Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola

Mátyás Dénes

Reduktív prózaváltozatok a kortárs olasz irodalomban

Doktori (Ph.D.) értekezés

Témavezető:
Prof. Dr. Pál József
tanszékvezető egyetemi tanár

Szeged, 2013

Tartalomjegyzék

I. BEVEZETÉS	3
II. A MINIMALISTA PRÓZA NYOMÁBAN	17
II. 1. <i>Minimalizmus a képzőművészetekben és a zenében</i>	17
II. 2. <i>A minimalista próza</i>	25
II. 2. 1. Néhány szó a posztmodernizmusról	26
II. 2. 2. A(z amerikai) minimalista próza sajátosságai	34
III. AZ OLASZ IRODALOM A '70-ES – '80-AS ÉVEK FORDULÓJÁN	52
IV. 1980 – A FORDULAT ÉVE. PIER VITTORIO TONDELLI ÉS AZ <i>ÚJ LIBERTINUSOK</i>	60
V. ANDREA DE CARLO: <i>TEJSZÍN VONAT</i> (1981)	81
V. 1. <i>Minimalizmus, hiperrealizmus, nouveau roman</i>	81
V. 2. <i>Nyelvezet, karakterábrázolás, térábrázolás</i>	89
VI. NICCOLÒ AMMANITI: <i>SÁR</i> (1996)	114
VI. 1. <i>Kannibál írók, pulp-irodalom</i>	114
VI. 2. <i>A Sár és a Bret Easton Ellis-i próza</i>	121
VII. GIUSEPPE CULICCHIA: <i>TŰZBEN ÉG A VÁROS</i> (2009)	139
VII. 1. <i>Fiatalos nyelvzet, banalitás – pulp és minimalizmus</i>	139
VII. 2. <i>Egy torinói Amerikai Psycho?</i>	145
VIII. ÖSSZEGZÉS	165
IX. BIBLIOGRÁFIA	171

I. BEVEZETÉS

Az 1980-as évek első felében új írói hullám tűnik fel az olasz irodalomban, amely visszaállítja a próza és a jelen közvetlenül érzékelhető valósága közötti kapcsolatot. E fiatal prózaírók nehezen nevezhetőek tudatos írói csoportosulásnak, mert meglehetősen külön és önálló utakon járnak, illetve merőben eltérő módszerekkel dolgoznak (nem véletlenül tekintik őket többen „magányos”, „elszigetelt” szerzőknek¹), mégis jobbra közösen jellemző rájuk, hogy a hatvanas-hetvenes évek erős intellektualizmusát, a neoavantgárd, a posztmodern és a kísérleti irodalom tapasztalati valóság megragadásától való elrugaszkodását, szövegjátékait és gyakori formabontó hajlamát követően (vagy mindezek mellett) nemcsak hogy megújítják a történetmesélés szerepét és hagyományát,² de a környező, mindennapi világ irányába is (vissza)fordulnak, és mindezt hagyományosabb, a realista formanyelvvel is rokonítható eszközök és ábrázolásmódok segítségével teszik, aminek köszönhetően egyfajta (megújult) realista irányultság jellemzi műveiket.

Természetesen nem ez az első alkalom, hogy egy írói nemzedék – vagy egy nemzedék tagjainak egy csoportja – a megragadható, mindennapi valóságra koncentrál. Erre már a negyvenes-ötvenes évek neorealizmusa, valamint a harmincas évekbeli realista próza („il realismo degli anni Trenta”³) is szolgáltat példát. Hasonlóképpen (hogy csupán pár további kézenfekvő esetet említsünk) a verista hagyomány huszadik század eleji

---

¹ „a nyolcvanas évek kiváló képességű, de elszigetelt főszereplői” („grandi ma isolati protagonisti degli anni Ottanta”), Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo&Immagine, 2000, 34; „különálló hegycsúcsok, elszórt sziklatömbök” („picchi isolati, massi erratici”), Renato Barilli, „Ricerca e la narrativa nuova-nuova”, *La Bestia. Narrative invaders!*, 1 (1997), 10; „magányos szerzők” („autori solitari”), Elisabetta Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

² A történetmesélés újbóli felvirágzása minden bizonnyal nagy részben annak is köszönhető, hogy számos mű dolgozik önéletrajzi(nak tekinthető) elemekkel (is). Vö. Silvana Cirillo – Giuseppe Gigliozzi, *Il '900 letterario italiano*, Roma, Bulzoni, 2005, 466-467.

³ Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Einaudi, 1991, 385.

továbbélésének idején vagy a gyár-irodalom (*letteratura industriale*) időszakában is több olyan szerzőt találunk, akik többé-kevésbé egységesen jelentkeznek jellemzően realista természetű művekkel. Nem beszélve arról, hogy egyes – realizmushoz esetleg csak érintőlegesen vagy időszakosan kapcsolható – alkotók életművében is fel-feltűnnek (szintén nagyjából egy időben) hasonló jellegzetességet tükröző szerzemények, így például Cesare Pavese, Italo Calvino, Primo Levi stb. munkásságában.

Ahogyan a jelen tapasztalati valóságának megragadására irányuló hajlam és a realizmuséival rokon technikák alkalmazása, valamint az ezekből adódó *realista irányultság* nem kizárólagosan a nyolcvanas években kibontakozó új prózának a sajátjai, ugyanígy nem kivételes jellemzője e hullámnak az észak-amerikai (amerikai egyesült államokbeli) irodalommal és kulturális közeggel való számvetés, az ottani tendenciák és eredmények általi befolyásoltság, illetve az ez utóbbiak egyéni írásművészetekbe történő beemelése, beolvasztása sem. Már a harmincas évektől kezdődően fokozott érdeklődés mutatkozik ugyanis a tengerentúli irodalom, valamint az akkoriban kibontakozó amerikai realizmus irányában,⁴ sőt, éppen az említett évtizedre tehető, hogy az Amerikai Egyesült Államok kultúrája és irodalmi élete az olasz értelmiség kulturális horizontjának a részévé válik, amikortól kezdve aztán abban egyre hangsúlyosabban van jelen.

Az amerikai irodalmi művek egyre növekvő ismertsége és népszerűsége a két világháború közötti évtizedekben elsősorban Elio Vittorini és Cesare Pavese irodalomszervező és fordítói tevékenységének az érdeme. Pavese többek között olyan

---

⁴ Vö. Ferroni, *i. m.*, 236-238. Ahogyan Ferroni ugyanitt kifejti, az efféle érdeklődés a két világháború közötti évtizedekben nem az abszolút véletlen, de nem is pusztán az olasz kultúrközeg széleslátókörűségének a következménye: Amerika Olaszországgal szemben, ahol ekkortájt épül ki a fasiszta és szilárdul meg a fasiszta ideológia, (többek között a filmművészet és a mozi jelentős hatására) a modernitás és a demokrácia földjeként jelenik meg az olasz értelmiség szemében. Amint Szabó György fogalmaz: az írók „figyelme fokozottabb mértékben fordul[1] oly országok felé (Amerika, Oroszország), ahol már a nép hatalma szerintük valamiféle tömegdemokráciában érvényesült.” Szabó György (szerk.), *Az olasz irodalom a huszadik században*, Budapest, Gondolat, 1967, 439. (Természetesen az amerikai irodalom harmincas-negyvenes évekbeli népszerűségét-népszerűsítését ettől még hiba lenne egy tisztán politikailag motivált, a fasiszta ideológiával és/vagy cenzúrával szembeni ellenreakcióként kezelni, mindazonáltal kétségtelen, hogy a jelenségnek, az említett évtizedekben, ez is a sajátja.)

jelentős amerikai szerzők műveit ülteti át olasz nyelvre, mint Herman Melville, John Steinbeck vagy Gertrude Stein. Vittorini ugyancsak fokozott figyelemmel él a tengerentúl irányában, aminek egyik kiemelkedő eredménye az olasz kultúrkörök amerikai irodalommal való tudatos számvetésének szintén fontos állomása: az *Americana* antológia megjelentetése,⁵ amelyben Vittorini szerkesztőként és fordítóként is szerepet vállal. E köteten keresztül, amelynek elkészítésében fordítói munkát végez még (mások mellett) Pavese, Eugenio Montale és Alberto Moravia is, az amerikai prózairodalom olyan jelentős alkotóinak olasz nyelven korábban nem olvasható írásait ismerheti meg a közönség, mint Nathaniel Hawthorne, William Faulkner, Edgar Allan Poe, (a már említett) Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, John Fante, William Saroyan és sokan mások.

Ami elindul a harmincas években, az a későbbiekben is folytatódik. Így a nyolcvanas években induló prózaírói hullám tagjai is előszeretettel követik nyomon az Amerikai Egyesült Államok irodalmának alakulását, ami írásaikra, írásművészetükre is kihat (nyilvánvaló például az ötvenes évektől kibontakozó *beat* generáció műveinek olasz alkotókra gyakorolt befolyása). Az irodalom mellett pedig az amerikai képzőművészeti irányzatok, a zene és a filmművészet is egyre nyomatékosabban van jelen, egyre nyilvánvalóbb hatást fejt ki az olasz kulturális és irodalmi közegben.

A kilencvenes években feltűnő generációnál mindez még tovább mélyül, sőt, egyes szerzők viszonylatában már szinte hamarabb is merül(het)nek fel bizonyos amerikai párhuzamok és példaképek, mintsem olasz elődök vagy előzmények. Így például az ebben az évtizedben jelentkező „kannibál” és *pulp*-írók esetében, akiknél többen vélnek „hiperrealista ihletést (az amerikai hiperrealista festészetnek, a Dick-féle *cyberpunk*nak és

---

⁵ Vö. Elio Vittorini (szerk.), *Americana*, Milano, Bompiani, 2012. Az antológia először 1941-ben jelent meg, de azt a fasiszta cenzúra – mondván, hogy Vittorini kommentárjai túlságosan pozitív képet festenek Amerikáról és az amerikai kultúráról – rögtön be is tiltatta. A kötet 1942-ben a kommentárok nélkül jelenhetett csak meg újra, eredeti formájában pedig végül 1968-ban látott ismét napvilágot.

Bret Easton Ellis minimalizmusának a hatását)” felfedezni,⁶ valamint számtalanszor kerülnek elő olyan, az említett olasz irodalmi jelenségek esztétikai beállítottsága és módszerei gyökereiként számon tartott filmek címei, mint például Quentin Tarantino *Ponyvaregény-e (Pulp Fiction, 1994)* vagy Oliver Stone *Született gyilkosok-ja (Natural Born Killers, 1994)*.⁷

Az amerikai színtér iránti figyelem mellett azonban a korábbi évtizedben megújuló realista irányultság is ugyanúgy jelen van a kilencvenes évek fiatal prózaíróinak a munkásságában. Más kérdés, hogy a jelen világa ekkor már a korábbiaktól jelentősen eltérő kulturális-társadalmi-szociológiai képet mutat, köszönhetően – egyebek mellett – a globalizációs folyamatoknak, valamint a technológia, a tömegkommunikációs eszközök és az informatika számottevő fejlődésének. Az új írók ezért új érzékenységgel, illetve új, a korabeli viszonyoknak megfelelő (mindenekelőtt a média jelenségeit és módszereit is inkorporáló⁸) eszközök, technikák, nyelvek segítségével közelítik meg a kortárs valóságot, és adnak róla hatásos leírást.

Az amerikai elő- és/vagy példaképek mellett mindenesetre természetesen a kilencvenes évek prózaíróinak a kulturális horizontjából sem hiányoznak a kifejezetten olasz kötődések és előzmények, az olasz irodalmi életben fellelhető elődök és/vagy

---

⁶ „una ispirazione iperrealistica (con una lezione dell’iperrealismo pittorico americano, del cyberpunk dickiano e del minimalismo di Bret Easton Ellis)”, Franco Galato – Fulvio Panzeri (szerk.), *Cercatori di storie, videostorie e contro storie. Dieci percorsi di lettura*, in Raffaele Cardone – Franco Galato – Fulvio Panzeri (szerk.), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, 102. A Dick név alatt Philip K. Dick amerikai sci-fi író értendő. (M. D.)

⁷ A disszertációban szereplő idegen nyelvű film- és irodalmi műcímek magyar változatai, amennyiben azok még nem jelentek meg magyar nyelven, saját fordításaim, amelyeket első alkalommal csak zárójelben adok meg, a későbbiekben viszont – a szöveg, illetve az olvasás gördülékenysége érdekében – már magyarul használlok. A magyar nyelven már megjelent címek esetén azok hivatalos fordításait használom, az eredeti változatokat pedig zárójelben közlöm. Az irodalmi és filmművészeti alkotások címeihez hasonlóan a csupán idegen nyelven olvasható szövegrészletek magyar verziói, hacsak azt külön nem jelölöm, szintén saját fordításaim, lábjegyzetben ugyanakkor – minden pontatlanság elkerülése érdekében – az eredeti szövegrészeket is közlöm. (M. D.)

⁸ Vö. Gianluigi Simonetti, „I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)”, *Allegoria*, 20.57 (2008), 100; Mondello, *i. m.*, 51 („Nem menekülés a médiától, hanem elmerülés a médiában [...]” – „Non fuga dai media ma immersione nei media [...]”; kiemelés az eredetiben). Lásd továbbá Nanni Balestrini *La Bestia* folyóirathoz írt bevezetőjét (*La Bestia. Narrative invaders!*, 1 [1997]; Balestrini írása a kiadvány 6-7. oldalán olvasható).

iránymutató személyiségek. E szempontból mindenekelőtt Pier Vittorio Tondelli személyét kell kiemelni, akinek mind írói, mind irodalomszervező munkássága nagy mértékben kihatott arra, amilyen irányban az olasz próza az ezredforduló előtti (és utáni) évtizedben továbbfejlődött.⁹ Nagyrészt Tondellinek köszönhető például, ha az irodalomban továbbra is erőteljesen fennmarad a mindennapi valóság megragadására irányuló szándék, de szerepe nyilvánvalóan ennél is sokkal több: befolyása az őt követő generáció(k) műveinek stilisztikai, (előítéletektől mentes) nyelvi és (akár a banalitást is beemelő) tematikai megoldásaira nézve is jelentékeny. Mindez az általa kezdeményezett, huszonöt év alatti tehetségek bemutatására és munkáinak megjelentetésére indított *Under 25* projekt keretében is megmutatkozott, amelynek „kihirdetésekor” a correggiói író pontosan azzal a tanáccsal élt a fiatalok felé, hogy elsősorban a körülöttük létező, mindennapokban tapasztalható világra koncentráljanak, és arról próbáljanak meg hiteles módon (és nyelven) számot adni.¹⁰ Az *Under 25* (és Tondelli) fiatal írókra gyakorolt számottevő hatását és jelentőségét mutatja többek között az is, hogy a kezdeményezés eredményeként megjelent három antológiában publikáló szerzők közül ma már többen elismert alkotóknak számítanak.¹¹

Az új prózaírók közül olyanok is voltak, akik a volt *Gruppo 63* neoavantgárd csoporthoz kapcsolható személyiségektől kaphattak iránymutatást: így például Nanni Balestrinitől és Renato Barillitől az 1993-ban útnak indított *Ricerca. Laboratorio di nuove scritture* (*Kutatás. Új írások műhelye*) elnevezésű, Reggio-Emiliában rendezett, felolvasásokkal egybekötött találkozók sorozata keretében. Ezeken az alkalmakon a

---

⁹ Vö. Mondello, *i. m.*

¹⁰ Vö. Pier Vittorio Tondelli, *Gli scarti*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 683-687; Pier Vittorio Tondelli, *Scarti alla riscossa*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 688-692.

¹¹ Az *Under 25* projekttel kapcsolatban lásd: Pier Vittorio Tondelli, *Under 25*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 681-775; Antonio Spadaro, *Laboratorio «Under 25». Tondelli e i nuovi narratori italiani*, Reggio Emilia, Diabasis, 2000.

legújabb olasz költészet és próza (később pedig már csak a próza) friss hangjainak nyílt alkalma arra, hogy pályatársaikkal és az írókból, kritikusokból, kiadói munkatársakból álló közönséggel együtt vitassák meg a kor aktuális változásait, jelenségeit és problémáit, illetve a korabeli világ ábrázolására legalkalmasabbnak tűnő eszközöket és módszereket. A rendezvényeken felolvasott szövegek egy részéből aztán antológia született,¹² az új írókról és művészetükről pedig külön folyóiratszám is megjelent.¹³ Ez utóbbi a kilencvenes évek szerzőinek irodalomtörténeti pozicionálására irányuló kísérletekről is tudósít: köztük Renato Barilliéről, aki szerint a fiatal írók jelensége – akár a nyolcvanas évek új prózájával karöltve – az olasz irodalom területére bevezetett jelentős nyelvi-tematikai újításainak köszönhetően valójában nem más, mint az avantgárd ihletettséggű művészet újabb állomása, harmadik hulláma (*terza ondata*): a „neo-neoavantgárd” kibontakozása.¹⁴

Az efféle megítélés kialakulásában nyilvánvalóan nagy szerepet játszott a *Ricerca* találkozók neoavantgárdhoz való kötődése; ugyanakkor valóban tagadhatatlan, hogy az ezredvégi évtizedek írónemzedékei több újdonsággal is jelentkeztek az olasz irodalomban, mivel új ábrázolásmódok és technikák szerint dolgoztak, és műveikben a korabeli világról friss, korábban nem ismert hangokon szólaltak fel. Ezzel egy időben, a kortárs tapasztalati valóságra koncentrááló figyelmük és a történetmesélésre irányuló hajlamuk következtében, a hagyományosabb elbeszélőmódokat alkalmazó realista tendenciákkal is felállítják újra a kapcsolatot. Sőt, a nyolcvanas-kilencvenes évek generációinak művészete – legalábbis az ezen évtizedekben megjelenő számos írás formajegyei alapján – akár egyfajta újrealizmus térnyerésének is tekinthető: egy olyan realizmusénak, amely a korábbiaknál kevésbé törekszik a valóság átfogó, totalizáló képét adni, emellett pedig kevésbé dokumentarista és/vagy „erkölcsös” is, mint az azt megelőző realizmusok, mivel szűkíti a témáját, azt

---

¹² Vö. Nanni Balestrini – Renato Barilli – Ivano Burani – Giuseppe Caliceti (vál.), *Narrative Invaders. Narratori di «Ricerca» 1993-1999*, Torino, Testo&Immagine, 2000.

¹³ Vö. *La Bestia. Narrative invaders!*, 1 (1997).

¹⁴ Vö. Barilli, „Ricerca...” i. m., 8-18; Barilli, *È arrivata... i. m.*

kevésbé mélyrehatóan-részletezetten kezeli, és nem mutat fel a szövegekből egyértelműen kinyerhető magyarázatokat, értékítéleteket. Mindehelyett a valóság közvetlenül tapasztalható-érzékelhető elemeire koncentrál, csak azok közül emel ki néhányat: a dolgok felszínén marad, és nem közvetít konklúziókat, mélyebb összefüggéseket; mindezek csupán a felszín alatt lesznek sejthetőek.

