza vagy a cselekmény háttérbe szorítása számos magyar műben megjelenhet anélkül, hogy azok „magyar nouveau romanok” lennének. A hatástörténethez konkrét olvasói, fordítási és szerzői kapcsolatok bizonyítása szükséges.

Ugyanakkor az 1967-es antológia és a francia elmélet magyar jelenléte része volt annak a közegnek, amelyben a regényforma kérdése nálunk is új hangsúlyokat kaphatott. A későbbi magyar prózafordulat már egészen más történelmi helyzetben következett be, de az a felismerés, hogy a történetmondás módja maga is téma, addigra nem volt idegen.

A legjobb megközelítés ezért nem az, hogy magyar megfelelőket gyártunk, hanem hogy megvizsgáljuk: milyen kérdéseket tett hozzáférhetővé a nouveau roman a magyar irodalmi gondolkodás számára.

XIII. rész

Az „olvashatatlan” regény győzelme és veresége

65. Tényleg olvashatatlan?

A nouveau romanhoz máig hozzátapad az „olvashatatlan” jelző. Ebben van tapasztalati igazság. Claude Simon első olvasásra valóban nehéz lehet. A Rések cselekményi kapaszkodókra váró olvasót könnyen frusztrálhatja. Az Időbeosztás időrendje figyelmet kér. Sarraute prózájában a szereplők közötti különbségek szándékosan finomak.

De az olvashatatlanság nem abszolút tulajdonság. Az olvasás tanult gyakorlat. A 19. századi regényhez is kulturális konvenciókat tanulunk meg, csak annyira természetessé váltak, hogy nem vesszük észre őket. A nouveau roman ezeket a megszokásokat teszi láthatóvá azzal, hogy más szabályokat kér.

A kérdés ezért nem az, nehéz-e, hanem az, megéri-e a nehézség. A legjobb műveknél igen. A Szerelmem, Hiroshima töredezettsége nélkül más volna az emlékezés erkölcsi problémája. Simon mondatai nélkül más lenne a háborús emlékezet tapasztalata. Butor időrendszere nélkül az Időbeosztás egyszerű külföldi év történetévé szelídülne.

Ugyanakkor nem kell minden újregény-kísérletet remekművé nyilvánítani. Az avantgárd történetéhez a túlzások és zsácutcák is hozzátartoznak. A mozgalom tisztelete nem kritikátlanságot jelent.

66. Amikor az avantgárd tananyag lesz

A nouveau roman egyik legnagyobb sikere egyben veresége is. Az egyetemek felfedezték. A narratológia, stilisztika, strukturalizmus és későbbi irodalomelméletek ideális elemzési anyagot találtak benne. A bonyolult időrend, nézőpont, ismétlés és önreflexió jól tanítható fogalmakat kínált.

Ezzel azonban az egykor zavarba ejtő könyvek veszélyesen szabályossá válhattak. Ha a hallgató már előre tudja, hogy a Résekben a láthatatlan férj féltékeny tekintetét kell keresnie, vagy hogy a Módosulás második személye az identitás megosztását szolgálja, a mű részben elveszíti első meglepetését.

A klasszikussá válás mindig ilyen. A múzeumba került avantgárd már nem ugyanaz a botrány, amely valaha volt. De a jó mű képes túlélni saját magyarázatát. Ha újra elolvassuk, és nemcsak példát keresünk benne egy fogalomra, ismét zavarba hozhat.

Ezért a nouveau romant nem temetni kell a „kísérleti irodalom” vitrinjébe, hanem visszaadni az olvasásnak. A művek akkor élnek, ha nem tudjuk róluk előre teljesen, mit kell gondolnunk.

67. Amit mindenki megtanult tőlük

A nouveau roman mint megnevezett mozgalom ma történeti fogalom. De számos technikája annyira elterjedt, hogy már nem ismerjük fel eredeti radikalizmusát. A megbízhatatlan elbeszélő, a töredezett időrend, a történet önreflexív kommentálása, a nézőpont bizonytalansága, az emlékezés és jelen egymásba csúsztatása ma a széles közönség számára készült regényekben és sorozatokban is gyakori.