Persze az ezredforduló körüli évtizedek olasz irodalma annál szélesebb panorámát mutat, minthogy az ekkor születő művek bármely külön (akár az imént leírt, a világról csupán egyfajta felszíni képet festő) irányba *egyöntetűen* besorolhatóak lennének. Ugyanakkor a kortárs olasz prózában határozottan tetten érhető egy efféle jellegzetességeket hordozó, realista irányultságú és – egyben – reduktív valóságábrázolásról, beszédmódokról, ábrázolási technikákról tanúskodó vonal, amely több írást is egymáshoz rokonít.¹⁵ Disszertációmban, néhány jellegzetes szöveg és írásmód vizsgálatán keresztül, e vonal fő irányainak a kijelölésére vállalkozom, a vizsgáldást annak nyolcvanas évekbeli indulásától csaknem egészen a napjainkig kiterjesztve.

A reduktív technikák nyolcvanas évekbeli olaszországi térnyerését két, immáron az irodalmi kánon részét képező regény példáján keresztül szándékozom bemutatni, amelyek irodalomtörténeti jelentőségük, továbbá a későbbi prózai alkotásokra gyakorolt hatásuk révén megfelelően alá tudják támasztani az említett módszerek századvégi olasz irodalomban betöltött szerepét. Az egyik általam elemezni szándékozott regény Andrea De Carlo *Treno di panna* (*Tejszín vonat*, 1981) című műve, amelyben az elbeszélés a dolgok pusztá észlelésére-megfigyelésre redukálódik, és többnyire nem is mutat túl a valóság *felszínén*: a társadalmi működésről, a szereplők motivációiról stb. vajmi keveset tud meg

---

¹⁵ Vö. Gianluigi Simonetti, „Il realismo dell’irrealtà. Attraversare il postmoderno”, *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 1 (2012), 113-120 (különös tekintettel a 118-120. oldalakra), ahol Simonetti az elmúlt (főként a kilencvenes és a kétezres) évtizedek olasz irodalmának főbb jellegzetességeit vizsgálva hasonló következtetésekre jut, amikor a próza felszíni valóság és realitás-effektusok iránti fogékonyságát, érzékenységét hangsúlyozza.

közvetlenül az olvasó, ezek csupán a háttérben érezhetőek, és elsősorban a látottakból lehet rájuk következtetni. Ezen és más, a későbbiek során tárgyalandó jellegzetességek miatt a *Tejszín vonat*-ot az olasz reduktív realista próza egyik legjellemzőbb (korai) alkotásának találom.

A *Tejszín vonat* előtt azonban egy másik írást, Pier Vittorio Tondelli *Altri libertini* (*Új libertinusok*, 1980) címet viselő pályakezdő alkotását kívánom elemzésem tárgyává tenni. Egyrészt, mivel az még De Carlo műve előtt jelent meg, másrészt – és főleg – azonban azért, mert jóllehet többnyire De Carlo regényétől merőben eltérő megoldásokat alkalmaz, sok szempontból már ez (is) jelöli az új próza és a reduktív technikák térnyerésének a kezdetét. Nem beszélve arról, hogy a későbbi nemzedékekre is jelentős hatást gyakorolt, és így a kilencvenes években megjelenő írások értelmező vizsgálatához Tondelli művének és művészetének elemzése lényegében kikerülhetetlen. Az ő könyvében mindenekelőtt a nyelvhasználat terén mutatkozik meg szembetűnő módon az említett redukció, hiszen a szöveg szabadon dolgozik a nyelv alsóbb regisztereinek vulgáris és/vagy nyelvtanilag helytelen elemeivel: egy olyan hétköznapi nyelvhasználatban, amely számos, az ún. „hivatalos” irodalom számára eladdig kevésbé szokványos (ha nem éppenséggel ismeretlen) sajátosságot hordozott. A nyelvezet mellett azonban más pontokon is fellelhetőek a redukció jelei az *Új libertinusok*-ban: így például a szintén hétköznapi, közönséges témaválasztásokban; a szereplők mély jellemábrázolásai helyett a cselekvésekből körvonalazódó, felszínes karakterrajzokban; stb.¹⁶

---

¹⁶ Érdekesnek mutatkozik (akár De Carlo *Tejszín vonat*-jában és a jelen dolgozat keretei között tárgyalt többi műben alkalmazott írói technikákkal összefüggésben is), ahogyan Tondelli jellemzi saját írásmódját: „Olyan elbeszélő vagyok, aki a felszínt mutatja be, miközben tudja, hogy ez a felszín a mi külsőnk, a korabeli valóság külseje, amely ugyanakkor lényeggé is válik.” („Sono il narratore che mette in scena la superficie; consapevole che questa superficie è la nostra crosta, la crosta della contemporaneità, ma allo stesso tempo diventa anche sostanza.”) Stefano Tonchi, *Ipotesi romanzesche sul presente. Conversazione con Stefano Tonchi*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 944.

Ahogy az e két mű vizsgálatából is kiderül, a nyolcvanas évektől induló prózavonalnak számos olyan sajátossága van, amelyek miatt összefüggésbe hozható az amerikai minimalista irodalommal, különösen annak nyolcvanas évektől induló, Abádi Nagy Zoltánnál egyszerűen *nyolcvanas hullámnak* nevezett, az elhivatott olasz kutató, Fernanda Pivano által *poszt- vagy neominimalista írókként* aposztrofált irányával, azaz a Raymond Carver, Ann Bettie, Mary Robinson stb. nevei által fémjelzett első irodalmi minimalista nemzedéket követő, a nyolcvanas évtizedtől kezdődően publikáló generáció – mindenekelőtt Bret Easton Ellis, Jay McInerney, David Leavitt – írói termésével.¹⁷ A vizsgált művek és az amerikai írások közötti kapcsolódási pontok felderítése és szemléltetése éppen ezért a disszertációnak is az egyik fő célja, és e megfontolásból – az olasz írások vizsgálatát megelőzően – külön fejezet foglalkozik az amerikai minimalista irányzat fejlődésének, fő jellegzetességeinek a felvázolásával.

Bár a dolgozatban a tengerentúli és az olasz írások közötti több közös pontra fény derül majd, az olasz művek és elbeszélő technikák együttes jelölésére mégsem az „olasz minimalista próza” elnevezést találnám helytállónak, mivel maga az eredendően az Amerikai Egyesült Államokban kifejlődő tendencia prózatermésének jellemzői nem teljességgel fedik le az Olaszországban megjelenő alkotások stílusjegyeit: ahogyan azt Stefano Tani is megállapítja, „a minimalizmus stilisztikai kerete alkalmatlannak mutatkozik arra, hogy a fiatal próza jelenségét magában foglalja”¹⁸. E meggondolásból kiindulva nevezem „olasz reduktív realista prózának” az általam vizsgált jelenséget, amely megjelölés már sikeresen ölelhet fel az olasz irodalomban a nyolcvanas-kilencvenes-

---

¹⁷ Az amerikai minimalizmusról és neominimalizmusról lásd Fernanda Pivano tanulmányát: Fernanda Pivano, *Minimalisti e postminimalisti hemingwayani*, utószó Bret Easton Ellis *Nullánál is kevesebb* című regényéhez, in Bret Easton Ellis, *Meno di zero*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1986, 219-268. Abádi Nagy Zoltán „korszakolásáról” vö. Abádi Nagy Zoltán, *Az amerikai minimalista próza*, Budapest, Argumentum, 1994, 48-51.

¹⁸ „la cifra stilistica del minimalismo si rivela inadeguata a contenere il fenomeno della giovane narrativa”, Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Novanta*, Milano, Mursia, 1990, 145.

kétezres években kibontakozó, több évtizeden átívelő folytonosságot mutató elbeszélő tendenciákat.

E kontinuitás miatt a reduktív realista prózának nem is csupán a nyolcvanas évek során tapasztalható megjelenését kívánom szemléltetni, hanem a rákövetkező évtizedekben nyomon követhető megnyilatkozásait egyaránt ábrázolni szándékozom. Az ekkor megjelenő művek jelentős része is hordoz hasonló jegyeket a második amerikai minimalista hullám, azaz a poszt- vagy neominimalista írók termésével, sőt, a párhuzamok itt még nyilvánvalóbban megmutatkoznak. Határozottan érezhető például ezeken az írásokon a bizonyos szűkebb irodalmi körök média, tömegkultúra, transzgresszió elemeitől fokozottan érintett alkotásaival való rokonságuk: az Elizabeth Young által „üres generáció”-nak nevezett amerikai írócsoport (amelybe Young például David Leavittet már nem sorolja bele), mindenekelőtt pedig az elsősorban Ellist, McInerney-t és Tama Janowitz-ot tömörítő „brat pack” („kölykökfalka”) írói kör prózájához való közelségük.¹⁹

A fentiek szemléltetése érdekében tárgyalom Niccolò Ammaniti ugyancsak reduktívnek mutató *Fango* (Sár, 1996) című elbeszéléskötetét, amelyben tovább erősödik a filmszerű látásmód, valamint a mediális eszközök (főként a televízió) és a popkultúra elemeinek elbeszélésekben tapasztalható jelenléte. Míg Tondelli és De Carlo még valójában az amerikai minimalizmus nyolcvanas hullámának feltűnése előtt kezdték meg szépírói pályájukat, Ammaniti és generációja számára már a neominimalista szerzők művei nemcsak hogy elérhetőek voltak, de formálódásukra is mélyreható befolyást gyakoroltak. Elsősorban Bret Easton Ellis művészete, valamint nagy vihart kavart

---

¹⁹ Az üres generációról lásd: Elizabeth Young – Graham Caveney, *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction*, London – New York, NY, Seprent's Tail, 1992; a „brat pack” csoporttal kapcsolatban vö. Daniel Grassian, *Hybrid Fictions. American Literature and Generation X*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Co., 2003. A „brat pack” elnevezés a New York-i *Village Voice* című újság 1987. május 12-i számának hasábjain tűnt fel első ízben, később pedig használata széles körben elterjedté vált, és a „címke” a fent említettek mellett olykor további írókat (pl. Mark Lindquist) is magában foglalt. Vö. Leigh Claire La Berge, „The Men Who Make the Killings: *American Psycho*, Financial Masculinity, and 1980s Financial Print Culture”, *Studies in American Fiction*, 37.2 (2010), 273, 296 (1. lábjegyzet).

Amerikai Psycho (*American Psycho*, 1991) című regénye volt az, amely az ezredforduló előtti évtized új prózaíró nemzedékére a legnagyobb hatással bírt, sőt, az említett regény sokak számára akár egyfajta követendő példának is számíthatott.²⁰ Éppen ezért Ammaniti kötetének elemzésekor a *Sár*-t egyre e neominimalista író műveivel vetem össze: az efféle vizsgálat során az olasz szerző prózája reduktív jegyeinek sikeres felderítése mellett egyúttal arra is lehetőségem nyílik, hogy a kilencvenes évek elbeszélő irodalma Ellis írásmódja által legjellemzőbben befolyásolt pontjaira rámutassak. Az ekkori olasz fiatal próza és Ammaniti művészete minél hitelesebb leírása érdekében ugyanakkor az ezredforduló előtti évek (Tondelli munkásságának hatásait is erőteljesen hordozó) jellemző olasz irodalmi irányzataira szintén kitérek: így a *pulp*-irodalomra és a „kannibál írók” jelenségére, amelyeken nem csak a kortárs filmművészet sajátos eszközeinek és technikáinak, továbbá a populáris kultúra márkaneveinek határozott jelenléte érezhető, de a transzgresszív, vérben és erőszakban bővelkedő jelenetek szenvtelen leírása is jellegzetes sajátosságként érhető tetten, akárcsak az erős kábítószeres használatának mindennapivá válása, hétköznapi jellege.

Hasonló jellemzőket figyelhetünk meg a kannibálokhoz kevésbé egyértelműen, a *pulphoz* viszont már valamivel jogosabban kapcsolható Giuseppe Culicchia *Brucia la città* (*Tűzben ég a város*, 2009) című regényében, amely már olyannyira reduktív és minimalista, hogy azt – Ellis fent említett művére utalva – „Italian psycho”-ként és „torinói *Amerikai Psycho*”-ként is emlegetni szokták. Éppen ezért Culicchia írásának elemzésekor az efféle feltevések megalapozottságára és/vagy helytelenségére is igyekszem egyértelműen fényt deríteni, amikor a szerző művészetének alapvető vonásaival, valamint regénye sajátos stílusjegyeivel és egyéni megoldásaival számot vetek. A *Tűzben ég a*

---

²⁰ Vö. Gianluigi Simonetti, *La scuola delle immagini. Bret Easton Ellis e il romanzo italiano contemporaneo*, in Matteo Colombi – Stefania Esposito (szerk.), *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre versioni*, Roma, Meltemi, 2008, 312-338.

város görcső alá vételével célom egyúttal az is, hogy az egyszerre reduktív és realista irányultságú technikák olasz prózában jelentkező hatásainak vizsgálatát csaknem egészen a napjainkig kiterjesszem, ezáltal ismételten rámutatva azok kortárs, valamint legújabb olasz irodalomban is tapasztalható jelentőségére.

A vizsgált olasz műveknek (akárcsak az amerikai minimalista írásoknak) alapvető módszerei a redukció és az ellipszis, a kihagyás: az írások csak bizonyos, közvetlenül érzékelhető-tapasztalható valóságelemeket és -felületeket mutatnak fel, míg a mélységeket és az egyéb részleteket, amelyek a teljesség érzetét biztosíthatnák, elhagyják. Az így jelentkező hiányérzet miatt fokozott feszültséget keltenek, és intenzív erővel hatnak az *aktív* befogadói magatartásra, mondhatni, kikényszerítik az élénk olvasói közreműködést. Más szóval, jól megfelelnek az ecói „nyitott mű” fogalmának,²¹ és ezért a szövegértelmezést, valamint az olvasó-szöveg kapcsolatot (lévén, hogy a vizsgált szövegek folyamatosan „kihívják” az olvasót és annak értelmezői képességét) olyan dialogikus folyamatként értelmezem, amely során a befogadó egy redukált szöveg és egy redukált(nak ható) szövegvilág alapján építi fel értelmezését, miközben kitölti a szövegbeli hézagokat, „üres helyeket”. Az olvasó értelmezői (elvárási) horizontja és a szöveg horizontja ily módon találkoznak, az előbbi eképpen módosul újra és újra a kettő által felépített hermeneutikai körben, aminek eredményeképpen a felszínes, hiányosnak ható szöveg alapján kibontakozik a mégis teljesség érzetét adó értelmezés.²²

A disszertációban az efféle értelmezésekhez kívánok támpontokat, adalékokat nyújtani a szövegek és azok nyelvi-stilisztikai-tartalmi vizsgálata, valamint egyes bennük

---

²¹ Vö. Umberto Eco, *Nyitott mű*, Budapest, Európa, 2006.

²² Ahogyan a fentiekből kiderül, a szövegelemzések elméleti háttérét Hans-Georg Gadamer horizontelmélete és hermeneutikai körre vonatkozó elképzelése, Hans Robert Jauss horizontváltás-teóriája és – főleg – Wolfgang Iser szövegértelmezési modellje, illetve szövegbeli hiányokról (*blanks*) alkotott elgondolása képezik. Vö. Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, Budapest, Osiris, 2003; Hans Robert Jauss, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1999; Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore – London, Johns Hopkins University Press, 1978; Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius*, Budapest, Osiris, 2001.

rejlő értelmezési lehetőségek felmutatása során. Mindazonáltal, noha az értelmezést az olvasó végzi a szövegből kiindulva – és az alapján –, a műelemzéseknél mégsem szorítkozom *kizárólagosan* a szövegekre, hanem az írások időbeli, történeti kontextusáról, valamint az egyes szerzők művészetéről külön is szót ejtek, mivel úgy gondolom, ezek további hasznos adalékokkal gazdagíthatják, szélesíthetik az értelmezői horizontot, illetve magát az értelmezést. Mindezzel is azon elsődleges célokat kívánom támogatni, hogy az olasz próza nyolcvanas évektől induló – a magyarországi irodalmi kritika által egyébiránt kevésbé tárgyalt²³ – időszakát, illetve annak egy sajátos újrealista irányát néhány jellegzetes mű és az (olasz) irodalomban jelentős hatással bíró szerző művészete tárgyalásán keresztül irodalomtörténeti szempontú vizsgálat tárgyává tegyem, amely során a vizsgált írók és írások irodalomtörténeti helyének (újbóli) meghatározására is törekszem. Mindezt olyan megvilágításból – a minimalista prózához való viszonyításon és a redukció módozatainak kortárs prózában megmutatkozó szerepe értékelésén át – teszem, amelyre az ezredforduló körüli évtizedek olasz elbeszélő irodalmával kapcsolatban ez idáig viszonylag kevés hangsúly esett,²⁴ és amely segítségével a kritikai írások által eddig főként egymástól függetlenül tárgyalt művek között jellegzetes kapcsolódási pontokat nyílik lehetőségem felmutatni. Mindezek folyamán sikeresen körvonalazódhatnak az általam olasz reduktív

---

²³ Az elmúlt évtizedek olasz prózáját és/vagy annak egyes műveit leginkább átfogóbb kötetek alfejezetei, egy-egy tanulmány, valamint folyóiratcikkek tették vizsgálat tárgyává. Vö. Szénási Ferenc, *A huszadik századi olasz irodalom*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 99-105; Fried Ilona, *Modern olasz irodalom és színház: problémák és művek*, Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006, 177-198, 253-263; Fried Ilona, *Séta az olasz próza erdejében*, in Gilbert Edit (szerk.), *A perifériáról a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől*, 1, Pécs, Pécsi Tudományegyetem, 2003, 41-52; Fried Ilona, *A séta folytatása*, in V. Gilbert Edit (szerk.), *A perifériáról a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől*, 2, Pécs, Pécsi Tudományegyetem – Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2004, 36-45; lásd továbbá (például) a *Műút* című folyóirat világirodalmi szemléit.

²⁴ Bár az amerikai minimalizmusról gyakran esett szó az elmúlt évtizedek kortárs olasz prózájával összefüggésben, a kettő viszonyát átfogóbb módon – vagyis egy bizonyos időszak (és nem csak egyes szerzők) elbeszélő irodalmára vonatkoztatva – már kevesebben tárgyalták, amely kritikusok pedig igen, általában azok is vagy szűkebb időkereteket vizsgáltak, vagy csak rövidebb terjedelmű írásokban értekeztek. Vö. például Tani, *i. m.*, 140-145; Simonetti, *La scuola delle immagini... i. m.*, 312-338. A dolgozatban tárgyalt (reduktív) sajátosságok szemügyre vételét is viszonylag kevesen tették eleddig olyan elemzés részévé, amely a disszertációban vizsgált időkeretet ölelné fel. (Egy hasonló célkitűzésű írás mindenesetre Gianluigi Simonetti tanulmánya: Simonetti, „Il realismo dell’irrealtà...” i. m.)

realista prózának nevezett vonal esztétikai keretei, továbbá igazolást nyerhetnek a kortárs olasz elbeszélő irodalom sajátos (reduktív) ábrázolási módszereinek, valamint az ezek segítségével felépített narratív világoknak a hatékony valóságábrázoló szerepe, (fokozott) reflexióra ösztönző működése és művészi értéke is.

II. A MINIMALISTA PRÓZA NYOMÁBAN

II. 1. *Minimalizmus a képzőművészetekben és a zenében*

A minimalizmus a képzőművészetek terén bontakozott ki első ízben. Jóllehet az itt kialakult alapelvek és sajátosságok nem teljes mértékben terjedtek el az irodalmi kontextusban, a gyakran újrealistaként emlegetett irodalmi minimalizmus jelenségének a megértéséhez és vizsgálatához mégis fontosnak mutatkozik kitérni a képzőművészeti mozgalom áttekintésére is.