Nem állíthatjuk, hogy mindez kizárólag a francia új regényből származik. Sok technikának modernista és még korábbi előzményei vannak. A nouveau roman jelentősége abban áll, hogy ezeket a kérdéseket programatikusan a regény identitásának középpontjába tette.

A mozgalom paradox győzelme éppen az, hogy eltűnt. Nem kell ma „újregényírónak” nevezni valakit csak azért, mert szétszedi a kronológiát vagy bizonytalan elbeszélőt használ. A felfedezés beépült a műfaj szókincsébe.

Egy avantgárd ennél nagyobb sikert nehezen érhet el: amit valaha elviselhetetlen különtségnek tartottak, később természetes lehetőség lesz.

68. A történet visszatért - de már nem ártatlan

A 20. század végén és a 21. században a történetmesélés látványosan visszatért. Nagy családregények, történelmi regények, krimik, fantasztikus világok és filmszerű cselekmények uralják a könyvpiac jelentős részét. Látszólag a nouveau roman vereséget szenvedett: az olvasók továbbra is történeteket akarnak.

Csak hogy a történet már nem pontosan ugyanaz, mint előtte. A kortárs regény könnyedén vált nézőpontot, megszakítja az időrendet, reflektál saját fikciós természetére, kétségbe vonja elbeszélőjét. A cselekmény visszatért, de magával hozta a 20. század formai kételyeit.

Ez talán a nouveau roman legfontosabb öröksége. Nem sikerült - és valószínűleg nem is lehetett - megölni a történetet. De sikerült megmutatnia, hogy a történet konstrukció. Attól, hogy szükségünk van rá, még nem azonos a valósággal.

A regény azóta egyszerre tud mesélni és gyanakodni saját meséjére. Ez gazdagabb állapot, mint a pusztá tagadás.

XIV. rész

Michel Butor száz év után

69. Az író, aki kísétált a regényből

Visszatérhetünk Michel Butorhoz. Négy regény után abbahagyta a regényírást, de nem azért, mert úgy érezte, a kísérlet kudarcot vallott. Inkább azért, mert a kérdései túlnőttek a műfajon. A város, a tér, az utazás, a képzőművészet, a zene és más könyvek kapcsolata egyre kevésbé fért el a klasszikus regénykeretben.

Ez teszi különösen érdekessé a centenáriumi újraolvasást. Robbe-Grillet esetében azt kérdezhetjük, mennyire maradt érvényes programja. Sarraute-nál azt, hogyan él tovább a „tropizmus” fogalma. Simonnál azt, hogyan változtatja meg a történelmi regényről alkotott képünket. Butor azonban egy még alapvetőbb kérdést hagyott ránk: miért kellene az írónak egyetlen műfajhoz tartoznia?

A digitális kultúra korában a könyv határai ismét bizonytalanok. Szöveg és kép, hang és videó, adatbázis és történet folyamatosan keveredik. Butor művészkönyvei és montázszerű munkái ezért nem muzeális furcsaságok. Olyan problémát előlegeznek, amely ma mindennapi.

70. Mit olvassunk Butortól ma?

A magyar olvasó számára a Módosulás a legkézenfekvőbb belépési pont. Világos alaphelyzete van, a vonatút természetes keretet ad, a második személyű elbeszélés pedig azonnal érzékelhetővé teszi a formai kísérletet. A könyv úgy modern, hogy közben egy ember életválsága is átélhető.

Az Időbeosztás nagyobb figyelmet kér, de talán még gazdagabb tapasztalat. Városregény, napló, emlékezeti kísérlet, bűnügyi és mitológiai motívumokkal átszőtt labirintus. Aki ma térképes alkalmazásokkal navigál egy idegen városban, meglepően közel érezheti magához Revel tájékozódási küzdelmét – még ha Bleston technológiai világa régen el is tűnt.

A Répertoire esszéi pedig azt mutatják meg, hogyan olvasott Butor. Ez talán legalább olyan fontos, mint az, hogyan írt. A nagy újítók gyakran nagy olvasók: azért tudják szétbontani a hagyományt, mert pontosan ismerik.

Végül érdemes belenézni a regény utáni munkákba is. Nem azért, mert mindegyik egyformán hozzáférhető, hanem mert megmutatják a logikus folytatást. Butor nem elhagyta az irodalmat, amikor elhagyta a regényt.

Kitágította.

HÁTTÉRGYÁR

Epilógus

A regény, amely túlélte saját halálát

A nouveau roman történetét könnyű haláltörténetként elmesélni. Meghalt a hős. Meghalt a cselekmény. Meghalt a mindentudó elbeszélő. Meghalt a pszichológia. Meghalt a realizmus. Az 1950-es és 1960-as évek kritikája szerette az ilyen látványos diagnózisokat, és maga az avantgárd is szívesen beszélt végleges szakításokról.

De semmi sem halt meg végleg.

A hős visszatért, csak többé nem feltétlenül hisszük, hogy teljesen ismerjük. A cselekmény visszatért, de tudjuk, hogy szerkesztett rend. A mindentudó elbeszélő is visszatérhet, de már stiláris választás, nem természetes hatóság. A pszichológiai regény virágzik, miközben megtanulta, hogy a személyiség nem mindig stabil. A realizmus pedig újra és újra megújul azzal, hogy saját konvencióit felismeri.

A nouveau roman nem azért fontos, mert győzött a hagyományos regény fölött. Nem is azért, mert minden kísérlete maradandó. Hanem mert egy korszakban radikálisan kimondta: a regény formája nem természetes adottság.

A történet nem maga a világ. A szereplő nem maga az ember. Az elbeszélő nem maga az igazság. A térkép nem maga a város. Az emlék nem maga a múlt.

Ezek egyszerű mondatoknak tűnnek. De ha komolyan vesszük őket, az egész regény megváltozik.

Michel Butor századik születésnapján ezért nem egy lezárt irodalmi iskola emlékműve előtt állunk. Inkább egy nyitott ajtó előtt. A nouveau roman arra emlékeztet, hogy a regény akkor marad életben, ha időnként hajlandó megtagadni azt, aminek addig hitték.

Függelék I. - Rövid időrend

1900 - Nathalie Sarraute megszületik Ivanovóban; későbbi francia és orosz tapasztalatai fontos háttérrel adnak prózájának.

1913 - Claude Simon születése.

1914 - Marguerite Duras születése.

1922 - Alain Robbe-Grillet születése.

1926. szeptember 14. - Michel Butor születése Mons-en-Barœulban.

1939 - Sarraute: Tropizmusok első kiadása.

1941 - Az Éditions de Minuit illegalitásban megszületik a német megszállás alatt.

1948 - Jérôme Lindon a Minuit vezetője lesz; Sarraute: Egy ismeretlen arcképe.

1953 - Robbe-Grillet: A rádiók.

1954 - Butor: Milánó-köz.

1955 - Robbe-Grillet: A kukkoló.

1956 - Butor: Időbeosztás; Sarraute: A gyanakvás korszaka.

1957 – Robbe-Grillet: Rések; Butor: Módosulás.

1958 – Duras: Moderato cantabile.

1959 – Sarraute: Planetárium; Robbe-Grillet: Útvesztő; bemutatják a Szerelmem, Hirosima című Resnais-filmet Duras forgatókönyvéből.

1960 – Simon: Flandriai út; Butor: Fokozatok. Megjelenik a 121-ek kiáltványa az algériai háború összefüggésében.

1961 – Bemutatják a Tavalay Marienbadban című filmet, Robbe-Grillet forgatókönyvéből, Alain Resnais rendezésében.

1962 – Simon: A nagyszálló.

1963 – Robbe-Grillet: Az új regényért; Sarraute: Arany gyümölcsök.

1964 – Duras: Lol V. Stein elragadtatása.

1967 – Simon: Történet. Budapesten megjelenik A francia „új regény” I-II. című antológia az Európa Könyvkiadónál.

1981 – Simon: Les Géorgiques.

1983 – Sarraute: Gyerekkor.

1984 – Robbe-Grillet: Tükörkép.

1985 – Claude Simon irodalmi Nobel-díjat kap.

1989 – Simon: Az akácfa.

1996 – Marguerite Duras halála.