A *Minimal Art*ként nevezett irányzat az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején tűnt fel több egyazon időben induló, némileg eltérő vagy egymással éppenséggel szembehelyezkedő, sok ponton mégis érintkező áramlattal egyetemben, mint amilyenek a *Pop Art*, a *Process Art*, a *Land Art*, a *Body Art*, a Konceptuális Művészet stb. Ezen irányzatok az új művészeti eljárások New York kortárs művészetek terén betöltött irányító szerepének köszönhetően először az Amerikai Egyesült Államokban jelentkeztek, de nem kellett sokat várni európai térnyerésükre sem. Sokszínűségük ellenére őket egyesítő sajátosságként említhetjük azt a bennük megnyilatkozó nagyfokú szabadságvágyat, a változásnak és a múlttal való szakításnak azt a (kulturális és művészeti mellett egyébként politikai és társadalmi téren is) erőteljesen megmutatkozó szándékát,²⁵ amely mellett (vagy talán éppen amely miatt) szintén hasonlóan közös vonásuk a figuralitással szembehelyezkedő, nonfiguratív ábrázolásmódot előnyben részesítő hajlam.

A változtatásra irányuló, más művészeti mozgalmakkal is közös törekvésén túl a *Minimal Art* újdonsága elsősorban a művészetek terén mindig is központi szerepet betöltő anyag és forma dichotómiájának újszerű kezelésében, az alapanyagok és a formavilág

---

²⁵ Vö. Francesco Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Roma, Laterza, 1995, VII.

megválasztásának redukció irányába mutató kritériumaiban nyilvánul meg. A minimalista műalkotások, legyen szó festményről vagy installációról, az összetett, bonyolult formák helyett egyszerű és primér elemekkel dolgoznak (így például geometriai alakzatokkal, mint a négyzet, a kör, a kocka stb.), céljuk pedig a valóság és a valóságdarabok, valamint a világban fennálló viszonyok radikális egyszerűsítésén keresztül történő ábrázolása. A szándékosan primér és/vagy hétköznapi anyagok és formák használata következtében az irányzat fő ismérvei közé tartozik a személytelenség, illetve a fogalmi és formai letisztultság. Az alkotók a minimális, legalapvetőbb és legérthetőbb elemekkel dolgoznak,²⁶ e reduktivitáson keresztül pedig a funkció és az esztétika közötti harmóniát keresik.

A látszólagos egyszerűség mögött komplex elméleti megfontolások húzódnak, és a minimalizmus sikeresen lépi át a világot annak megjelenítésén *keresztül* (vagy megjelenítése *segítségével*) magyarázó narratív, és „az érzéki evidencia világát megjelenítő és abban jelentést kereső”, a valóság jelentését magában a reprezentációban kutató művészet között húzódó esztétikai határvonalat, az utóbbi irányába mozdítva el az ábrázolást. Vagyis a mű elsődelgesen nem szándékozik más lenni, mint önmaga: önmagát a valóság egyik *egyenértékű* részeként tekinti, amely tehát nem (elsősorban) a rajta kívüli valóságot és az abban működő törvényszerűségeket kívánja bemutatni, hanem önmagát és a létrejöttét-létezését meghatározó erőket szándékozza elemzésre bocsátani. A konkrét és egyértelmű valóságelemek és formák előtérbe állításával és művészivé emelésével az alkotók a művészet lényegét szándékozzák vita tárgyává tenni: a „művészi” és a „nem-művészi” között húzódó mezsgye hol- és mibenlétére próbálnak rákérdezni és rámutatni; a

---

²⁶ Ahogyan Abádi Nagy Zoltán is megjegyzi az értelmező kéziszótárak definícióit vizsgálva: *minimális* az, amelyből már semmit nem lehet elvenni, amely elérte a lehető legalsó határt. Vö. Abádi, *i. m.*, 30.

nonfigurativitás iránti elkötelezettséggel a világ és a művészi alkotás, a valóság és a művészet közötti különbséget igyekeznek felkutatni, vagy éppenséggel kétségbe vonni.

Valójában nem másról van szó, mint hogy a minimalizmus is felismeri és elfogadja, miszerint „[v]ége lett a történeti narratívának”. Így például egy képnek, amely korábban önmagán túlmutató jelenéseket szándékozott felmutatni (magán kívülre utalt) és általános igazságokat közölt a világról (a valóságról), már nem célja, hogy ne csupán képnek lássék, és többnek mutakozzon önmagánál. Éppen „[e]llenkezőleg: a kép első információja az a mód [...], amellyel az alkotó a néző tudtára ad[j]a, hogy a kép: csupán »kép«”²⁷. A műalkotás elsősorban arra az alkotói szándéokra kívánja felhívni a vizsgáló tekintet figyelmét, amely szerint ő se nem több, se nem kevesebb, mint saját maga. Mindennek alapja a „nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanság”²⁸: általános érvényű, megbízható igazságokat közölni életről, valóságról nem lehet, legfeljebb a széttöredezett valóság realitásdarabjainak és az egyén személyes tapasztalatainak a „kis narratívái” megbízhatóak. Ezért a művészet is önmagára reflektál, egyfajta önmagáért létező művészetté (*arte per arte*) válik: olyanná, amelynek lényege, tartalmi magva egybeesik tárgyi-fizikai valóságával, valós térbeni létezésével.²⁹

Éppen ezért a minimalizmusban a *tárgy mint tárgy* áll a figyelem középpontjában minimálisra csökkentett expresszív és történelmi tartalommal. Ez utóbbi elérése érdekében az alkotók a formavilág szélsőséges egyszerűsítésére törekednek, amelyet különféle reduktív technikák segítségével sikerül megvalósítaniuk: az elemi formák már említett használata mellett például fakó színek és/vagy ipari alapanyagok alkalmazásával, amelyek révén a steril, személytelen dolgok válnak a művek elsődleges komponenseivé. Az alkotás

²⁷ A fentiekkel kapcsolatban vö. György Péter, „New York: Andy Warhol, Richard Serra”, *Élet és Irodalom*, 68.18 (2004), 14 (az idézetek ugyanezen oldalról valók).

²⁸ Jean-François Lyotard, *A posztmodern állapot*, in Jürgen Habermas – Jean-François Lyotard – Richard Rorty, *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, Budapest, Századvég, 1993, 8.

²⁹ Vö. Poli, *i. m.*, 88.

objektív dimenziója kerül előtérbe, a szubjektivitás minimálisra csökken, vagy épp a nullához közelít. A tárgyi letisztultság mellett e nagyfokú személytelenség elérését segíti a közös tapasztalat kiaknázása is: az, hogy egy körről, kockáról stb. mindenki többnyire azonos tapasztalattal rendelkezik.

Tárgyilagosság, semlegesség, távolságtartás, érzelemmentesség, közömbösség, ridegség: efféle és ezekhez hasonló tulajdonságok jellemzik a minimalista alkotásokat, amelyekben az anyag, a hordozó, a felszín (*surface*) az elsődleges. Maga a forma válik tartalommal, „a felszíni és a mély tudás viszony[a] [...] átértelmez[ődik]”³⁰, a mű a személytelenségen keresztül önmaga legalapvetőbb tulajdonságaira csupaszodik le, ezekre redukálódik és koncentrál.

A valóságábrázolás és -megismerés problematikája központi szerepet játszik mindebben. A minimalista művek egyik alapgondolata ugyanis annak megismerhetetlensége (legalábbis komplexitásában), és ezért nem is vállalkoznak mély leírására. A valóságot és komponenseit nem lehet hitelesen megmagyarázni, az egyedüli lehetséges dolog az elemeinek a megjelenítése, az azokra való rámutatás,³¹ ezért egy tárgy lényege valójában nem is lehet más, mint önmaga tárgyisága. Így a műalkotásé is, amely e valóságnak egy konkrét darabja: „maga nem másolata, hanem egyenrangú része, *megismétlése* a valóságnak.”³² A tapasztalati világból kiemelt egyes tárgyak, elemek funkciója és célja a minimalista művekben ezért nem az önmagukon kívülre utalás (hiszen erre tulajdonképpen nem is lehetnek képesek), hanem saját tárgyiságuk megtartása és kihangsúlyozása.

---

³⁰ Bocsor Péter, „Néhány szó az újrealizmusról”, *Literatura*, 3 (2000), 333. Bár Bocsor megállapítása irodalmi szövegekre vonatkozik, a képzőművészetek és a *Minimal Art* területén is megállja a helyét.

³¹ Vö. Petrányi Zsolt, „Egy aspektus észrevétele – Gál Andrással és Deli Ágnessel beszélget Petrányi Zsolt”, *Balkon*, 7-8 (1999), 42: „Hadd utaljak Donald Kuspit *A minimalista művészet wittgensteini aspektusa* című tanulmányára, és magára Wittgensteinre. Ebben a cikkben az első citátum a következőképpen hangzik: »De mit jelent az, hogy ezeket az elemeket nem tudjuk megmagyarázni (azaz leírni), hanem csak megnevezni? Ez nagyjából annyit jelent, hogy egy komplexum leírása – határesetben, ha az csak egyetlen négyzetből áll – egyszerűen a színes négyzet neve.«” (Donald Kuspitot Gál András idézi.)

³² Kovács András Bálint, „A Semmi eltűnése (I)”, *Holmi*, 13.4 (2001), 471. (Kiemelés az eredetiben.)

Ehhez, mint láthatjuk, a minimalista művészet olyan megoldásokat alkalmaz, amelyek mind az objektivitás fokozását, az egyes művek objektív dimenziójának a felerősítését szolgálják.³³ Ilyenek még a tárgy és alapvető térbeli kapcsolatai tiszta, sterilizált megjelenítése, továbbá a nagyítási-kicsinyítési folyamatok és az ismétlésen alapuló sorozatok alkalmazása is. Sőt, a szerialitás e műveknek nem is csak egy eljárási módszere, hanem annál jóval több: mivel a műalkotás a valóság egyenértékű darabja és megismétlése, alapvető *létmódja* az ismételtség, illetve a sorozatszerűség – ami pedig szintén az objektivitás irányába mutat.³⁴

A szerialitás, valamint az említett eljárások természetesen nem kizárólagosan a minimalista művészet sajátjai, hiszen például a nagyítás és a kicsinyítés a hiperrealista művészetnek is kedvelt módszerei. Míg azonban a hiperrealista alkotások az egészből kiindulva koncentrálnak a részletre, és azt aprólékosan kidolgozva idegenítik el a szemlélőt (tárgyukat-témájukat úgy jelenítik meg, ahogyan azt a valóságban soha nem érzékelhetjük), a minimalizmus, amikor kiemel egy-egy elemet, azt eredetileg önmagáért, és nem egy egésznek a részeként vizsgálja. Maga a részlet is kevésbé aprólékos és kidolgozott: „sima felületű” marad – sokkalta inkább, mint a hiperrealizmus „valóságosnál is valóságosabb” hatást keltő művei.³⁵

Bár a minimalizmusban, mint láthatjuk, elemi részekre és részletekre koncentráló, nonfiguratív és erőteljesen objektív alkotásokról beszélhetünk, a művek értelmezése

---

³³ Vö. Poli, *i. m.*, 6-7.

³⁴ Vö. Kovács, *i. m.*, 471. A tanulmány e szakaszában Kovács Gilles Deleuze szerialitás-elvét tárgyalja, majd a gondolatmenetet folytatva így fogalmaz: „Ennek a létmódnak az elnevezése Deleuze-nél a reprezentációval szembeállított *szimulákrum*, amely egy »eredeti« dolog azzal egyenrangú, sőt magasabb rendű *megismétlése*. [...] A különbség a valóság és a szimulákrum között ugyanolyan természetű, mint a valóság egyes dolgai között. [...] Mi akkor a különbség általában a valóságos dolgok és a szimulákrumok között? Az, hogy a szimulákrumban megjelenik minden dolog alapvető létmódja, az ismételtség.” Kovács, *uo.* Bán Zsófia Kovács írását alapul véve állapítja meg, hogy: „A dolgok aspektusa, értéke, megítélése [...] aszerint változik, hogy milyen típusú sorozatban szerepelnek, azaz milyen sorozatban ismétlődnek. Ezért van az, hogy [...] a véécésésének, tehát a banálisnak is lehet esztétikai relevanciája.” Majd hozzáteszi: „A műalkotás tehát, ugyanúgy, mint a tárgyi világ bármely más eleme, nem tükör, nem ábrázolás, hanem a tárgyi világ egy meghatározott pozíciója [...]” Bán Zsófia, „Túl a minimalizmuson”, *PRAE*, 2 (2004), 7.

³⁵ Vö. Abádi, *i. m.*, 33-36.

folyamán természetesen továbbra is lehetséges marad, hogy a befogadó következtetéseket vonjon le, alapigazságokhoz jusson, és a világot jellemző mechanizmusokat feltárjon. Ez azonban nem magától értetődően következik, hanem nagy mértékben függ a mű és a befogadói oldal interakciójától: az értelmezés révén válik lehetővé, amely a szemlélő részéről intenzív közreműködést és fokozott önállóságot kíván. Egyrészt, mert „a sorozatszerűség nemcsak a műalkotást mint a valóság egy darabját [...] határozza meg, hanem a befogadói értelmezést, illetve pozíciót is”³⁶; másrészt, mert a mű maga nem totalitárius alaptételek reprezentációját célozza meg, hanem a részletet, az elemit, a könnyen megismerhető szándékozza megjeleníteni, az értelmezés pedig ebből kiindulva reflektál(hat) az egészre, a világra.

Az értelmezői folyamatok tudatosságára és tudatosítására, amelyek során a szemlélőnek szembesülnie kell azon saját, belső igényével, hogy a nonfigurativitás irányába elmozduló művet (magában és a világban) pozicionálja, a minimalista tárgyfeldfogás erőteljesen rájátszani látszik. Az ugyanis, hogy egy egyszerű, geometrikus alakzat bekerül a műbe, és önmagában is művészi alkotássá válik, oda vezet, hogy a mű jelentése nem csupán önmagában keresendő, hanem a befogadóban is, aki így közvetlenül emelkedik be az alkotásba, és annak szerves részévé válik.³⁷ Ahogy az amerikai művész, Robert Morris is megjegyzi: „A forma egyszerűsége nem jelenti feltétlenül a tapasztalás egyszerűségét is.”³⁸

Erre utal a minimalizmus szlogenje is: *Less is more – A kevesebb, több.* A minimalista formák, az organikus anyagok új és akár személyenként változó referenciákkal és érzelmi minőségekkel telítődnek meg, a különböző struktúrák, a tárgy és a tér között fennálló kapcsolatok különféle érzelmi és érzéki hatásokat képesek kiváltani, eltérő, az

---

³⁶ Bán, i. m., 7.

³⁷ Vö. Poli, i. m., 5-6.

³⁸ Daniel Marzona, *Minimal art*, Budapest, Vince Kiadó, 2006, 60; vö. Poli, i. m., 78.

egyéni és a kulturális háttér által is befolyásolt asszociációkat generálnak. A műalkotás és a befogadó mellett az alkotási folyamat is fontos szerephez jut: sok esetben „nem árt ismerni a tárgyakat műalkotásként be-, illetve kiállító személyét, valamint intencióit, amelyek eredményeként a színeváltozás bekövetkezett, és a közönséges tárgy [vagy gemoetrikus alakzat stb.] a műalkotások rendjébe lépett.”³⁹ Feszültség lép fel reprezentáció és interpretáció között: az egyszerű alakzat, amely önmagáért van jelen a műben (válik művé), reakciókat vált ki a nézőből, amelyeknek köszönhetően végül magában foglalja azt is, ami rajta kívül esik, amit személytelensége és egyszerűsége révén kizár: a műalkotás – annak ellenére, hogy nem kíván több lenni önmagánál – mégiscsak önmagán kívülre utal.

Mindez akár ellentmondásnak is tűnhet, amely azonban csak látszólagos. Az önmagán-túlra-mutatás ugyanis nem annyira a tárgy intencionalitásából következik, mint inkább a befogadónak és a benne zajló mentális folyamatoknak köszönhető, míg a tárgy mégiscsak sikeresen megtartja neutralitását és objektivitását. Mindazonáltal szinte kikényszeríti az értelmező magatartást, és egyszerűsége ellenére komplex tartalmakat rejt: a kevesebb valóban több lesz. Így válhat az egyszerűség a minimalista művészeti alkotások fő sajátosságává, így módon képezheti egy primér tárgy egy művészi alkotás alapját.

Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin, Sol Le Witt a *Minimal Art* első szószólói. Szobraik közös jellemzői: a nagyméretű geometrikus formák és az elemi egységek használata (kocka, derékszögű alakzatok stb.), a komponensek sorozatszerű elrendezése, a formához kapcsolódó ipari alapanyagok, valamint az azok színeivel egybeeső árnyalatok alkalmazása.⁴⁰ A tér és a tárgyak között fennálló kapcsolatok nagy hangsúlyt kapnak munkáikban: az egyes elemek elrendezésük következtében közvetlen kapcsolatba kerülnek a valós térrel, amely így egybeolvad a művészi alkotással, és annak

---

³⁹ Gál Ferenc, „Sonkásszendvicsek és más műalkotások”, *új forrás*, 36.1 (2004), 78.

⁴⁰ Vö. Poli, *i. m.*, 8.

szerves része lesz. Az efféle problematikát tárgyaló és megjelenítő művek Donald Judd fémstruktúrái és „specifikus objektjei”⁴¹; Sol Le Witt *ABCD*-je, amely egy négyzet- és kockaalakzatokból álló nyílt struktúra; Robert Morris 1964-ben a New York-i Green Gallery-ben bemutatott installációjának *Függő tábla (Felhő) (Hanging Slab [Cloud])* című darabja (egy festett rétegelt lemezből készült téglatest);⁴² stb. Az irányzat olasz képviselői közül – csak hogy a leghíresebb művész megemlítésére szorítkozzunk – utalhatunk a nagy kiterjedésű, prímér formákból álló struktúrákat alkotó Gianni Piacentinóra.

Jóllehet a *Minimal Art* megnevezés többnyire installációkkal és az eddigiekhez hasonló szobrokkal kapcsolatban használatos, a mozgalom ugyanúgy elterjedt a festészetben is. Többek között Frank Stella, Robert Ryman, Agnes Martin képeit szokás efféle jelzővel illetni, míg az olasz alkotók körében (mások mellett) Piero Manzoni, Francesco Lo Savio, Giulio Paolini, Giorgio Griffa neveivel találkozhatunk. E művészek elgondolása szerint nem szükséges, hogy a festmények önmagukon kívül bármi másra utaljanak, hanem egy tárgyéhoz hasonló autonómia elérésére kell törekedniük.⁴³ Vagyis a minimalista festészet is egyazon alapelvekből indul ki, mint a szobrászat, következésképpen a minimalista festők is egy minden szükségtelen elemet kizáró művészet megvalósítását tűzik ki céljukul, és a műalkotás térrel való kapcsolatát ők is ugyanúgy vizsgálat alá kívánják helyezni. A térbeli összefüggésekre koncentrálnak és a művésziség eszközeit elemzik: mindazt, amitől „a festészet mint művészet mibenlétének az elsődleges kondíciói”⁴⁴ függenek. Hogy csak a legismertebb alkotásokat említsük, utalunk Stella fekete-fehér vonalakat ötvöző *Black painting*-jeire (*Fekete festmények*); Martin többnyire egyszínű (fehér), de közben halvány, finom színárnyalatokat ábrázoló képfelületeire; Ryman fehér festményeire; az olasz művek közül pedig szólunk például Paolini *Ut-op-*

⁴¹ Marzona, *i. m.*, 60; vö. Poli, *i. m.*, 90.