1999 – Nathalie Sarraute halála.

2005 – Claude Simon halála.

2008 – Alain Robbe-Grillet halála.

2016. augusztus 24. – Michel Butor halála.

2026. szeptember 14. – Michel Butor születésének századik évfordulója.

Függelék II. – Ki kicsoda?

Michel Butor (1926–2016) – francia író, esszéista, költő és tanár. Négy regénye után más műfajok és művészeti együttműködések felé fordult. A nouveau roman egyik legfontosabb, ugyanakkor a címkén hamar túllépő alakja.

Alain Robbe-Grillet (1922–2008) – regényíró, teoretikus és filmrendező. Az új regényért esszéivel a mozgalom legismertebb szóvivőjévé vált. Prózájában a tárgy, a tér, a nézés és a bizonytalan elbeszélés központi szerepet kap.

Nathalie Sarraute (1900–1999) – orosz származású francia író. A Tropizmusok és A gyanakvás korszaka révén már a nouveau roman címkéjének megszületése előtt radikálisan újragondolta a pszichológiai prózát.

Claude Simon (1913–2005) – francia regényíró, a háború, családi emlékezet és történelmi tapasztalat nagy formai újítója. 1985-ben irodalmi Nobel-díjat kapott.

Marguerite Duras (1914–1996) – regényíró, drámaíró, forgatókönyvíró és filmrendező. A nouveau roman közelében, de sajátos, önálló poétikával alkotott. A Szerelmem, Hirosima, a Moderato cantabile és a Lol V. Stein elragadtatása a korszak alapművei.

Robert Pinget (1919–1997) – svájci születésű francia nyelvű író, a Minuit körének fontos tagja. A nyelvi

bizonytalanság, groteszk és elbeszélői játék egyik legeredetibb alakja.

Claude Ollier (1922–2014) – francia író, akinek műveiben utazás, tér, idegenség és érzékelés kerül előtérbe.

Jean Ricardou (1932–2016) – író és irodalomteoretikus, a nouveau roman későbbi rendszerezésének meghatározó alakja.

Jérôme Lindon (1925–2001) – az Éditions de Minuit legendás vezetője. Kiadói munkája nélkül a nouveau roman története aligha alakult volna ugyanígy.

Roland Barthes (1915–1980) – kritikus és irodalomelméleti gondolkodó, aki fontos korai értelmezéseket írt Robbe-Grillet művészetéről, és tágabb elméleti keretet adott a korszak szövegfogalmának.

Alain Resnais (1922–2014) – filmrendező, aki Durasszal a Szerelmem, Hirosima, Robbe-Grillet-vel a Tavalay Marienbadban révén kapcsolta össze a modern filmet és az új regény problémáit.

Függelék III. – Olvasási útvonal magyar olvasóknak

Ha először találkozik a nouveau romannal

1. Michel Butor: Módosulás – világos alaphelyzet, erős formai ötlet, jól követhető emberi dilemma.

2. Marguerite Duras: Moderato cantabile – rövid, sűrű, érzelmileg erős belépő.

3. Alain Robbe-Grillet: A rádiók – krimiszerkezeten keresztül mutatja meg a regény lebontását.

4. Nathalie Sarraute: Planetárium – jó belépő Sarraute társalgás alatti világába.

Ha már megszokta az új regény logikáját

5. Michel Butor: Időbeosztás – térkép, napló, emlékezet és város összetett rendszere.

6. Alain Robbe-Grillet: Rések – a nézőpont és ismétlés radikális gyakorlata.

7. Marguerite Duras: Lol V. Stein elragadtatása – elbeszélői bizonytalanság és vágy.

8. Claude Simon: Történet – a magyarul teljes kötetben is hozzáférhető Simon-regény.

Ha az elmélet is érdekli

9. Nathalie Sarraute: A gyanakvás korszaka.

10. Alain Robbe-Grillet: Az új regényért.

11. Michel Butor: Répertoire I–III – különösen a regényről, olvasásról és formáról szóló esszék.

12. Jean Ricardou: Nouveaux problèmes du roman – a mozgalom későbbi elméleti rendszerezéséhez.

Ha a legnehezebb művekre kíváncsi

13. Claude Simon: Flandriai út.

14. Alain Robbe-Grillet: Útvesztő.

15. Claude Simon: Az akácfa.

Függelék IV. – Fontosabb magyar címek

Michel Butor

- Passage de Milan – Milánó-köz (a magyar szakirodalomban használt pontosító cím; nem teljes magyar könyvkiadás címe)