⁴² Vö. Marzona, *i. m.*, 78.

⁴³ Vö. Poli, *i. m.*, 7.

⁴⁴ *Uo.*

járól, amely egy szoba sarkát utánzó, és így a valós teret idéző, három fehér vászonból álló együttes, nyitott kocka.⁴⁵

Nem tartozik a képzőművészetek körébe, de az átfogóbb kép érdekében a zenéről is szükségesnek látszik néhány szót ejteni, mivel a szobrászat és a festészet mellett e téren is tetten érhető egy minimalista tendencia. Az ilyen kompozíciókat egyszerű ritmusok és azok minimális változtatással történő szeriális ismétlése-ismétlődése jellemzik (ezért is gyakori a minimalista zenében például az elektronikus eszközök használata), a zenedarabok szándéka pedig a repetitív szerkesztésmód által minimumra csökkenteni saját történelmi és expresszív referencialitásukat. A minimalista zene tehát szintén hasonló kérdéseket vizsgál, mint amelyekről már korábban is szó esett: hol kezdődik és meddig tart a zene(iség), miből áll a zenei alkotás lényege, hol húzódik művészet és nem-művészet között a határvonal. A szerzők közül megemlítendőek többek között Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley, La Monte Young és John Adams. Egy szélsőséges példája a minimalista zenének John Cage *4 perc 33 másodperc (4'33" – 4 minutes and 33 seconds)* című zongoradarabja, amelynek három tétele alatt nem csendül fel egyetlen hang sem: a zongora felnyitása és lecsukása jelzi a tételek közötti határokat, magát a zeneművet pedig a környezetből és a közönség soraiból kiszűrődő hangok alkotják. Csupán a keret megadásával a művész a tartalom lényegét tárgyalja, és így szintén és ismételten a zene mibenlétére, határaitra kérdez rá.

II. 2. A minimalista próza

A minimalizmus a képzőművészeteken belüli kifejlődését követően idővel teret nyert az irodalomban is. Az irodalmi kontextusbeli értelmezéséhez azonban azt is

---

⁴⁵ Vö. Poli, i. m., 104.

szükséges megnézni, hogy mindez milyen körülmények között történt, vagyis szót kell ejteni a huszadik század második felének filozófiai, esztétikai, irodalmi stb. gondolkodását alapjaiban meghatározó posztmodernizmusról, valamint ennek minimalizmushoz fűződő viszonyáról. Mindez nem csupán azért indokolt, mert a posztmodernizmus az egész korszak szellemiségét áthatotta, hanem mert valójában mindmáig vitatott téma (az irodalmi kritikában egyaránt), hogy a minimalizmus a posztmodernizmus részeként fejlődött-e ki, avagy mint egy arra ellenreakcióként jelentkező irányzat vizsgálendő. A dolog azért is kérdéses, mert a minimalizmus bizonyos szempontból ellentmondani látszik a posztmodern elméleteknek és technikáknak, ezzel egyidőben azonban úgy tűnik, azok eredményeiről sem feledkezik meg, sőt, bizonyos elemeket éppenséggel implikálni látszik.

II. 2. 1. Néhány szó a posztmodernizmusról

A posztmodern általános jelentést hordozó, de fölöttébb összetett terminus, amely éppúgy használatos az irodalmi gondolkodásban, mint a művészetek terén, a filozófiában, az építészetben vagy a kultúr- és irodalomkritikában. Nem meglepő tehát, hogy ahány diszciplínát a posztmodernizmus áthat, és ahányféle területen jelentkezett, körülbelül annyiféle helytálló értelmezés született már róla attól függően, hogy éppen mely jellemzőit szándékozták elemzés tárgyává tenni.⁴⁶ Ezért, és mivel a jelen írás célja nem e jelenség kimerítő vizsgálata, ahelyett, hogy átfogó definíciót kívánnék adni róla, inkább arra szorítkozom, hogy kiemeljem és bemutassam néhány főbb, a tudományágakat többnyire közösen jellemző, a jelen értekezés szempontjából lényeges elméleti alapját és

---

⁴⁶ Vö. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, 110; Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London – New York, Routledge, 1996, 4.

sajátosságát. Ezt követően röviden a jellemzők irodalmi művekben megmutatkozó jelentőségéről is szólni fogok.

Ha általánosságban szeretnénk jellemezni a posztmodernizmust, talán úgy lehetne azt leírni, mint a megbízható tapasztalat és a biztos tudás megingásából következő, a valóság objektív magyarázatának a lehetőségébe vetett hitre fellépő (ellen)reakciót, amely lényegében abból a felismerésből születik, hogy a valóság nem emelhető be közvetlenül az emberi tudatba, de még csak nem is tükröződik benne, hanem pusztán és ingatag konstrukció: a tudat építi fel, miközben próbálja értelmezni saját, egyéni világát. Ez, valamint a későbbiekben szóba kerülő sajátosságok sok esetben persze nem jelentenek feltétlenül újdonságot a modernizmussal szemben: ahogyan modernizmus és posztmodernizmus kapcsolatát vizsgálva Fredric Jameson is megállapítja *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája* című munkájában: „Azt valóban el lehet ismerni, hogy a posztmodernizmusnak minden olyan jellemvonása, amit később felsorolok majd, felfedezhető teljesen kialakult formájában ebben vagy abban a korábbi modernizmusban”⁴⁷. Ugyanakkor azt is hozzáteszi, miszerint:

még ha a posztmodernizmus minden alkotóeleme azonos és szinonim lenne is a régebbi modernizmus elemeivel [...], a két jelenség akkor is lényegi eltérést mutatna jelentésében és társadalmi funkciójában, ami annak tudható be, hogy a posztmodernizmus egészen más helyet foglal el a kései tőke gazdasági rendszerében, valamint – ezen felül – annak, hogy a jelenkori társadalomban maga a kultúra szférája is átalakult.⁴⁸

Efféle átalakulás a posztmodernitásban például a magas és a tömegkultúra közötti különbség elmosódása, „amelytől [viszont] a modernitás sajátosságossága függött”⁴⁹,

---

⁴⁷ Fredric Jameson, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Budapest, Noran Libro, 2010, 26.

⁴⁸ Jameson, *i. m.*, 27.

⁴⁹ Jameson, *i. m.*, 81.

továbbá a nagy narratívák (és így maga a kultúra) hitelvesztése, megbízhatóságának megingása.

Nem véletlenül mondja Lyotard *A posztmodern állapot*-ban: „Végőskig leegyszerűsítve, a »posztmodernt« a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként határozom meg”⁵⁰. Ugyanakkor nem tagadja modern és posztmodern kapcsolatát sem: „Egy mű csak akkor lehet modern, ha mindenekelőtt posztmodern. Az így értett posztmodernizmus nem a végnapjait élő, hanem az állandóan születőben lévő modernizmus állapota.”⁵¹ Ez esetben azonban miben áll, véleménye szerint, a kettő közötti különbség? Ennek érzékeltetésére érdemes idézni egy, a posztmodern esztétika lényegére is jól rávilágító szakaszt:

a modern esztétika a fenséges esztétikája, de nosztalgikus esztétika; elfogadja, hogy a megjeleníthetetlen pusztán mint hiányzó tartalom idéződjék fel, a forma azonban [...] továbbra is a vigasz és az örömmérés anyagául szolgál az olvasó vagy a néző számára. [...]

A posztmodern tehát az lenne, ami a modernségen belül felidézi a megjeleníthetlent magában a megjelenítésben; ami nem fogadja el a formák nyújtotta vigaszt, az ízléskonszenzust [...]; ami új megjelenítéseket harcol ki, nem azért, hogy élvezetet szerezzen, hanem hogy még inkább érezhetővé tegye a megjeleníthetlent. Egy posztmodern művész, író ugyanabban a helyzetben van, mint egy filozófus: a szöveget, amelyet ír, a művet, amelynek megalkotására törekszik, már nem vezérlik elfogadott elvek és szabályok, már nem ítéltünk felőle a meghatározó ítélet módján, ismert kategóriákat alkalmazva e szövegre vagy műre. A szöveg vagy mű ugyanis éppen ezeket a szabályokat és kategóriákat kutatja.⁵²

---

⁵⁰ Lyotard, *i. m.*, 8. A posztmodern nagy elbeszélésekkel kapcsolatos bizalmatlanságával és Lyotard véleményével kapcsolatban az említett írás mellett (7-145. oldal) lásd még: Jean-François Lyotard, *Széljegyzetek az elbeszélésekhez*, in Jürgen Habermas – Jean-François Lyotard – Richard Rorty, *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, Budapest, Századvég, 1993, 146-150.

⁵¹ Jean-François Lyotard, „Mi a posztmodern?”, *Nagyvilág*, 33.3 (1988), 425.

⁵² Lyotard, „Mi a posztmodern?...” *i. m.*, 426. Modern és posztmodern viszonyáról lásd még az Abádi Nagy Zoltán által felvázolt elgondolásokat: Abádi Nagy Zoltán, „A posztmodern regény Amerikában”, *Helikon*, 33.1-3 (1987), 16-18.

A posztmodernizmus tehát szkeptikusan fordul a világot, társadalmakat, emberi csoportokat egységesen jellemző, általános érvényű igazságok és nagy narratívák felé: helyettük a relatív igazságokat, az egyéni és fragmentált valóságokat ismeri el. Az interpretáció kérdése központi helyet foglal el mindebben. A valóság ugyanis szubjektív értelmezéseken és interpretációs technikákon át lép életbe és működésbe: mindannak értelmezésén keresztül, amit a világ a benne létező egyén (a benne működő szubjektum) számára személy szerint közöl és jelent. Következésképpen nem lehet általános és biztos igazságokról beszélni, az egyéni tapasztalás pedig szintén szükségszerűen viszonylagos és esendő.

A posztmodernizmusban mindemiatt az egyén (a szubjektum) és a valóság viszonyának vizsgálata központi szerepet kap. A posztmodern elméletek a valóságra kaotikus és rendszertelen halmazként tekintenek („a realitás annyira ingatag, hogy nem a tapasztalás, hanem csupán a kutatás és a kísérletezés anyagául szolgálhat”⁵³), amely meggyőződés részben abból a felismeréséből származik, hogy az egyén ahhoz nem fér(het) közvetlenül hozzá, mivel operacionálisan zárt rendszerként működik. A tudat csak indirekt módon ismerheti meg a valóságot: az érzékelésen és az érzékszerveken keresztül, valamint értelmezések útján, amelyeket az érzékszervek stimulálnak. Így mindaz, amit a valóságról tudunk és tudhatunk, valójában annak csak a tudat által kialakított változata, képe. Emiatt viszont minden viszonylagos, még maga a valóság jelentése, tartalma is, amely a valóságnak voltaképpen nem is a sajátja: nem olyasvalami, amely önállóan létezik, hanem az egyén tudatában képződik, annak valóság-kapcsolatain és -érezékelésén keresztül.

Hasonlóképpen az én és az én-képződés is az érzékelés útján alakul. Az egyén az érzékszervek segítségével férközik a valóság közelébe: a test, amely elválasztja a tudatot a valóságtól, egyben annak eszköze is, hogy kapcsolatba tudjon lépni vele. A szubjektum és

---

⁵³ Lyotard, „Mi a posztmodern?...” i. m., 421.

az identitás éppen ebben a folyamatos kettősségben formálódik: az Én és a Másik bináris rendszerében, amelyben az egyén „mindig-már szubjektum”-ként (*always-already subject*) és „folyamatban lévő szubjektum”-ként (*subject-in-process*) működik.⁵⁴ Az identitás(képzés) ugyanakkor logikai működés is, hiszen nem létezik az empirikus valóságban: a tudatban és a nyelvben érhető tetten, mivel egyedül a nyelv képes arra, hogy internalizálja a mentális rendszert.⁵⁵

Az egyén tehát szervesen részt vesz a jelentésképzésben. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy ellenőrizni, felügyelni is tudná annak menetét: ehhez azért nem férhet hozzá teljességében, mert nincsen maradéktalanul tudatában a benne zajló folyamatoknak, amelyeket így befolyásolni sem képes. Ezzel egyidőben a világban működő rendszereknek is részét képezi, és alá van vetve azok szabályainak, a bennük érvényesülő erőknek: szubjektumként működik, és az adott rendszer, valamint az azon belüli helyzete szervesen meghatározza a jelentés-, s így identitásképzését is.⁵⁶

A világhoz való közvetlen hozzáférés lehetetlenségén túl más tényezők is hozzájárulnak a valóságról mint kaotikus és inkoherens rendszerről való gondolkodás létjogosultságának posztmodernizmusbeli térnyeréséhez. Ahogyan Jean Baudrillard kifejti, a valóság nemcsak hogy nem hozzáférhető az egyén, a szubjektum számára, de mindaz, amit megismerhet (amit *képes* megismerni) belőle, szintén hamis, mivel csupán látszat,

---

⁵⁴ A mindig-már szubjektummal és az egyén szubjektívációjával kapcsolatban vö. Louis Althusser, *Ideológia és ideologikus államapparátusok*, in Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc (szerk.), *Testes könyv*, I, Szeged, Ictus és JATE, Irodalomelmélet Csoport, 1996, 373-412 (különös tekintettel a 405., illetve a 401-410. oldalakra); Michel Foucault, *A szubjektum és a hatalom*, in Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc (szerk.), *Testes könyv*, II, Szeged, Ictus és JATE, Irodalomelmélet Csoport, 1997, 267-292. A folyamatban lévő szubjektum elméletéről vö. Julia Kristeva, *The System and the Speaking Subject*, in Toril Moi (szerk.), *The Kristeva Reader*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 24-33; Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, in Toril Moi (szerk.), *The Kristeva Reader*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 89-136; Julia Kristeva, *From One Identity to an Other*, in Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980, 124-147.

⁵⁵ Vö. Émile Benveniste, *Szubjektivitás a nyelvben*, in Bókay Antal – Vilcsik Béla – Szamosi Gertrud – Sári László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, Budapest, Osiris, 2002, 60.

⁵⁶ Vö. Althusser, Foucault, Kristeva 54. lábjegyzetben idézett műveit.

szimulákrum. Minthogy a tudat nem képes inkorporálni, bekebelezni a valóságot, ezért csak a felszínen képes megismerni azt, ez azonban nem egyenlő magával a valósággal, amelynek mély dimenziói és szabályai rejtve maradnak. Sőt mi több, ez a felszín is csupán egy egyénileg kialakított és az adott szubjektum által érzékelt külön *verziója* a valóságnak, amelyet sokszor még különböző interpretációs technikák és eszközök is befolyásolnak. (Ilyen eszközök lehetnek például a televízió vagy az internet, amelyek akár háborúkat és természeti katasztrófákat is képesek úgy ábrázolni, hogy az egyén élvezettel és izgalommal nézze azokat.) A szimulákrum kikerülhetetlen: ezt kapjuk kézhez, ezt tapasztaljuk. A valóság ezért fikciává válik, a fikció pedig valósabb lesz magánál a valóságnál: a szimulákrum *reális*, és *realitás*. A ráció így elvesztette meghatározó szerepét; a valóság megismerhetetlen, esetleges és nem megmagyarázható.⁵⁷

A kor másik jelentős gondolkodója, Jacques Derrida elképzelése hasonló kaotikusságot és esetlegességet érzékeltet. Derrida a világot és a kulturális teret mint az egyének által létrehozott szövegek egymással ötvöződő hálózatát értelmezi. Ebben a hálóban minden szöveg követhetetlen módon kapcsolódik más szövegekhez, emiatt pedig az egyénektől egyúttal függetlenné is válik. Végleges és lezárt szöveg ezért nem létezik, ahogyan nincsen egyetlen biztos és szilárd jelentés sem: „a határok tudás és világ, vagy szöveg és interpretáció között elvesztik jelentőségüket.”⁵⁸

Az eddigiekben felvázoltak természetesen az irodalomban is tetten érhetőek, a posztmodern íróknak ugyanis nem áll szándékában a valóság tükörszerű imitációja, és nem törekednek annak mimetikus ábrázolására sem. Műveik elsődleges jellemzői – a teoretikus Ihab Hassan által felvázolt kategóriákat idézve – interpretációellenesség, játékoság,

---

⁵⁷ A fentiekről vö. Jean Baudrillard, *A szimulákrum elsőbbsége*, in Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc (szerk.), *Testes könyv*, I, Szeged, Ictus és JATE, Irodalomelmélet Csoport, 1996, 161-193.

⁵⁸ Fenyő Imre, *Tudás és társadalom a posztmodernitás korában. Zygmunt Bauman metaforikus társadalomelmélete*, Doktori értekezés, Debrecen, Debreceni Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2007, 3-4. Derrida elméletéről (ahogyan Fenyő is megjegyzi) lásd: Jacques Derrida, *A disszemináció*, Pécs, Jelenkor, 1998; Jacques Derrida, *Grammatológia*, Szombathely, Életünk – Magyar Műhely, 1991.

véletlenszerűség, a valóság és a szöveg dekonstrukciója, szövegközpontúság, antinarratív jelleg, nyitott forma stb. lesznek.⁵⁹ Minthogy fikció és valóság között elmosódik a határ, a posztmodern írások fontos alkotóelemévé válik az intertextualitás és a parafrázis,⁶⁰ miközben a különböző befogadás-esztétikai elméletek, valamint a szerzői szubjektivitás szintén meghatározó szerephez jutnak, a művekben többször akár explicit módon is megmutatkoznak. A posztmodern írások tudatosan elfordulnak a realisztikus ábrázolásmódoktól, és lerombolják a megszokott elbeszélésformákat.

Abádi Nagy Zoltánt követve azt mondhatjuk, hogy a posztmodern írók a világ totalizáló leírásának lehetetlensége következtében új, anti-illuzionisztikus esztétikák szerint dolgoznak, és alternatív (szöveg)valóságokat teremtenek, amelyek nem kívánnak önmagukon túlra utalni. Műveik ismérve többek között, hogy a „művészi közvetítőközeg – a nyelv – lép elő a regény világát generáló elvvé”, miközben maga a regény akár egyenértékűvé is válhat a fikcióból lett valósággal, lévén, hogy abba – a könyvi mivoltát, tárgyiságát kihangsúlyozó technikákon keresztül – autonóm tárgyként illeszkedik bele. Önálló realitásdarab lesz, mert nem képes azonosulni a valósággal, valamint nem is képes hűen leírni azt, továbbá mert tartalmában, formájában és anyagában is emberi termék,

---

⁵⁹ Vö. Ihab Hassan, *A posztmodernizmus egy lehetséges fogalma felé*, in Bókay Antal – Vilcsek Béla – Szamosi Gertrud – Sári László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2002, 54; McHale, *i. m.*, 7. McHale ugyanitt további gondolkodók (David Lodge, Douwe Fokkema, Peter Wollen) posztmodernizmussal kapcsolatos megállapításait is számba veszi, akiknél a posztmodernizmus esztétikája különféle stratégiák, ellentétpárok vagy modern-posztmodern ismérvek összevetésén keresztül körvonalazódik és definiálódik. A posztmodernizmusról és a posztmodern fikcióról számos egyéb írás született, ezek közül – a korábban már említetteken túl – álljon itt még néhány, a téma mélyreható tanulmányozásához többnyire kikerülhetetlen kötet címe: Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London – New York, Routledge, 1995, különös tekintettel a „Telling stories: fiction and history” című fejezetre (47-61); Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Books, 1976; Alan Wilde, *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1971; Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London, Academy, 1977; David Lodge, *The Modes of Modern Writing*, London, Edward Arnold, 1977; Peter Wollen, *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London, Verso, 1982; Douwe W. Fokkema, *Literary History*, Amsterdam – Philadelphia, Benjamins, 1984; Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1996; Terry Eagleton, „Capitalism, Modernism and Postmodernism”, *New Left Review*, I/152 (1985), 60-73; Peter Carravetta – Paolo Spedicato (szerk.), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Milano, Bompiani, 1984.