- L'Emploi du temps – Időbeosztás

- La Modification – Módosulás

- Degrés – Fokozatok

Alain Robbe-Grillet

- Les Gommes – A radírok

- Le Voyeur – A kukkoló; az 1967-es antológiában részletként A kékleső

- La Jalousie – Rések

- Dans le labyrinthe – Útvesztő

- Le Miroir qui revient – Tükörkép

- L'Année dernière à Marienbad – Tavaly Marienbadban

Nathalie Sarraute

- Tropismes – Tropizmusok
- Portrait d'un inconnu – Egy ismeretlen arcképe
- L'Ère du soupçon – A gyanakvás korszaka
- Le Planétarium – Planetárium
- Les Fruits d'or – Arany gyümölcsök
- Enfance – Gyerekkor

Claude Simon

- La Route des Flandres – Flandriai út
- Le Palace – A nagyszálló
- Histoire – Történet
- L'Acacia – Az akácfa (magyar szakirodalmi címforma; teljes magyar fordítás nem ismert)

Marguerite Duras

- Moderato cantabile – Moderato cantabile
- Le Ravisement de Lol V. Stein – Lol V. Stein elragadtatása
- Hiroshima mon amour – Szerelmem, Hirosima
- Le Vice-Consul – Az alkonzul

- L'Amant – A szerető

HÁTTÉRGYÁR

Felhasznált és ajánlott irodalom

Elsődleges művek

Butor, Michel: L'Emploi du temps. Les Éditions de Minuit, Paris, 1956. A jelen kötethez felhasznált francia kiadás térképpel és teljes szöveggel.

Butor, Michel: La Modification. Les Éditions de Minuit, Paris, 1957. Magyarul: Módosulás, Szathmári Éva fordításában.

Butor, Michel: Répertoire I-III. Les Éditions de Minuit. Esszék a regényről, olvasásról, irodalmi formáról és más művészetekről.

Robbe-Grillet, Alain: Les Gommages. Les Éditions de Minuit. Magyarul: A radírok.

Robbe-Grillet, Alain: La Jalousie. Les Éditions de Minuit. Magyarul: Rések.

Robbe-Grillet, Alain: Dans le labyrinthe. Les Éditions de Minuit. Magyarul: Útvesztő.

Robbe-Grillet, Alain: Le Miroir qui revient. Les Éditions de Minuit. Magyarul: Tükörkép.

Robbe-Grillet, Alain: Pour un nouveau roman. Les Éditions de Minuit. A kötet programadó esszéinek alapforrása.

Sarraute, Nathalie: Tropismes. Les Éditions de Minuit.

Sarraute, Nathalie: Portrait d'un inconnu. Magyarul részletként: Egy ismeretlen arcképe.

Sarraute, Nathalie: L'Ère du soupçon. Magyarul részletek: A gyanakvás korszaka, illetve a párbeszédéről szóló esszé.

Sarraute, Nathalie: Les Fruits d'or. Gallimard/Folio kiadás.

Sarraute, Nathalie: Une réalité inconnue. Essais et entretiens, 1956–1986. Esszék és interjúk gyűjteménye.

Simon, Claude: La Route des Flandres. Les Éditions de Minuit.

Simon, Claude: Histoire. Les Éditions de Minuit. Magyarul: Történet, Romhányi Török Gábor fordításában, Holnap Kiadó, 1998.

Simon, Claude: L'Acacia. Les Éditions de Minuit.

Simon, Claude: Discours de Stockholm. Les Éditions de Minuit. A Nobel-beszéd és kapcsolódó regényelméleti szövegek.

Duras, Marguerite: Moderato cantabile.

Duras, Marguerite: Le Ravissement de Lol V. Stein. Gallimard.