⁶⁰ Többek között Ceserani is hangsúlyozza az irodalomkritika paródiának, pastiche-nek és intertextualitásnak szentelt kiemelt figyelmét: vö. Ceserani, *Raccontare... i. m.*, 137.

tárgy. Ezért talán helyénvalóbb is posztmodern *könyvekről* beszélni, mintsem (például) regényekről: könyvekről, amelyek önmagukra reflektálnak, ezáltal kiemelve, hogy amit az olvasónak kínálnak, az nem egyfajta valóságillúzió.⁶¹

A posztmodern könyvek tehát nem szándékoznak tükröt tartani a (hamis és kiismerhetetlen) valóság elé, ezt azonban nem azzal a céllal teszik, hogy végérvényesen eltávolítsák tőle az olvasót. Épp ellenkezőleg: a fikció azért hívja fel magára az olvasó figyelmét, azért rombolja le, dekonstruálja a valóságot és alkotja meg saját világát, azért hangsúlyozza saját fikcionalitását, hogy visszatérítse az olvasót az „egyetlen autentikusnak elismert” dologhoz, az „*élményhez*”, a komplikált szövegrendszereken keresztül pedig ráébressze a világban fennálló zűrzavarra, ezáltal egyúttal ösztönzést is adva neki arra, hogy intenzívebben elmélkedjen saját létéről, világáról.⁶²

Összességében elmondható, hogy a posztmodernizmus mind az irodalmon belül, mind pedig más területeken – illetve általános értelemben véve is – alapvető gondolkodás- és nézőpontbeli változás(oka)t jelent. Ezért Medgyes Tamásnak lényegre tapintó a megállapítása, amely szerint „a valóság változása elméletileg egyáltalán nem más, mint maga az új olvasási mód és ennyiben a diszkurzus rendje”. Ebből kiindulva könnyen egyetérthetünk azzal, hogy a „posztmodern diszkurzív fogalom, amely az olvasás értelmező dinamikájának terméke” (legyen szó irodalom, szöveg, de akár világ, valóság stb. olvasásáról), a posztmodernizmus pedig tulajdonképpen nem más, mint „az *értelmezés* kondíciója”⁶³. Nem véletlenül fordul el a posztmodern irodalom általában a

---

⁶¹ A fentiekről részletesebben lásd Abádi Nagy Zoltán már említett, „A posztmodern regény Amerikában” című írását, különös tekintettel „A posztmodern regény ismérvei” alfejezetre (12-18. oldal; az idézett szövegrész a 13. oldalon található).

⁶² Vö. Abádi Nagy Zoltán, *Mai amerikai regénykalauz (1970-1990)*, Budapest, Intera Rt., 1995, 508-509, ahol a szerző az anti-mimetikus próza jellemzőit vázolja fel (az idézett rész az 508. oldalon található; kiemelés az eredetiben).

⁶³ Medgyes Tamás, *Felszínesség, ismétlés, intertextualitás. A kortárs amerikai próza olvasása*, Ph.D. disszertáció, Szeged, Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Program, 2003, 5, 6, 7, elérhető: http://doktori.bibl.u-szeged.hu/75/1/de_1261.pdf, utolsó letöltés: 2013. 08. 13.

realista írástechnikáktól, és próbál ily módon fokozott elmélkedésre, értelmezésre serkenteni.

II. 2. 2. A(z amerikai) minimalista próza sajátosságai

A fentiek ellenére a hetvenes években, vagyis amikor a posztmodernizmus mondhatni a tetőpontján jár, egy másik irányzat is megjelenik az Amerikai Egyesült Államokban, amelynek nyomai idővel más országokban is kimutathatóak lesznek, és amely épphogy visszatérni látszik a realista ábrázolásmódokhoz⁶⁴: a minimalizmus. Bár az irodalomkritika számára (többek között a jelenség posztmodernizmushoz fűződő viszonya körüli bonyodalmak miatt) mindmáig problematikus pontnak számít, hogy a minimalizmusról kimerítő és pontos definíciót szolgáltatasson,⁶⁵ általánosságban véve mégis azt mondhatnánk, hogy egy olyan irodalmi irányzatról – vagy írásmódról, technikáról⁶⁶ –

---

⁶⁴ Noha az értelmezés ettől még itt sem válik „egyszerűbbé”, és a szövegek jelentése nem feltétlenül lesz egyértelműbb.

⁶⁵ Jól mutatja az efféle nehézségeket, hogy a minimalizmus „egyszerre funkcionál úgy, mint hullám, jelenség, irányzat, iskola, írócsoport, nemzedék vagy művek egy csoportja.” Bocsor Péter, „Vitaminimumus”, *Iskolakultúra*, 4 (1997), 46 (de vö. az egész tanulmányt: 45-56).

⁶⁶ Abádi írja az amerikai minimalista prózáról értekezve: a „minimalizmus [...] a posztmodernizmus után az amerikai próza első olyan állomása, melyben egy egész nemzedék viszonyul új, az általános kép heterogenitásához viszonyítva homogén módon a valósághoz valamint a prózai műnemi formákhoz, funkciókhoz.” Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 24. (Kiemelés az eredetiben.) Ennek ellenére az egyes alkotók művészete jelentős eltéréseket is mutat: már John Barth is megjegyzi, hogy a minimalista „írók [...] legalább annyira különböznek, mint amennyire hasonlítanak egymásra [...]” John Barth, „Néhány szó a minimalizmusról”, *Nagyvilág*, 34.5 (1990), 736. Abádi meg is állapítja, hogy a közös attitűdök és sajátosságok ellenére a jelenség különböző hullámai és az írók, írások között fennálló különbségek miatt valójában félrevezető lehet *egységes minimalista irányzatról* beszélni és ennek megfelelő általános megállapításokat tenni, mivel ez utóbbiak tévesen vagy egyoldalúan írhatnak le bizonyos alkotókat, műveket. Ehelyett úgy látja, érdemesebb lehet minimalizmusokról, illetve minimalista prózaváltozatokról beszélni. Vö. Abádi Nagy Zoltán, „Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction”, *Neohelicon*, 28.1 (2001), 139. Abádi mellett mások is ilyenén véleményt oszтанak, például a minimalizmust az új-realista próza részeként tárgyaló Medgyes (vö. Medgyes, *i. m.*, 28; illetve Bocsor Péter – Medgyes Tamás, „Az amerikai minimalizmus”, *Helikon*, 49.1-2 [2003], 5); a minimalista próza alatt nem csoportot, hullámot, hanem írásmódot értő Sári B. László (vö. Sári B. László, *Az amerikai minimalista próza nyomában*, in Bényei Tamás – Bollobás Enikő – D. Rácz István [szerk.], *A mondat becsülete. Írások a hetvenéves Abádi Nagy Zoltán tiszteletére*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010, 296); Szalay Zoltán, aki szerint „a minimalizmus egységes irányzatként való kezelése meglehetősen gyenge lábakon áll, s talán célszerűbb minimalista beszédmódokról beszélni, amelyek nem biztos, hogy domináns elemként jelennek meg az egyes művekben, hanem azok bizonyos struktúráiban lelhetők fel [...]” (Szalay Zoltán, „Önpusztítási lehetőségek kigyóknak. Minimalista beszédmódok a mai magyar prózában”, *Bárka*, 20.4 [2012], 71).

van szó, amelyre formai és eszközredukció jellemző, és amelyben a valóságábrázolás lehetősége (vagy lehetetlensége) jut ismételten központi szerephez. Ez azonban, ellentétben a posztmodern esztétikával, inkább technikai, mintsem filozófiai problémának számít.⁶⁷

Vagyis noha a minimalizmus nem fordít hátat a posztmodernizmusban gyökerező elméleti alapoknak, azok sokkal inkább háttérként szolgálnak a számára, közben pedig erőteljesebb hangsúly helyeződik magára a tapasztalati valóság ábrázolására, az érzékszervileg közvetlenül észlelhető jelenségek leírására, azok írói értelmezése nélkül. Stefano Tani is megjegyzi: „A minimalizmus alapja nagyfokú bizalmatlanság mindazzal szemben, amely összetett, és ezért könnyen kiforgatható; [...] kitartó utánzásvágy áll benne nyílt ellentétben a posztmodern próza mesterkélt történetszövésével.”⁶⁸ A komplikált szövegvilágok, a posztmodern könyvek autonóm szövegrendszerei után a minimalizmus valóban visszafordul a mindennapi valóság felé: „szándéka visszatéríteni a prózát – és ezáltal az olvasó figyelmét – az irdatlan intellektuális bonyodalmaktól, absztrakt metafizikai játékoktól, az öntörvényű textualitástól a hétköznapi ember mindennapi gondjaihoz”⁶⁹, mivel „a legkomolyabb témát manapság az emberek életében történő változások jelentik, nem pedig a politika vagy a háborúk”⁷⁰.

Mindezt azonban nem azért teszi, mert benne (a hagyományos realizmushoz hasonlóan) kifejezett kérdéssé válna az egyén társadalomhoz való viszonyulása: a minimalizmus „nem törekszik történeti-társadalmi-filozófiai szintézisre”⁷¹, és nem kíván

---

⁶⁷ Bocsor – Medgyes, i. m., 5.

⁶⁸ „Alla base del minimalismo c'è una grande diffidenza per tutto quello che è complesso e quindi facilmente travisabile; c'è [...] una tenacia mimetica in aperto contrasto con l'artificiosità affabulatoria della narrativa postmoderna.” Tani, i. m., 141.

⁶⁹ Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 27.

⁷⁰ Joe David Bellamy fogalmaz így Tom Wolfe-ot idézve: Joe David Bellamy, „Republikanizmus – front az irodalmi meteorológiában”, *Helikon*, 49.1-2 (2003), 60.

⁷¹ Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 380.

„a nagyrealizmus módján társadalmi típusokat [...] teremteni”⁷². Ehelyett azért fordul vissza a megragadható valósághoz, azért koncentrálna a hétköznapi eseményekre, az egyénre és annak személyes élményeire, privát életére, hogy a kevés – az egyetlen? – (többé-kevésbé) megismerhetőre koncentrálna a kaotikus és kiismerhetetlen világban. Ami természetesen nem jelenti azt, hogy a privát szférák mögött ne sejlene fel a társadalom, illetve egyéb tágabb dimenziók: „A realista iskolát a rész mindig az egész szempontjából (is) érdekelte – míg a minimalizmusban a rész önmagáért kerül premier planba, anélkül, hogy az egész mikrokozmosza kívánna lenni (még ha sok mindent el is árul az egészről).”⁷³ A minimalizmus nem kíván totalitárius képet adni, univerzális (társadalmi, narratív stb.) törvényeket és képleteket alkotni: az *egészt* elutasítja, és helyette a rész, a részlet irányába fordul nagy figyelemmel, így redukálva témáját.

Bár fokozott érdeklődést mutat a közvetlenül érzékelhető valóság felé, és utánzó hajlam, leíró törekvés: realista irányultság jellemzi, a minimalizmustól nem idegen a posztmodern művekre jellemző interpretációs kihívás. A posztmodernizmust követően (vagy vele párhuzamosan) a minimalista irodalom a témaválasztás mellett az ábrázolásmód terén is reduktív: a valóságfelületekre koncentrálna. Ez hasonlít ahhoz, mint amit a képzőművészetek terén tapasztalhattunk, amennyiben a felszín, a részlet, illetve a valóságban fennálló kapcsolatok és tevékenységek közvetlenül emelődnek be a műalkotásba, és a nonfigurativitás irányába mozdul a képalkotás. Ugyanakkor a prózában az „*egyres részlet* kidolgozatlan, dísztelen, sima felületű” marad, és bár a (látszat)egyszerűség, valamint a „külnezeti precizitás és világosság itt sem hiányzik, [...] [a] felületprecizitás a jellem, a szituáció lényegét takarhatja el az olvasó elől, ezért

---

⁷² Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 308.

⁷³ Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 380. Bocsor így fogalmaz a történelmi, társadalmi, ideológiai tartalmak hiányával kapcsolatban: „a jelöletlenség értelmezésével a *hiányával van jelen* formulát alkalmazva az értelmezőnek lehetősége nyílik arra, hogy az adott kultúra kontextusában elérhető társadalmi/történelmi jelenségeket bevonja az interpretációba, és azokat modellként működtesse.” Bocsor, „Vitaminimumus...” i. m., 49.

értelmezési labilitást [...] eredményezhet, vagyis a posztmodernnél gyakori homály más okokból, más eszközökkel, de előáll.”⁷⁴

Olyannyira, hogy Bocsor Péter szerint éppenséggel „ez a realizmus [a minimalizmus] bizonyos pontokon olyannyira a posztmodern irodalomra hajaz, hogy már-már érdeemesnek látszik posztmodern realizmusról beszélni.”⁷⁵ Mondja ezt az újrealista-minimalista és a posztmodern próza azon hasonlóságai miatt (dekontextualizálás, dehierarchizálás, a szöveg jelentésének instabilitása stb.), amelyek a közös világnézetből, a hasonló elméleti gyökerekből fakadnak. Ilyen alapvető pont a tapasztalat relativizálódásának, hitelvesztésének a felismerése, a *tapasztalat-mint-a-tudás-(hiteles)-forrása* tétel megkérdőjeleződése: mivel a tapasztalat nem fix és megbízható, így az abból származó tudás sem az. Ebből kiindulva „a posztmodern irodalom az esztétikai tapasztalat feltérképezésének heurisztikus módjaival kísérletezett, az újrealista próza pedig azzal, hogy a realista írásmód sajátos használatával folytonosan próbára tegye a hiteles és közvetíthető tapasztalat önazonosságát.”⁷⁶

A minimalizmus kétségtelenül magában hordozza a posztmodern gondolkodás elméleteit, és ugyanazok a problémák – az egyén és a valóság viszonya, a valóság és az irodalmi mű kapcsolatának problematikája, a tények többféle értelmezhetősége stb. – esetében is meghatározó szerephez jutnak. Ezért nem jelenti a posztmodernizmustól való teljes elfordulást, sőt, annak akár részéként is tekinthető, még ha az ábrázolásmódjában több ponton neki ellentmondani, vagy rajta túllépni látszik is. Amit mindazonáltal osztani

---

⁷⁴ A fentiekről lásd: Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 32.

⁷⁵ Bocsor, „Néhány szó...” i. m., 336. Bár Bocsor tanulmányában újrealizmusról beszél, a minimalizmus megfeleltethető ennek, de legalábbis egy (jelentős) részének. Az újrealizmus terminus használata sokszor valóban szerencsés lehet, mivel – átfogóbb jellege miatt – olyan szövegeket is felölelhet, amelyek nem minimalisták, de a minimalizmusra is jellemző stratégiákkal dolgoznak. Hasonló megfontolásokból kiindulva Medgyes Tamás is új-realista irodalomról és szövegekről ír doktori disszertációjában: az általa vizsgált jelenséget egészen pontosan *hiperrealista retorikájú új-realista posztmodern prózának* nevezi, amelybe beletartoznak a minimalista művek is. Vö. Medgyes, *i. m.*, 11, 29, 63; de lásd Medgyes és Bocsor közösen írt, a *Helikon* folyóirat 2003-as, minimalista irodalomnak szentelt számában közölt tanulmányát is: Bocsor – Medgyes, *i. m.*

⁷⁶ Bocsor, „Néhány szó...” i. m., 336-337.

tűnik vele, az sokkal inkább a világ posztmodern *nézete*, mintsem a posztmodern művek formális újításának a szándéka.⁷⁷

A leírások ugyanakkor – a posztmodern prózával többnyire ellentétben – valóban erősen valószerűeknek hatnak. Nem véletlen, hogy a kritikusok gyakran értelmezték a minimalizmust egyfajta realizmus irányába történő visszafordulásként. (Ezt egyebek mellett az irányzat realizmussal való kapcsolatát hangsúlyozó elnevezései is jól mutatják, mint például a művekben ábrázolt világokra utaló „piszkos realizmus”; a prózában a fogyasztói társadalom termékeinek túlsúlyra jutását kihangsúlyozó „pop-realizmus”; vagy az „extra-realizmus”, ahol az „extra” jelző egyrészt a korábbiaktól eltérő realizmusra, másrészt a leírások felszínességére is utal.⁷⁸) A minimalista irodalom, a hagyományos realizmushoz hasonlóan, szintén az általa valóságnak tekintett jelenségkomplexum megjelenítésére koncentrál, és benne is központi szerephez jut a referencialitás: „olyan rekonstruálható lehetséges világokat rendel referenciatartományokként, amelyek a mű fikcióként felfogott világának jelentését/üzenetét a szöveghez rendelhető valós világgal azonosítják”, és így „a szövegek szimbolikus rendje könnyen ért szót a befogadó világ szimbolikus rendjével.”⁷⁹ Ezért, ilyen értelemben, a minimalizmus is realista – ugyanakkor új módon az. Már nem bízik a hiteles tapasztalatban, a valóság szubjektumtól független, objektív megragadhatóságában (amely a tizenkilencedik századi realizmusnak még az alapját képezte), de az ábrázolás hitelességét és a jelentés feletti uralmat sem szavatolja. A hagyományos realizmusnál még azt láthatjuk, hogy szövegei

hitelességének legfőbb forrása a tudás alapjául szolgáló tapasztalat. Miközben a valóság hiteles ábrázolására vállalkozik, a realizmus nem csupán a tapasztalat megoszthatóságának a követelményét állítja, de azt is

---

⁷⁷ Vö. Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 23.

⁷⁸ Vö. Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 26-29.

⁷⁹ Bocsor, „Vitaminimumus...” i. m., 51, 54.