Duras, Marguerite: Hiroshima mon amour. Gallimard.
Magyar kulturális címhagyományban: Szerelmem, Hiroshima.

Pinget, Robert: Mahu ou le matériau. Les Éditions de Minuit.

Pinget, Robert: Graal Flibuste.

Ollier, Claude: Cité de mémoire.

Ollier, Claude: Missing. P.O.L.

Ollier, Claude: Cinq contes fantastiques. P.O.L.

Elmélet, életrajz és szakirodalom

Jefferson, Ann: Nathalie Sarraute: A Life Between. Princeton University Press, 2020. Sarraute életének és életművének részletes modern életrajza.

Jefferson, Ann: The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction . Cambridge University Press, Cambridge, 1980. A nouveau roman poétikájának fontos angol nyelvű elemzése.

Ricardou, Jean: Nouveaux problèmes du roman. Seuil, Paris, 1978. A nouveau roman elméleti rendszerezésének egyik fő dokumentuma.

Britton, Celia (szerk.): Claude Simon. Longman, London-New York, 1993. Tanulmánykötet Simon művészetéről.

Rannoux, Catherine: L'écriture du labyrinthe: La Route des Flandres de Claude Simon. Paradigme, 1997.

Mougin, Pascal: Lecture de L'Acacia de Claude Simon: l'imaginaire biographique. Minard, Paris, 1996. A késői Simon-regény életrajzi és képzeleti rétegeiről.

Garnham, B. G.: Robbe-Grillet: Les Gommages and Le Voyeur. Grant & Cutler, 1982. A két korai

Robbe-Grillet-regény részletes elemzése.

Grant, Marian A.: Butor: L'Emploi du temps. Edward Arnold, London, 1973. Az Időbeosztás szerkezetének és motívumainak elemzése.

Calle-Gruber, Mireille: „Le génie du féminin selon Michel Butor”. In: Le Bonheur de la littérature. Presses Universitaires de France, 2005.

Bridgeman, Teresa: Negotiating the New in the French Novel: Building Contexts for Fictional Worlds. Routledge, 1998. Az innovatív regény és az olvasói konvenciók kapcsolatáról.

Echenoz, Jean: Jérôme Lindon. Les Éditions de Minuit. Személyes portré a kiadóról.

Adler, Laure: Marguerite Duras. Életrajzi alapmű Duras életéről és pályájáról.

Magyar recepció

A francia „új regény” I-II. Európa Könyvkiadó, Modern Könyvtár, Budapest, 1967. Szemelvények, szerzői esszék és kritikai vita. A magyar címhasználat és a korabeli recepció egyik fő forrása.

Claude Simon: Történet. Fordította Romhányi Török Gábor. Holnap Kiadó, Budapest, 1998.

Alain Robbe-Grillet magyar kiadásai: A rádiók, A kukkoló, Rések, Útvesztő, Tükörkép, valamint későbbi magyarul megjelent művek.

Nathalie Sarraute magyar kiadásai és közlései: Planetárium, Gyerekkor, valamint az 1967-es antológia részletei és elméleti szövegei.

Michel Butor: Módosulás és magyarul közölt esszéi; a magyar szakirodalom Időbeosztás, Fokozatok és Milánó-köz címhasználat.

Jegyzetek és forráskapcsolatok

1. Michel Butor születési dátumát és életművének alapadatait a Bibliothèque nationale de France 2016-os válogatott bibliográfiája, az Éditions de Minuit szerzői oldala és az Archipel Butor centenáriumi programja alapján ellenőriztük. Az Archipel Butor 2026-os megemlékezése kifejezetten 2026. szeptember 14-ét jelöli a századik évforduló napjaként.

2. Az Időbeosztás elemzésének elsődleges alapja a kötethez feltöltött francia L'Emploi du temps teljes szövege. A kiadás elején szereplő Bleston-térkép, a kettős időjelölések, Revel emlékezeti „kutatása”, a városi közlekedési hálózat és a térkép motívuma közvetlenül ebből a forrásból követhető.