ígéri, hogy e tapasztalat relevánsabb változatát nyújtja más irodalmi formáknál.⁸⁰

Azaz „a hagyományos realizmus a hiteles ábrázolás kizárólagosságára építette autoritását”⁸¹ – ezzel szemben a minimalizmus (és az újrealizmus) „nem törekszik a realista írásmód illuzionizmusának fokozott érvényesítésére”, hanem egy

[o]lyan realizmus [...], amely lemond arról, hogy a valóság reprezentatív változatát nyújtsa, ehelyett megelégszik egyfajta dekontextualizált felszín bemutatásával; nem állítja, hogy ismeri a valóságot, de számot vet azzal, hogy a valóság, a maga amorf és folyton változó módján, részese az eseményeknek.⁸²

Ezért is van az, hogy a minimalizmus nem magyaráz („Ezek a szerzők a külsőségnél maradnak, a többit az olvasóra hagyják.”⁸³), hanem „(hiper)realista retorikai stratégiákkal”⁸⁴ dolgozik, és „[f]ő módszere a kihagyás”⁸⁵. Az elbeszélés számos dolgot kifejtetlenül hagy vagy homályba süllyeszt: vagy nem minden részletről tudósít, hanem egy-egy akkurátusan megválasztott, az alaphelyzet és a történet ábrázolása szempontjából feltétlenül szükséges elemet emel ki, villant fel, vagy – főleg a kilencvenes évektől megjelenő írásokban – túlfokozva halmozza a *felszín*részleteket, ugyanakkor ez esetben is korlátozva az ábrázolást, és mellőzve az ezeken túlmutató elemeket.

Persze a minimalista szövegben is (mint minden szövegben): „nem az elhallgatás, hanem a kimondás energiái táplálják a befogadást”⁸⁶. Mindazonáltal a programszerűen és sajátos módon alkalmazott ellipszis különösen gerjesztően hat a befogadásra, a kihagyások

⁸⁰ Bocsor, „Néhány szó...” i. m., 334.

⁸¹ Bocsor, „Néhány szó...” i. m., 337.

⁸² Bocsor, „Néhány szó...” i. m., 336, 337.

⁸³ Diane Stevenson, „Minimalista próza és kritikai doktrína”, *Helikon*, 49.1-2 (2003), 39.

⁸⁴ Bocsor – Medgyes, i. m., 5.

⁸⁵ Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 381.

⁸⁶ Bocsor, „Vitaminimumus...” i. m., 54.

és az így redukált ábrázolás miatt mindaz, amit e próza felmutat, fokozott jelentőséget kap, hiszen valójában magában rejtje azt is, amit visszatart: Madison Bell szavait idézve, az elbeszélés „azt sejteti, hogy többet jelent, mint amennyit mond”⁸⁷. Joe David Bellamy pedig a következőképpen fogalmaz az (amerikai) minimalista prózával és az ellipszissel kapcsolatban:

a felszíni nyugalom, vagy szerény, lakonikus stílus gyakran olyan stratégiának tűnik, ami mélyebbről jövő érzelmi reakciót vált ki az olvasóból. A csendek és a kihagyott részek általában ijesztően, tragikusan vagy morális szempontból problematikusan mondják el az eseményeket. Mint Hemingwaynél is, az érzések jelentőségének látszólagos csökkentése gyakran ahhoz vezet, hogy az olvasó mélyebben, empatikusabban reagál, vagy legalábbis ez a szerző szándéka – létrehozni egy látszólag egyszerű prózát, ami ugyanakkor olyan rejtett érzelmi mélységekkel rendelkezik, amelyek a jéghegy felszín alatti 7/8-ának erejével rázzák meg az olvasót.⁸⁸

Két különböző előjelű erő működik egyazon „célpont”, a szöveg irányában: egyrészt a megfelelő elemek megválasztásában, valamint a referenciavilág akkurátus leírásában szerepet játszó pontosság, másrészt a redukció és az ellipszis, bizonyos elemek kiszűrése, elhagyása, amely éppen e pontosságnak a függvénye.

Végtére is ez minden, amink van, a szavak, és azoknak megfelelőnek kell lenniük, megfelelő helyeken kitett írásjelekkel, hogy a legpontosabban elmondhassák, amit mondani hivatottak. Ha a szavak az író féktelen

---

⁸⁷ Madison Bell, „A kevés az kevés. Az amerikai novellairodalom elapadása”, *Helikon*, 49.1-2 (2003), 80. Noha Bell a *sejtet* ígére helyezi a hangsúlyt írásában, és véleményét negatív kritikaként fogalmazza meg, mivel szerinte „valójában nincs rejtett tartalom, csak a felszín alatti jelentés lehetőségét sugalló modorosság”, a többet sejtetés, a felszínprecizitás meglátásom szerint, és ahogy azt a továbbiakban olvasható vélemények is tükrözni fogják, nem merül ki önmagában, mivel feszültséget kelt, hiányérzetet szül és jelentéskeresésre sarkall.

⁸⁸ Bellamy, „Republikanizmus...” i. m., 62. Bellamy Ernest Hemingway jéghegy-elveire utal, aki számára szintén alapvető funkcióval bírt a tömörség, a pontosság és az elliptikus szerkesztés (ami miatt Hemingway-t a minimalista stílus előfutáraként is számon szokták tartani): „[É]n mindig a jéghegy-elv szerint igyekszem írni. Minden kiemelkedő résznek hétnyolcad rész felel meg a víz alatt. Az ember mindazt elsüllyesztheti, amit tud, és ez csak erősíti a jéghegyét. Ez az a rész, ami nem látszik ki. De ha az író azért hagy ki valamit, mert nem tudja, akkor lyuk marad a történetben.” *Ernest Hemingway*, in Kulin Katalin (vál.), *Interjú! Nagy írók műhelyében*, II., Budapest, Európa, 1965, 131.

indulataival terheltek, vagy ha más okból pontatlanok és helytelenek – ha a szavak egy kicsit is homályosak –, az olvasó szemei elsiklanak felettük és semmit sem közvetítenek feléje. [...]

[...] Kell a feszültség, az érzés, hogy valami közeleg, hogy bizonyos dolgok állandó mozgásban vannak [...]. Egy regényben részben az hoz létre feszültséget, ha a konkrét szavak úgy kapcsolódnak össze, hogy felépítik a történet látható cselekményét. De az is feszültséget szül, ami a történetből kimaradt, amit sugall, a dolgok békés (ám olykor repedezett és ingatag) felszíne alatt rejlő táj.⁸⁹

Az eredmény a minimalista elbeszélés, amelyben az olvasó úgy lát, ahogyan a hétköznapi életben, úgy szembesül a szövegben ábrázolt világgal és a történet szereplőivel, ahogyan a valós, mindennapi világban szembesül a dolgokkal és az emberekkel;⁹⁰ egy olyan próza, amely a valóságnak a *felületét* ragadja meg, számára ugyanis: „A felszín a valóság.”⁹¹ E felszín pedig, noha jelentése instabil, valamennyire azért még megragadható – sőt, talán ez ragadható meg a leginkább.

A felület- és részletkoncentrátságot illetően az irodalmi minimalizmus a *Minimal Art* mellett egyébként a szintén erőteljesen anti-illuzionista hiperrealizmus képzőművészeti áramlatával is rokon sajátosságokat mutat, sőt, bizonyos szempontból mintha közelebb is állna ez utóbbihoz (nem véletlenül használja Bocsor és – főleg – Medgyes a *hiperrealista* retorikájú új-realista posztmodern próza kifejezést). A hiperrealizmus egy-egy hétköznapi tárgyat, személyt, jelenetet, mozzanatot emel ki, és annak aprólékos kidolgozásán keresztül szintén felszíni világot ábrázol: a valóságban létező és tapasztalható személyek, események, dolgok látható-érzékelhető rétegét mutatja be. Ezért úgy tűnik, mintha a hiperrealista műalkotás a valóság egyfajta illúzióját szolgáltatná azzal, ahogyan annak elemeit tüzetesen, pontról pontra másolja. A mű mégsem szándékozik száz százalékban

---

⁸⁹ Raymond Carver, „Az írásról”, *Helikon*, 49.1-2 (2003), 16-17.

⁹⁰ „the reader of minimalist fiction is asked to face people in the story the way we face people in the world”, Kim A. Herzinger, „Introduction: On The New Fiction”, *Mississippi Review*, 40-41 (1985), 17.

⁹¹ Stevenson, i. m., 39.

megegyezni a tárgy felismerhető valóságával: az adott tárgyat sosem érzékeljük úgy, ahogyan az a műalkotásban jelenik meg.

A minimalista próza nagyon hasonló hatást ér el azzal, hogy a részletekre fókuszál; csak hogy, míg a hiperrealista művész az egészből kiindulva összpontosítja figyelmét a részletre, a minimalista szövegben a rész önmagáért kerül a középpontba, és a minimalizmus azt önmagában, nem pedig valaminek a részeként vizsgálja. Más szóval: míg a hiperrealizmus oly módon mutatja be a dolgokat az egyes részletek aprólékos kidolgozásán keresztül, ahogyan azokat a valóságban pusztán szemmel soha nem láthatjuk, a minimalizmus szándéka éppen az, hogy a valóságszeleteket úgy ábrázolja, ahogyan azok a mindennapokban is érzékelhetőek. Úgy tűnik, hogy a részletprecizitásra való törekvés két eltérő irányból történő érvényesülését tapasztalhatjuk: az egyik az egésznek a részét (részletét) másolja le precízen, míg a másik a részt magát veszi egésznek, amennyiben az képvisel minden olyat, amely közvetlen úton megismerhető. Így értelmezendő, hogy a minimalizmusban a részlet, a kevés megismerhető kerül kiemelésre, kontextus nélkül, *önmagáért*. (Ami persze a háttérben rejtőző, esetleg elfedett egész miatt nem jelenti azt, hogy az adott részlet az értelmezés során ne lenne kiegészíthető.)

A hiperrealista alkotásokban és a minimalista irodalmi művekben azonban nem csak az a közös, hogy mindkettő a részletet vizsgálja és „felületi világokat” alkot, hanem ugyanúgy jellemző rájuk az a nagyfokú személytelenség is, amellyel mindezt teszik. Az adott mű „alkotói expresszivitás[a]” mindkét esetben erőteljesen redukált: itt is, ott is egyfajta teleobjektívon vagy „fotóoptikán” keresztül látunk. Ennek következtében az ábrázolásmód erősen tárgyilagos és személytelen lesz, a kiemelt részletek mögött pedig

homályban maradnak „a társadalmi és történelmi távlatok” és dimenziók: azok éppen csak a felszín alatt lesznek érzékelhetőek.⁹²

A minimalizmusban mindenesetre a felszínleírás és a részletkoncentrálttság a valószerűség hatását keltik és fokozzák, Roland Barthes terminusával élve: realitás-effektusként (*effet de réel*) működnek. Barthes elgondolása szerint az irodalmi művekben a részletek funkciója az, hogy megerősítsék az olvasót az elbeszélés valószerűségéről: mivel a világ sok apró részletből áll, a fikció ezeket felmutatva kívánja elérni a realiztikusság hatását.⁹³ Egy minimalista műben a gondosan megválogatott részletek hasonló funkciót töltenek be: a prózában megjelenő valóságdarabok a mű valóságghűként történő értelmezését-értelmezhetőségét sugallják, mivel hatásukra az olvasó „a képekhez [...] hozzárendeli annak a képességét, hogy a történetmondás minden lehetőségét magukban foglalják”⁹⁴. Sőt, a minimalizmusban e képek és részletek, a prózának a fölösleges elhagyására és csupán a lényeges megtartására irányuló szándéka⁹⁵ és/vagy – főleg némely kortárs szövegben – a szintén erősen szelektált (felszín)részletek túladagolása⁹⁶ és kimerevítése következtében, még intenzívebben hatnak.

Ennek ellenére a leírások mégsem a valóság tükreként fognak funkcionálni: sokkal inkább beszélhetünk egyfajta trükkről, mintsem tükörről, hiszen a reálist sohasem lehet tetten érni:

---

⁹² A fentieket – irodalmi minimalizmus és képzőművészeti hiperrealizmus kapcsolatát – illetően vö. Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 33-35 (az idézett részek a 35. oldalon olvashatóak).

⁹³ Vö. Roland Barthes, „L’effet de réel”, *Communications*, 11.11 (1968), 88-89.

⁹⁴ „alle immagini [...] attribuisce la capacità di contenere tutte le possibilità del raccontare”, Tani, *i. m.*, 377.

⁹⁵ „[...] noha a funkcionalizmus és a minimalizmus nem ugyanaz [...], ugyanaz az indíttatásuk; el kell hagyni a fölösleget, hogy láthatóvá váljék a nélkülözhetetlen, a lényeges.” Barth, *i. m.*, 737.

⁹⁶ Például Bret Easton Ellis *Amerikai Psycho* című regényével kapcsolatban Bán Zsófia a következőket jegyzi meg: „A posztmodern burjánztatásával szemben a minimalizmust drákói egyszerűsítéssel is szokás jellemezni, ami az AP-ra vonatkoztatva [...] nem állja meg a helyét. A burjánzás nagyon is e mű sajátja [...]” Később aztán szintén megállapítja, hogy a regényt „felnagyított, túladagolt, burjánztatott referencialitás” jellemzi. Bán, *i. m.*, 10, 11.

Még a legreálisabb regényben sincs „realitása” a referensnek [...]. Tehát [...] amit „reálisnak” nevezünk (a realista szöveg értelmében), az nem más, mint a megjelenítés (a jelölés) egyfajta kódja, de sohasem a kivitelezés kódja: *a regénybeli reális nem megvalósítható*. Megvalósítható és reális azonosítása – ami tulajdonképpen elég „reális” lenne – a regény kiforgatását jelentené műfaji határai közül [...].⁹⁷

A befogadó nem kaphat mást, mint csupán a valóság *érzetét*, illúzióját. A minimalizmus fokozottan tudatában van ennek, és e felismerés programszerűen van benne jelen: a realisztikus ábrázolásokban és leírásokban a részletek az ismerősség, valószerűség érzetét ébresztik, az így generált, ismerősnek ható, de erős intenzitású, felszíniségükben kimerevített képek azonban egyszerre el is idegentik az olvasót. Az ismerősség ugyanis már nem biztosítja a reprezentáció megbízhatóságát, a jelentés feletti kontrollt és az értelmezés nyugalmát: a „valóság reprezentációja [...] a jelölő folyamatokon eluralkodó instabilitás hatása alá kerül”. A minimalizmus ezért szabad a totalitáriánus és „*konzisztens* valóság-illúzó megalkotásának kényszerétől”, és benne „az elidegenítő hatás pontosan (és talán még hatékonyabban) eredhet abból, ami megdöbbenően vagy éppen túlságosan ismerős.”⁹⁸

Másképp fogalmazva, noha a felszínprecizitás és -ábrázolás a valószerűség hatását keltik, ezzel egyidőben a leírások bizonytalanná is teszik az értelmezést, aminek következtében a szöveg a jelentésalkotásban a befogadótól nagyobb fokú közreműködést kíván. Az imént említett trükk is ebben áll. A minimalista szöveg, amely látszólag a valóság egyszerű, objektív tükréként funkcionál, bár első látásra megtéveszthet a valóságábrázolás illúziójával, annál mégis kevesebbet ad, mivel a felszín, illetve annak bemutatott részletei nem kívánnak totalizáló célokra törni. Medgyes egészen odáig jut, hogy megállapítja:

---

⁹⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Budapest, Osiris, 1997, 108.

⁹⁸ Bocsor, „Néhány szó...” i. m., 335-336. (Kiemelés tőlem: M. D.)

A minimalista próza, és általában a hiperrealista stratégiákkal dolgozó posztmodern szöveg jellemző, és talán a legjobban a *szimulákrum* fogalmával leírható jelensége, hogy a valóságosság kritériumait olyan jelölőstruktúrák határozzák meg, amelyek éppen azt fedik le, ahol a valóságnak lennie kellene.⁹⁹

Ez ugyanakkor nem azt jelenti, hogy a felszínesség és a mélységnélküliség lehetetlenné tenné a megértést, az értelmezést: a szöveg nem a rögzített jelentés helye, hanem „mint produktivitás [...] mutatkozik meg az értelmező dialógusban”, és ezért az „interpretáció [továbbra is] produktív maradhat”¹⁰⁰. A szöveg többet rejt, mint amennyit látszólag felmutat: feszültséget kelt és értelmezésre, kiegészítésre ösztönöz.

A felszín- és részletkoncentrátsággal, a személytelenséggel, mindenekelőtt pedig a témaválasztással, a mindennapok emberének előtérbe helyezésével, a le- és beszűkült életek és valóságszeletek ábrázolásával párhuzamosan (vagy talán éppen ezek miatt) a minimalista irodalom nyelvi horizontja is redukálódik: az elbeszélések nyelvezete ékesszólástól mentes, hétköznapi, nem ritkán végletesen egyszerű és száraz. A narráció mellett többnyire a dialógusok is meglehetősen banálisak (még ha adott esetben komoly témákat érintenek is, vagy próbálnak meg érinteni), sőt az sem ritka, hogy minden mélyebb tartalomnak és közlőszándéknak a híján vannak, és egyes szereplők csak azért beszélnek,

---

⁹⁹ Bocsor – Medgyes, i. m., 6; Medgyes, i. m., 30. Bán Zsófia, folytatva fentebb említett (lásd a 96. lábjegyzetet), *Amerikai Psycho*-val kapcsolatos megállapításait, szintén hasonló következtetésre jut: „noha valóban minden felismerhető, minden megragadható, mégsem jön létre a felismerhetőség által máskor létrehozott biztonság érzete. Az AP referencialitás-mechanizmusa ugyan visszahelyezi az embert »a valóságos környezetbe«, de ebben a valóságos környezetben az absztrakció nagyon is jelen van [...]” Bán, i. m., 11. (Bán egyébiránt részben emiatt már nem is tartja minimalistának Ellis regényét, hanem a minimalizmuson való túllépés, az abból kivezető út lehetőségét látja benne.)

¹⁰⁰ Medgyes, i. m., 47, 63. A jelentés szövegbeli rögzít(het)etlenségéről Bocsor is értekezik: „A valóság reprezentációja, ahelyett, hogy a klasszikus realizmusban ismert módon stabilizálná a szöveg jelentését, mára a jelölő folyamatokon eluralkodó instabilitás hatása alá került, így az újrealizmus által megjelenített valóság hasonlóképpen instabil és decentralizált, mint a meghatározó textuális kontextus. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a szövegvilág és a jelölt közötti mimetikus viszony (legalábbis) kölcsönössé vált, amelyben a valóság olyan tér, ahol a jelek burjánzása legfeljebb esetleges értelmezéseket tesz lehetővé.” Bocsor, „Néhány szó...” i. m., 336.

hogy valamit mégiscsak mondjanak. Mindennek eredménye egy retorikai ékességektől mentes vagy – Medgyes szavaival – „retorizálatlan(ságot retorizáló)”¹⁰¹ próza, egy lecsupaszított, gazdaságos, jellemzően deklaratív stílus, amelyet se bőbeszédűség, se lírikusság nem jellemez, és amelyen nyelvi szempontból is a formák és eszközök tudatos és határozott redukciója érezhető.