3. Butor magyar címhasználatához a hazai nouveau roman-szakirodalmat és könyvészeti adatokat vetettük össze. Az Időbeosztás, Módosulás és Fokozatok címek stabilan jelen vannak a magyar irodalomtörténeti nyelvben. A Passage de Milan esetében a Milánó-köz címet azért követjük, mert a korábbi „Milánói átutazás” félreérti a francia passage helynévi jelentését.

4. A Módosulás magyar kiadása Szathmári Éva fordításában jelent meg. A könyv második személyű elbeszélésének elemzése Butor regényére, valamint a Répertoire regényelméleti szövegeire támaszkodik.

5. Robbe-Grillet műjegyzékének és pályájának ellenőrzéséhez az Académie française szerzői oldala és az Éditions de Minuit anyagai szolgáltak kontrollforrásként. A főművek sorrendje: A rádiók, A kukkoló, Rések, Útvesztő, majd az elméleti írásokat összegyűjtő Pour un nouveau roman.

6. A rádiók és A kukkoló elemzéséhez B. G. Garnham részletes monográfiáját is felhasználtuk. A detektívregény szerkezetének kifordítása, a mitológiai minták és a látás-idő-tér problémája e szakirodalommal összevetve került a könyvbe.

7. A Rések esetében a magyar cím nem szó szerinti fordítás, hanem a magyar könyvkiadás címe. A jalousie francia szó féltékenységet és zsalut egyaránt jelent; a magyar Rések a látás és takarás motívumát emeli ki.

8. Le Voyeur teljes magyar könyvkiadása A kukkoló címet használja, Vargyas Zoltán fordításában. Az 1967-es A francia „új regény” I-II. antológia még A kékleső címen közölt részletet; a jelen könyv a későbbi teljes kiadás címét tekinti elsődlegesnek.

9. Nathalie Sarraute életrajzi fejezeteihez Ann Jefferson *Nathalie Sarraute: A Life Between* című munkája volt a legfontosabb másodlagos forrás. A Gyerekkor és a korábbi tropizmus-poétika kapcsolatát Jefferson részletesen tárgyalja.

10. Sarraute elméleti önértelmezéséhez A gyanakvás korszaka, valamint az *Une réalité inconnue* esszé- és interjúgyűjtemény szolgált elsődleges forrásként. A „tropizmus” fogalmát nem egyszerűen pszichológiai terminusként, hanem a megnevezés előtti belső mozgások irodalmi megragadásaként használjuk.

11. A Planetárium, az Egy ismeretlen arcképe és az Arany gyümölcsök magyar címhasználatát a magyar Sarraute-recepció, mindenekelőtt az 1967-es antológia és a későbbi magyar szakirodalom alapján egységesítettük.

12. Claude Simon esetében elsődleges forrásként a Flandriai út, a Histoire, az L'Acacia és a Discours de Stockholm került felhasználásra. A történelmi emlékezet, a hosszú mondat és a képi szerveződés értelmezéséhez Celia Britton tanulmánykötete és Catherine Rannoux labirintus-monográfiája adott további támpontokat.

13. Claude Simon 1985-ös Nobel-díjának adatait, a díj indoklását és a stockholmi előadás időpontját a Nobel Prize hivatalos archívuma alapján ellenőriztük.

14. A Histoire magyar könyvkiadásának címe Történet; a Holnap Kiadó 1998-as kiadását Romhányi Török Gábor fordította. Az adatot az Országos Széchényi Könyvtár katalógusa is rögzíti.

15. A Flandriai út cím az 1967-es magyar antológiában már szerepel, Benyhe János fordításában közölt részlet címeként. A teljes regény magyar könyvkiadása nem ismert. Az akácfa alakot a magyar Simon-szakirodalomban használt leíró címként alkalmazzuk, nem teljes magyar kiadás címeként.

16. Marguerite Duras fejezeteihez a Moderato cantabile, Le Ravissement de Lol V. Stein és Hiroshima mon amour teljes szövege, valamint Laure Adler Duras-életrajza szolgált alapul.

17. A Szerelmem, Hirosima magyar címformát a magyar filmtörténeti hagyomány alapján használjuk. A cím ebben az alakban szerepel többek között a Digitális Irodalmi Akadémia Pilinszky-jegyzeteiben és a magyar filmes adatbázisokban is.

18. A Lol V. Stein elragadtatása cím a magyar filmes és irodalmi szakirodalomban meghonosodott megfelelő; teljes magyar könyvkiadást nem állítunk mögé. Ugyanezért a bibliográfiai függelék különbséget tesz kiadott és leíró magyar címek között.

19. Az Éditions de Minuit történetéhez a kiadó hivatalos történeti oldala, Jean Echenoz Jérôme Lindon című portréja és a kiadó szerzői katalógusai szolgáltak forrásként. A Minuit maga is külön fejezetben tárgyalja Robbe-Grillet és a Nouveau Roman megszületésének kapcsolatát.

20. A 121-ek kiáltványának nouveau roman-kapcsolatait történeti tanulmányok és a Maitron dokumentációja alapján ellenőriztük. A mozgalomhoz kötődő aláírók között Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor és Marguerite Duras is szerepelt.

21. A nouveau roman olvasói szerepének elemzéséhez Teresa Bridgeman *Negotiating the New in the French Novel* című könyvének alapfeltevése is fontos volt: az innovatív művek új olvasási konvenciókat alakítanak ki, s az olvasót arra kényszerítik, hogy módosítsa korábbi műfaji elvárásait.

22. Jean Ricardou munkái a nouveau roman későbbi elméleti rendszerezésének forrásai. A könyv ugyanakkor tudatosan különválasztja az 1950-es évek sokféle írói gyakorlatát a később szigorúbbá váló teoretikus definícióktól.

23. A magyar recepció fejezeteinek fő forrása az Európa Könyvkiadó 1967-es A francia „új regény” I-II. kötete. A

kiadvány 590 oldalon közölt szépirodalmi szemelvényeket, szerzői programírásokat és kritikai vitát. Butor A regény mint kutatás, Regénytechnikai kutatások, valamint Egyén és csoport a regényben című írása Rónay György fordításában szerepelt benne.

24. A magyar címek ellenőrzéséhez az OSZK és az ELTE könyvtári katalógusai, valamint magyar könyvészeti adatbázisok is kontrollként szolgáltak. A kéziratban ezért következetesen a tényleges magyar könyvkiadás címét részesítjük előnyben a korábbi részletfordítások vagy szó szerinti újrafordítások helyett.

25. A kötet koncepciója több forrást összevető önálló szintézis. Nem veszi át egyik szakirodalmi munka fejezetszerkezetét vagy gondolatmenetét, és a szépirodalmi művekből nem közöl hosszú, szerzői jog által védett idézeteket.

26. A nouveau roman elnevezés sajtótörténetének fontos fordulópontja Émile Henriot 1957. május 22-i Le Monde-kritikája, amely címében Robbe-Grillet Rések és Sarraute Tropizmusok című műve kapcsán használta a „Nouveau Roman” formulát. A megnevezés ezután gyorsan önálló irodalomtörténeti címkévé vált.

Forráskezelési megjegyzés

A kötet több francia és idegen nyelvű elsődleges mű, életrajz, irodalomtörténeti és elméleti munka összevetésével készült. Nem egyetlen forrás fordítása vagy átirata. A műelemzések a regények szerkezetének, motívumainak, elbeszélői eljárásainak és történeti környezetének önálló magyar összefoglalására épülnek.

A szerzői jog által védett művekből a könyv nem közöl hosszú szó szerinti részleteket. Ahol egy mű gondolatmenete vagy nevezetes formai eljárása kerül szóba, azt saját megfogalmazásban értelmezi. A magyar műcímeket külön bibliográfiai ellenőrzés alapján használja; ahol nincs teljes magyar kiadás, a magyar szakirodalomban meghonosodott leíró címet jelöli.

Impresszum-javaslat

Cím: A nouveau roman forradalma

Alcím: Amikor a regény megtagadta a történetet

Kiadó: Háttérgyár

Kiadás éve: 2026

Szerzői megjelölés: Háttérgyár

Technológiai átláthatósági jelölés: A kötet mesterséges intelligencia közreműködésével, emberi szerkesztési koncepció alapján készült többforrásos irodalomtörténeti feldolgozás.