John Barth „tömör, asszociatív, realista vagy hiperrealista, gyér cselekményű, kifelé néző, hideg fikció”-ként¹⁰² írja le a minimalizmust. Medgyes mindenekelőtt a redukciót, valamint a (már szintén többször említett) felszínességet, a részletek iránti figyelmet, továbbá a mélységnélküliséget, a szimulációt, az ismétlést mint intertextualitást, a jelek bőségét, a metonimikus jelentéstársítást emeli ki az új-realista, és így a minimalista próza alapvető ismertetőjegyei közül.¹⁰³ Bocsor a következőkben állapítja meg a „minimalizmus fegyvertár[át] [...] korlátozott értelmezői horizont, kezelhető konvenciók, a jelentést meghatározó rekonstruált szemantikai tartományok, immanens értékstruktúrák, rendszerelvűség, szerzői intenció, referencialitás, valamint a szubjektivitás egyetemessége.”¹⁰⁴ Hasonló sajátosságokat mások is számba vesznek: így például Berta Ádám, aki ugyancsak listába szedi a minimalizmus fő ismérveit, említést téve az e prózát jellemző egyetlen stiláris regiszterről, monoton stílusról, reflexiónélküliségről, aprólékosságról, katalógusjellegéről, mikrorealista kontextusokról, mellérendelő szerkesztésmódról, apátiáról, konzumidentitásról, márkanevek és tömegkultúra általi befolyásoltságról;¹⁰⁵ megint máshol (egyebek mellett) a totalizálhatatlanság problematikájára esik nagyobb hangsúly.¹⁰⁶ Többnyire olyan stílusjegyekről olvashatunk

---

¹⁰¹ Bocsor – Medgyes, i. m., 5; de vö. Medgyes, i. m., 44.

¹⁰² Barth, i. m., 736.

¹⁰³ Vö. Medgyes, i. m.

¹⁰⁴ Bocsor, „Vitaminimumus...” i. m., 51.

¹⁰⁵ Vö. Berta Ádám, „Kurrencia, avagy a minimalizmus kategóriájának forgalmazása a kortárs magyar prózában”, *PRAE*, 2 (2004), 24-27.

¹⁰⁶ Vö. Bán, i. m., 8.

(néhol esetleg árnyaltabb formában), amelyeket Abádi monográfiája is számba vesz, és amelyek meggyőzően tanúskodnak a minimalizmus látszategyszerűsége mögött húzódó összetettségéről.

Abádi kötetének jelentősége valóban tagadhatatlan, ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy a szerző könyvét 1994-ben publikálta, és így a minimalisták általa *nyolcvanas hullámnak* aposztrofált (a Raymond Carver, Ann Bettie, Mary Robinson stb. nevei által fémjelzett első irodalmi minimalista nemzedéket követő, az említett évtizedtől kezdődően publikáló) második generációját, valamint ezen írók műveit, művészetét bár jó érzékkel, mégis csak részben, folyamatban és alakulóban lévő jellegük miatt kevésbé mélyen és átfogóan tárgyalhatta.¹⁰⁷ Éppen ezért egyes, a kortárs (világ)irodalomra az első hullám mellett szintén nagy – ha nem még nagyobb – hatást gyakorló poszt- vagy neominimalista írók¹⁰⁸ vonatkozásában tett megállapításait további megfontolások, esetlegesen módosítások, pontosítások szükségessége kísérte.

Abádi például kiemeli a minimalizmusban az „allegóriátlanítás[t]”, „az allegória *eltűnés[ét]*”, az allegorikus jelleg hiányát.¹⁰⁹ Sári B. László ezzel szemben a kilencvenes és kétezres évek amerikai minimalista prózáját vizsgálva rámutat, hogy ezen évtizedek szövegei már magukban hordozhatnak „allegorikus értelmezés lehetőségét” felvető eszközöket, elemeket, és van egyfajta „allegorizáló irányultság[uk]”. Példaként megemlíti az *Amerikai Psycho*-t, amely valóban „olvasható [a] nyolcvanas évek világának allegóriájaként [is], ahol az allegorikus jelentésréteget a »képi exponencialitás« szintje hordozza”, valamint az *X generáció* allegorikus történeteit, amelyekben „a kulturális utalások [...] helyettesítik az érzelmek felismerésének és kinyilvánításának ritkán adódó

---

¹⁰⁷ Abádi korszakolásával kapcsolatban vö. Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 48-51.

¹⁰⁸ Vö. Pivano, *i. m.*, 219-268. (Pivano a minimalista írók nyolcvanas hullámába tartozó alkotókat nevezi így.)

¹⁰⁹ Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 339. (Kiemelés az eredetiben.)

pillanatait.”¹¹⁰ Medgyes sem zárja ki a kortárs szövegek allegorikusságának és metaforikusságának a lehetőségét, szerinte ugyanis

*nem a figurák hiánya reprezentatív az új-realista szövegekre, hanem egy olyan szerkesztésmód, szövegvilág, amely ezek allegorikus kibomlását, metaforikus értelmezését nem támogatja, talán mert a gyorsaság ígérését hordozó, részletgazdag, a valóság felületeivel elfoglalt, de a mélységet csak elliptikusan jelölő, valóság-effektusok hatásain alapuló próza nem kedvez az allegorézisnek, sokkal inkább a redukciónak, a metonimikus jelentéstulajdonításnak.*¹¹¹

Az allegorikus értelmezés lehetősége az elmúlt pár évtized minimalista prózájában nagyon is jelen van, legfeljebb a szövegek alapvetően nem ezt kínálják.

Minden bizonnyal ezzel is összefügg, és nem véletlen, ha egyes kortárs szövegeknek erőteljesebb társadalomkarakterizáló ereje van: határozottabban áttetszik rajtuk a kor társadalma, illetve annak egy-egy rétege, szereplőik pedig már-már bizonyos társadalmi típusoknak is megfelellhetnek. E prózát ugyanis „egyre fokozódó történelmi-társadalmi-politikai-szociológiai tudatosság” jellemzi, és – annak ellenére, hogy az efféle környezetről azért általában nem rajzol széleskörű, mélyreható képet – „kimondott célkitűzése, hogy számot vessen azzal a [...] kontextussal, melyben íródott.” A történelem, a politika, a társadalom, amelyek a korai minimalizmusban többnyire nem, vagy csak nagyon korlátozottan, a háttérben megbújva kaptak helyet, most több írásban közvetlenebb módon teret nyernek, egyes szövegekkel kapcsolatban pedig épphogy úgy érezni, mintha azok „egy társadalmi réteg és egy kor láttelejét kíván[nák] nyújtani” (e tekintetben Sári Ellis *Amerikai Psycho*-ját és Chuck Palahniuk prózáját hozza fel példaként). A fentieknek

---

¹¹⁰ Sári, *i. m.*, 308-309.

¹¹¹ Medgyes, *i. m.*, 54. (Kiemelés tőlem: M. D.)

megfelelően a szereplők tágabb kontextusokhoz való viszonyulása is explicitebb módon megmutatkozik,

a kilenvenes évek prózáját már az előtérbe kerülő, esetlegességével a történetnek ellenszegülő főszereplő-narrátor jellemzi, s maga a cselekmény *a karakter és a történelmileg-társadalmilag-politikailag rászignált helyzet és élettörténet konfliktusára*, a szereplő kétségbeesett próbálkozásaira összpontosít.¹¹²

Szembeötlő továbbá számos kortárs mű fokozott transzgresszivitása, amely – ismét Sárit idézve – „megnyilvánulhat az érvényben lévő irodalmi konvenciók és az ábrázolás határainak áthágásaként, a reprezentáció intézményes formáinak megkérdőjelezéseként, és a szélsőséges élethelyzetek és tudatállapotok, valamint a fősodor kultúrája közötti kapcsolatok feltárásaként”; valamint az erőszak egyre hangsúlyosabb szerepe úgy a szövegvilágban, mint a nyelvi megformáltságban és a befogadóra gyakorolt hatásban.¹¹³ Alapvető jellemzője még e prózának a média kínálta eszközök és megoldások iránti érzékenység és fogékonyság is, amelyek ugyancsak a megváltozott valóság és környezet generálta hozadékok. A (vizuális) médiumok általi befolyásoltság meghatározó szerepéről tanúskodik például, hogy a kortárs minimalista szövegek többségében

megjelenő társadalmi rétegeknek éppen ez a különlegessége, hogy csak saját reprezentációiban léteznek, a médiák által konstruált szimulációban, a magazinokban, a televízióban stb. Erről a hiányról azonban nem bizonyosodhat meg az olvasó, ahogy a beszélő sem, hiszen a jelölés éppen

---

¹¹² Sári, *i. m.*, 300-303. (Kiemelés tőlem: M. D.) A fentiekkel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy a társadalmi helyzet markánsabb megnyilatkozása ellenére az Abádi által felvázolt „privatizált ember” és „közösség alatti ember” típusai továbbra is megtalálhatóak a kortárs művekben, ahogyan arra Sári egyaránt kitér. A minimalista írók embere valóban privatizált marad, mivel az egyén, jóllehet már mozog a társadalomban, illetve közösségekben, változatlanul a saját dolgaival van elfoglalva. Emellett közösség alatti, illetve közösségen kívüli mivolta ugyancsak megőrződik: noha jellemzőbben társaságokban mozgó típus, azokon mégis kívül áll, tőlük javarészt érintetlen marad. Abádi ezirányú megfontolásairól (mind a politikai, társadalmi stb. dimenzió hiányáról, megbújásáról, mind a privatizált és a közösségi ember típusáról) lásd: Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 249-274.

¹¹³ A fentiekről vö. Sári, *i. m.*, 312-313.

ezt takarja el, vagyis önmagában is a valóság nem-létét jelenti, miközben szociológiai tablót fest (még hozzá részletesen és pontosan) e valóság legjellemzőbb pillanatairól.¹¹⁴

Az ábrázolás a vizuális média eszközeinek, technikáinak, elveinek szöveg- és elbeszélésbeli alkalmazását igyekszik megvalósítani – nem csoda, hogy továbbra is fokozott figyelem irányul a valóságfelületekre. A szövegvilág felszíni ábrázolása mellett a szöveg és szerkezete is a látvány és a szimuláció szolgálatában áll, olyannyira, hogy sokszor éppen nehezíti az értelmezést, akár el is rejti a jelentést, de legalábbis a szereplők jellemét (amely azonban kulcsfontosságú a szövegvilág megjelenítése, valamint a cselekmény értelmezése szempontjából¹¹⁵). Éppen ezért Sári, amikor az Abádi által felvázolt minimalista, redukált személyiségfajtákat, valamint az irodalomtörténész azon megállapítását vizsgálja, amelyek szerint a szövegek és világaik redukáltságuk, minimalizáltságuk ellenére „kulcsokat kínál[nak] a kérdések megválaszolására”¹¹⁶, arra jut,

---

¹¹⁴ Bocsor – Medgyes, i. m., 6.

¹¹⁵ A minimalista művek redukált világábrázolása ugyanis döntő részben abból adódik, hogy a történet a redukált, minimalizált ember szempontjából beszélődik el. Abádi a minimalista személyiségredukció négy módszerét írja le, amelyeknek eredményei: a *következményes én*, akivel még a cselekmény kezdete előtt történt valamilyen meghatározó esemény, változás, a szöveg pedig csupán e történés következményéről tudósít; a *fenomenológiai ember*, aki külnézetben jelenik meg a szövegben, nagyjából úgy, ahogyan mindenki más a való életben, és tetteiből, külső érintkezéseiből lehet a jellemére, motivációira következtetni; a tudatmódosító szerek segítségével boldogulni vagy menekülni kívánó *éztelenített én*; valamint az önmaga kifejezésében, a világban betöltött helyzete és problémái megfogalmazásában gondokkal küszködő, ezért sokszor egyszerű, banális nyelvezetű, és szintén nehezen értelmezhető motiváltságú-érzelemlátó *artikulációképtelen ember*. E kategóriákat Abádi két csoportba osztja, mondván, hogy az első két esetben a megjelenítés *módjából* adódik a redukció, míg a másik kettőben az magának a *jellemnek* a következménye. Meglátásom szerint, bár valóban érezni ilyesfajta különbséget, lényegében mind a négy típus az ábrázolásmód megválasztásának az eredménye (csak az első két esetben sokkal nyilvánvalóbban az), hiszen bármelyik személyiségfajta tűnjön fel a műben, a mellette való döntés kétségtelenül kihat a szöveg és az elbeszélés megformáltságára, és azoktól nem lehet független. Továbbá, ahogyan Abádi is leszögezi, e jellemek, minimalizált emberek csak redukáltak *hatnak*, hiszen, bár az olvasó részlegesen érzékeli őket, a redukciós módzatok a személyiséget valójában minden esetben érintetlenül hagyják (az utóbbi két változatot: az éztelenített ént és az artikulációképtelen embert illetően is csak bizonyos interakciós személyiségfunktciókat érintenek), és a minimalista ember a saját világában teljes, kerek egész marad, csupán a szöveg nem így látatja őt, mert tudatosan választott, reduktív szerkesztési, megjelenítési módot követ. Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy a történet, a szöveg és az elbeszélés művészi megformáltsága, valamint a szövegvilág hozzáférhetősége valóban a jellem következménye: „a miliő összhangban áll a jellemmel és a cselekménnyel, de inkább kifejezi, mintsem determinálja azokat”, „a térfkörnyezet [...] közvetett kifejezőfunktcióval rendelkezik”. Vö. Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 221-238, 324, 328; Bocsor, „Vitaminimumus...” i. m., 49; Sári, i. m., 297.

¹¹⁶ Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 233.

hogyan a kortárs művekben, ha a személyiség (és, tegyük hozzá, a személyiségből kiindulva az ok-okozati összefüggések, az események és a történet) kapcsán „a szöveg rá is venné olvasóját a »kérdések megválaszolására«, »kulcsot« nem feltétlenül maguk az »írások minimalizált világai«, hanem inkább a szövegek *megformáltsága* kínálnak.”¹¹⁷

Jól látható, ahogyan az elmúlt évtizedekben – köszönhetően a minimalizmus intézményesülésének, valamint a történelmi-társadalmi-politikai-szociológiai-kulturális változásoknak – kiszélesedett a minimalista művek témáinak a köre, és hasonlóképpen módosultak a jellemző (ugyanakkor továbbra is redukzív) ábrázolásmódok, illetve reprezentációs eszközök.¹¹⁸ Mindemellett természetesen megváltoztak, bővültek a művekben ábrázolt szereplők csoportjai is, a szövegek (anti)hősei az *új* kontextus elemei által meghatározott és „kitermelt” (valós vagy lehetséges) tipikus személyek, akiknek társadalmi világai az évtizedek változásait követve szintén módosultak (minderre kézenfekvő példa a számos kortárs minimalista regényben központi pozícióba kerülő fiatal, jómódú, megjelenés- és karrierorientált *yuppie*-k figurája és világa).¹¹⁹

Bár megjelenése óta a minimalista próza különféle irányokban módosult, számos alapvető tulajdonsága továbbra is megmaradt. Az itt felvázolt sajátosságok több-kevesebb intenzitással az amerikai mellett más nemzetek irodalmában is teret nyertek, és ha máshol nem is minden esetben beszélhetünk a tengerentúlra jellemző, többnyire egységes irányzatról vagy stílusról, hasonló realista irányultságú váltások, illetve bizonyos minimalizmussal rokonítható formajegyek egyéb kultúrák irodalmában is tetten érhetőek. Így például az elmúlt évtizedek olasz prózájában, amelynek egyes szövegei több ponton is rokoníthatóak a minimalista irodalommal.

---

¹¹⁷ Sári, *i. m.*, 298.

¹¹⁸ Vö. Sári, *i. m.*, 311-312. Sári írása mellett a minimalista próza intézményesüléséről, valamint a kreatív írókról ebben betöltött szerepéről vö. Bocsor, „Vitaminimumus...” *i. m.*, 53-54.

¹¹⁹ Abádi is megjegyzi: „A jóléti felszín alatt élő vagy a jólét felszíne alatt súlyos más jellegű problémákkal küzdő ember világának részleteiből a tapasztalati Amerika gazdag képe bontakozik ki Carver és McInerney között [...]” Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 268.

III. AZ OLASZ IRODALOM A '70-ES – '80-AS ÉVEK FORDULÓJÁN

A huszadik század második felében, a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején érdekes fordulatot lehet megfigyelni az olasz (próza)irodalomban. A hatvanas-hetvenes éveket főként a neoavantgárd művészet és a *Gruppo 63* elméleti vitái jellemezték,¹²⁰ ami a tanulmányírás (*saggistica*) elsőbbségét is magával hozta a prózával szemben: míg az előbbi egyre jelentősebbé vált, a hagyományos értelemben vett regényműfaj válságos időközön ment keresztül. Az olasz irodalmat a próza viszonylagos csendje, hallgatása jellemezte,¹²¹ és még ha jelentek is meg ilyenén alkotások, azok túlnyomórészt a hagyományos történetmeséléssel szembehelyezkedő, a szöveg szervezőelvének, belső szerkezeti szabályainak a határait vizsgáló (és feszegető), kombinatorikai képleteket alkalmazó, narratív elméletek által erőteljesen befolyásolt művek voltak, köszönhetően a kísérleti (experimenalista) irodalom, valamint a posztmodern elméletek és narratív technikák neoavantgárd mozgalmakkal egyidejű virágzásának.

A posztmodern gondolkodás valóban erőteljesen áthatotta a huszadik század második felének olasz irodalmát. Ezt mutatja például Umberto Eco 1962-ben megjelent, befogadásesztétikai elméleteket és a művek többértelműségét tárgyaló *Nyitott mű (Opera aperta)* című írása, amely akár már a posztmodern irányzat termékének is tekinthető; vagy az 1979-ben szintén az ő tollából publikált *Lector in fabula*, amelyben az interpretáció folyamata alatti olvasói közreműködés különféle módozatait vizsgálja és foglalja elméletbe. Teoretikus írásai mellett Eco regényekkel is jelentkezett (és jelentkezik mind a

---

¹²⁰ A neoavantgárd és a *Gruppo 63* hatásáról lásd például: Cristina Benussi, *Il romanziere giovane, anni Ottanta*, in Vittorio Spinazzola (szerk.), *Pubblico 1987. Produzione letteraria e mercato culturale*, Milano, Rizzoli-Milano Libri, 1987, 12-15; Tani, *i. m.*, 33-36, 197; Giuliano Manacorda, *Letteratura italiana d'oggi 1965-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1987, 91-142, 190-191, 335; Filippo La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, 9; Riccardo Petito, *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni Ottanta*, Venezia, Studio LT2, 2005, 11-12.

¹²¹ Az tanulmányírás túlsúlyával kapcsolatban lásd: Benussi, *i. m.*, 14-15; Ferroni, *i. m.*, 656-660; Tani, *i. m.*, 36, 42, 130; La Porta, *i. m.*, 11; Petito, *i. m.*, 12.

mai napig), amelyek közül a legnagyobb hatású az 1980-as, kétségtelenül posztmodern sajátságokat hordozó *A rózsza neve* (*Il nome della rosa*) volt. A regény valóban fölöttébb összetett, hiszen – hogy csak pár fontos posztmodern ismervét említsük – alapvető elemei a *pastiche*-szerkezet és az intertextualitás, több narratív szinttel dolgozik, eltérő stílusokat és műfajokat ötvöz, különféle olvasatokra ad lehetőséget.¹²² A kor másik kiemelkedő alkotója Italo Calvino: míg a kombinatorikával dolgozó *Kozmikomédia* (*Cosmicomiche*, 1965), *Láthatatlan városok* (*Le città invisibili*, 1972) és *Az egymást keresztező sorsok kastélya* (*Il castello dei destini incrociati*, 1973) is hordoz posztmodern sajátosságokat, az 1979-es *Ha egy téli éjszakán egy utazó-ban* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*) már maradéktalanul tetten érhetőek az efféle írások korábban említett, Ihab Hassan és többek által is tárgyalt jellemzői (kombinatorikus szerkezet, antinarratív/metanarratív jelleg, intertextualitás stb.)¹²³: a regényben – Hans Robert Jauss meglátását idézve – a posztmodern esztétika teljes kibontakozását tapasztalhatja meg az olvasó.¹²⁴

A hetvenes évek második felében, az említett irányzatokkal és a posztmodern elméletek szakadatlan népszerűségével párhuzamosan a bonyolult, önreflexív szövegvilágok értelmezésébe belefáradt olvasóközönségben egyre nagyobb igény támadt arra, hogy olyan történeteket olvasson, amelyek a világtapasztalás és szövegszervezés lehetőségeinek (direkt vagy indirekt) vizsgálatával szemben az őt körülvevő valóságra helyezik a hangsúlyt, és a saját, mindennapi életére vonatkoztathatóak.¹²⁵ A kerek egész történetek iránti megújult érdeklődés azért is jelentkezhetett, mert a hatvanas évek formabontó újításai, vagyis mindaz, ami akkoriban még a közönség számára nehezen

¹²² Vö. Szénási, *i. m.*, 98-99; Ferroni, *i. m.*, 664-667; Giulio Ferroni, *Quindici anni di narrativa*, in Nino Borsellino – Lucio Felici (szerk.), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, 1, Milano, Garzanti, 2001, 259-263; Cirillo – Gigliozzi, *i. m.*, 407, 456-460.

¹²³ Vö. Szénási Ferenc, *Italo Calvino*, Budapest, Osiris – Századvég, 1994; Szénási, *A huszadik századi... i. m.*, 96-98; Ferroni, *Storia della letteratura italiana... i. m.*, 585-586.

¹²⁴ Vö. Hans Robert Jauss, *Az irodalmi posztmodernség*, in Hans Robert Jauss, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1999, 217.

¹²⁵ Vö. Maria Pia Ammirati, *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1991, 13-19; Cirillo – Gigliozzi, *i. m.*, 465.

értelmezhetőnek, megközelíthetetlennek vagy éppenséggel elfogadhatatlannak számított, az idő múlásával elfogadottá, kanonizálttá, más szóval: hagyománnyá vált, és így vesztett figyelemfenntartó erejéből.¹²⁶ Ugyanakkor nem volt független a dolgok fordulásától az sem, hogy bár több ízben megállapításra került, miszerint az irodalom napja immáron leáldozott,¹²⁷ néhány irodalomtörténeti szempontból is jelentős alkotás – Calvino 1979-es regénye, Elsa Morante *A történelem-je* (*La Storia*, 1974), Eco *A rózsza neve-je* – olyan tekintélyes hazai és nemzetközi sikereket ért el, amelyek visszaadták az író- és olvasóközönségnek az irodalom és (főként az utóbbi két regény hatására) a történetmesélés lehetőségei iránt táplált bizalmat.¹²⁸ Közben pedig, minden bizonnyal e közönség igényeit is követendő, a kiadók ugyancsak szemléletmódot váltottak: elkezdtek kerek egész történetek után kutatni, illetve a már elismert szerzők mellett fiatal, új (de legalábbis kevésbé ismert) hangok propagálásába fogni. Elhatározásukban természetesen nem voltak közömbösek az anyagi szempontok sem: egy ismeretlen író művének a megjelentetése nem csupán az irodalmi újdonság erejével járó előnyök kiaknázását tette lehetővé a számukra, de financiálisan is kedvezőbb vállalkozásnak számított a nagyobb népszerűségnek örvendő szerzők publikálásánál.¹²⁹

A piac törvényei tehát itt is éreztették a hatásukat: „minden érték, még ha az nem is mutatkozna meg azonnal, valójában gazdasági értéknek számít”¹³⁰. Ennek a kiadók is a

---

¹²⁶ Vö. Umberto Eco, *Prolusione*, in Niva Lorenzini – Fausto Curi – Renato Barilli – Patrizia Cuzzani (szerk.), *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005, 40; Umberto Eco, *Széljegyzetek A rózsza nevéhez*, in Umberto Eco, *A rózsza neve*, Budapest, Európa, 2000, 609-610.

¹²⁷ Vö. La Porta, *i. m.*, 16; Generoso Picone, *Tornando a casa*, in Fulvio Panzeri – Generoso Picone (szerk.), *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, Milano, Bompiani, 2001, 19.

¹²⁸ Vö. La Porta, *i. m.*, 10-11, 23-24; Giuseppe Bonura, „Tondelli tra stile e prosa”, *Panta*, 9 (1992), 29-30; lásd továbbá: Tani, *i. m.*, 130-131.

¹²⁹ Az ezredvég kiadói stratégiáiról lásd: Tani, *i. m.*, 130-140; Fulvio Panzeri, *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta*, in Raffaele Cardone – Franco Galato – Fulvio Panzeri (szerk.), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, 15-24; La Porta, *i. m.*, 12.

¹³⁰ „qualunque valore, anche quando non appaia immediatamente, è in realtà un valore economico”, Giuliano Manacorda, *Vent'anni di pazienza: saggi sulla letteratura italiana contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, 484.

tudatában voltak, és vannak mind a mai napig, ami viszont könnyen vezethet „a mű és a szerző áruvá válásához”¹³¹, ahogyan az bizonyos fokig meg is történt az elmúlt évtizedekben. Az író képe, imidzse megváltozott: a szerző gyakran és egyre inkább kulturcikké, „kirakatemberre” vált, „aki eladások és szereplések révén annál tekintélyesebb bevételekhez jut, minél inkább megmutatja magát a nagyközönségnek a televízióban, az újságokban”¹³². Bár ez magában hordozta a veszélyt, hogy a kulturális ipar (*industria culturale*), amely „regényeket és bestsellereket »csomagol« a széles közönség számára”¹³³, csekély értéket képviselő műveket is nagy számban a könyvesboltok polcaira juttasson, pozitív hatással is rendelkezett: kétségtelen, hogy a hetvenes évek végén megtört a próza csendje, az így megváltozott körülmények pedig kedvezőbb feltételeket biztosítottak az újonnan induló írók számára.¹³⁴

Nem pusztán a véletlen műve tehát, ha a nyolcvanas években egy új, „fiatal prózaírók”-ként (*giovani narratori*) emlegetett írói „csoport” jelent meg az olasz irodalmi porondon, akik (többségükben) nem csupán elsőkönyves szerzők voltak, de a valóságsszemlélet és -ábrázolás új módozatait is magukkal hozták. Mind az idézőjel („csoport”), mind a többes szám (módozatok) használata szándékos: a fiatal prózaírók fölöttébb változatos stílusú és tartalmú írásokkal jelentkeztek, ezért az írói pályák nehezen rendszerezhetőek egy-egy pontosan körülírható irányba, irányzatba. Maga a megnevezés is sokkal inkább a kiadóipar által alkotott – egyrészt az eladhatóság érdekeit szolgáló, másrészt az újonnan jelentkező írókról folytatott átfogó diskurzust megkönnyítendő –

---

¹³¹ „mercificazione dell’opera e quella dell’autore”, Manacorda, *Vent’anni... i. m.*, 489.

¹³² „lo scrittore è [...] un uomo di spettacolo, personaggio che guadagna vistosamente in vendite e visibilità quanto più si espone al grande pubblico attraverso televisione, giornali”, Tani, *i. m.*, 136.

¹³³ „l’industria culturale [...] «confeziona» romanzi e *best seller* per il vasto pubblico”, Cirillo – Gigliozi, *i. m.*, 465.

¹³⁴ Vö. Szénási, *A huszadik századi... i. m.*, 92-93.

címke volt, mintsem a művek nyelvi-tartalmi sajátosságait megbízhatóan fedő terminus.¹³⁵ Akárhogy is, az olyan, ma már kétségtelen elismertségnek örvendő szerzőket jelölt, mint Antonio Tabucchi, Andrea De Carlo, Aldo Busi, Roberto Pazzi, Daniele Del Giudice vagy Pier Vittorio Tondelli.

Köztük, a többnyire fiatal életkoron túl, mégis volt valami igazán fontos hasonlóság (amely aztán általában a huszadik század végi új írónemzedékeket is jellemezni fogja): az a mind életkorukban, mind gondolkodásmódjukban megnyilvánuló fiatalság, valamint az az írásra és *történetmesélésre* való készség és hajlam, amelyeknek köszönhetően képesek voltak előítéletek nélkül fordulni a megváltozott, technologizálódott és fragmentálódott valóság felé, „felismerni egy új társadalom [a hetvenes-nyolcvanas évek társadalma] ismertetőjeleit és szimbólumait”¹³⁶. Giulio Ferroni egy további fontos elemét is kiemeli e fiatal prózának, amely megítélése szerint nem más, mint hogy ez volt az első olyan alkalom, amikor a fiatalok önmaguk számára követeltek helyet, és – ellentétben a korábbi fiatal generációkkal – nem a „felnőtt” irodalomhoz viszonyították magukat: saját világukat akarták bemutatni, és akként kívántak fellépni, amik ők maguk voltak valójában.¹³⁷ Vélhetőleg éppen ezért nem volt jellemző rájuk, hogy szembe szándékoztak volna helyezkedni az elődeikkel, és kikristályosodott, formabontó programokkal álltak volna elő: ahogy Walter Pedullà írja, viták, ellentétek nélkül kívánták

---

¹³⁵ Vö. La Porta, *i. m.*, 12. Az egyik fiatal prózaíró, Pier Vittorio Tondelli is megállapítja, miszerint: „A »fiatal írók« jelensége egy címke, amely független maguktól az íróktól. Egyikünk sem gondolt soha arra, hogy összegyűljünk, és olyan csoportként mutatkozzunk, amely pontos esztétikai elképzeléseket kívánna közölni. Kívülről, újságírói oldalról alkották a jelenséget.” („Il fenomeno dei «giovani scrittori» è un’etichetta esterna agli scrittori stessi. Nessuno di noi ha mai pensato di riunirsi per autopresentarsi come gruppo che avesse precise idee estetiche da comunicare. Dall’esterno, giornalisticamente, è stato creato il fenomeno.”) Fulvio Panzeri, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Pier Vittorio Tondelli*, in Fulvio Panzeri – Generoso Picone (szerk.), *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, Milano, Bompiani, 2001, 74.

¹³⁶ „giovani, cioè capaci di guardarsi intorno senza pregiudizi, aperti a riconoscere i connotati e i simboli di una nuova società”, Tani, *i. m.*, 139; a századvég új olasz prózairodalmának további közös sajátosságairól lásd La Porta felsorolását: La Porta, *i. m.*, 9-10. A kor társadalmi, politikai, kulturális stb. változásaival kapcsolatban lásd: Ferroni, *Storia della letteratura italiana... i. m.*, 593-670; Manacorda, *Letteratura italiana... i. m.*, 219; Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2010, IX-X, XIII; Tani, *i. m.*, 17.

¹³⁷ Vö. Ferroni, *Quindici anni di narrativa... i. m.*, 286.

művelni a nagybetűs Irodalmat.¹³⁸ Talán e vélemények általános jellegéből is kitűnik, milyen nehézségekkel jár a nyolcvanas években induló, fölöttébb sokszínű művekkel jelentkező írói nemzedék kategorizálása, aminek következtében a kritika is gyakran említi csupán a „százféle irodalom” (*i cento modi di fare la letteratura*¹³⁹) időszakaként az említett éveket.

Az mindenesetre tagadhatatlan, hogy az új írói generáció képviselői megújult érdeklődéssel fordultak az őket körülvevő valóság felé, amelyet különböző, sokszor igazán egyéni módszerekkel igyekeztek megragadni. Erről értekezett az egyik elsőként debütáló Pier Vittorio Tondelli is egy interjúban:

Az írói pályák abszolút egyéni jellege volt az, amely ezeknek az éveknek az olasz irodalmában az újonnan induló szerzők megjelenését jellemezte. [...]

Úgy gondolom, hogy ezekben az években mindegyikünk a korabeli valóság problémájára próbált megoldást találni. Van, aki erre a beszélt nyelvet használta fel, van, aki egy irodalmibb, van, aki a retró, és van olyan, aki egy tisztán filmes stílust.¹⁴⁰

Tondelli szavaiból is kiderül a nyolcvanas évek nemzedékének konkrét valóság iránti határozott érdeklődése, írásaik korabeli világra koncentráló figyelme. Éppen ezért úgy vélem, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján jelentkező olasz prózairodalommal kapcsolatban méltán beszélhetünk a realista technikák újbóli megerősödéséről, egyfajta realista irányultágról, akár egy „nyolcvanas évekbeli realizmus”-ról: egy olyan újrealista

---

¹³⁸ Vö. Walter Pedullà, *Prefazione*, in Maria Pia Ammirati, *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1991, 7-11; Ammirati, *i. m.*, 21-22; Ferroni, *Storia della letteratura italiana... i. m.*, 654-655.

¹³⁹ Vö. Pedullà, *i. m.*, 8; Szénási, *A huszadik századi... i. m.*, 99.

¹⁴⁰ „Ciò che ha caratterizzato l'emergere di nuovi autori nella letteratura italiana di questi anni è stata l'assoluta individualità dei percorsi. [...] // Penso che ognuno di noi, in questi anni, abbia cercato di risolvere il problema della contemporaneità. C'è chi ha usato il parlato, chi uno stile più letterario, chi il *retrò* e chi ancora quello più prettamente cinematografico.” Panzeri, *Il mestiere di scrittore... i. m.*, 74, 76. Tondelli beszélgetéseiben és esszéiben, tanulmányaiban többször is használja a *contemporaneità* („kontemporaneitás”) kifejezést, amely alatt, szövegkörnyezettől függően, hol a korabeli valóságot, hol annak hű ábrázolását, hol pedig mindkettőt érti.

(vagy neo-neorealista) prózáról, amely talán a korábbi években sem hiányzott, de amely ekkor jóval energikusabban jelentkezett, és határozottabb, egységesebb formát öltött.

Mint említettük, e fordulattal párhuzamosan, az ezredvég megváltozott életkörülményei, a technológia nagyfokú fejlődése és a társadalmi-kulturális változások következtében a valóságérzékelés és -ábrázolás új módozatai jelentek meg, ami a próza területén az irodalmi eszközök átalakulásában és/vagy újfajta használatában érhető tetten. Sőt mi több, e szempontból vizsgálva a nyolcvanas évek, de a huszadik század utolsó és a huszonegyedik század első évtizedeinek is az olasz irodalmát, úgy látom, hogy bizonyos művekre (vagy talán a művek egy egész vonulatára) a formai változások és a hétköznapi valóságra irányuló figyelem megerősödése mellett az irodalmi eszközök erőteljes *redukciója* is jellemző (értve ezalatt mind a művek témáinak, mind maguknak az irodalmi eszközöknek az egyszerűsödését, olykor banalizálódását, mind pedig ez utóbbiak korlátozottabb számú használatát). E jellegzetesség következtében, amely több olasz írást is számos ponton a(z amerikai) minimalista irányzathoz közelít, úgy gondolom, nem téves beszélni egyfajta „reduktív realizmus”-ról sem: egy (már) nem a nagyrealizmus totalizáló valóságábrázolására törekvő, széleskörű történelmi, társadalmi stb. képet mutató, de nem is a neorealizmus szociológiai elkötelezettségét vagy fokozott dokumentatív jellegét hordozó írásmódról, amely direkter módon szándékozna erkölcsi állásfoglalást és értékítéleteket közölni, hanem a felszínt, a jelen valóságának egy-egy elemét, a hétköznapiakban megismerhetőt kiragadó, magyarázatoktól mentes és értékítélet szempontjából is semleges realizmusról, amelyben a szöveg helyett sokkal inkább az olvasói-értelmezési folyamat lesz az (ugyanakkor természetesen nem teljesen függetlenül a szövegtől), amely átfogóbb konklúziókhöz, általános igazságokhoz vezet(het). Egyes huszadik század végi, huszonegyedik század eleji olasz prózai alkotásokat éppen ezért érdemes lehet az „olasz reduktív realista próza” megnevezés alatt egyesíteni, amely évtizedeken (a nyolcvanas,

kilencvenes éveken, valamint az új évezred első évtizedén is) átívelő, egymástól némileg különböző, több fő szempontból azonban mégis rokonítható elbeszélői módszereket és tendenciákat képes felölelni és magába sűríteni.¹⁴¹

Fontosnak tartom megjegyezni, hogy bár reduktív prózáról beszélek, ezzel nem azt szándékozom állítani, hogy az olasz irodalom elszegényedne vagy „lealacsonyodóban” lenne, megállapításaim tehát nem a kortárs olasz próza negatív kritikájaként értendők. Éppen ellenkezőleg: úgy gondolom, hogy a fent említett változások nemcsak hogy *nem* elítélendők, hanem valójában új és izgalmas lehetőségeket, gyakran mindaddig felderítetlen utakat nyitnak meg. Ezzel egy időben pedig meglepő komplexitást is magukban rejthetnek, amit már maga az is igazol, hogy a reduktív jelleg és a látszólagos egyszerűség ellenére nem *ad hoc* írói döntésekről van szó, hanem tudatos, jól megalapozott tartalmi-stilisztikai megfontolásokról. Az ezredvég olasz prózájában tehát sokkal inkább beszélhetünk az elbeszélő irodalom felettébb érdekes átalakulásáról, megújulásáról: bizonyos értelemben (és a redukcióval szemben talán némileg paradox módon) épphogy gazdagodásáról, az elbeszélő technikák kibővüléséről, mintsem lealacsonyodásról.

---

¹⁴¹ Az elmúlt évtizedek olasz (próza)irodalmának realista irányultságával és realista minőségével kapcsolatban vö. Simonetti, „Il realismo dell’irrealtà...” i. m.

IV. 1980 – A FORDULAT ÉVE. PIER VITTORIO TONDELLI ÉS AZ *ÚJ LIBERTINUSOK*

Pier Vittorio Tondelli pályakezdő műve 1980-ban jelent meg, és rögtön nagy visszhangot keltett, sőt, botrányt is kavart. Olyannyira, hogy a hat elbeszélésből álló könyvet (vagy, ahogyan az író nevezte, „epizódregény”-t¹⁴²) annak ellenére, hogy megjelenését nagy siker övezte, nyelvezete és tartalmi elemei miatt rövid időn belül zár alá helyezték, amelyet aztán 1981-ben oldottak fel. E lépés nem feltétlenül meglepő, ha belegondolunk azokba az újításokba, amelyekkel az *Új libertinusok* jelentkezett: nem csak hűen és cenzúrázatlanul dolgozott a hétköznapi, beszélt nyelv alsóbb regisztereibe tartozó elemekkel és bővelkedett durva, olykor egyenesen trágár kifejezésekben, de tartalmi szempontból is hasonlóan közönségesnek hatott, különösen a nyolcvanas évek hajnalán (de hathat akár még ma is). A hat elbeszélés ugyanis olyan hetvenes évek végi Emilia-Romagna-i fiatalok – és fiatal csoportok – mindennapjait meséli el, akik látszólag önfeledt és könnyelmű módon habzsolják az életet: úgy tűnik, mintha nem törődnének semmi mással, mint a mindennapi megfelelő kábítószeradag és/vagy szexuális partner fellelésével. Ennek megfelelően a szereplők is javarészt kábítószerfüggők, díflerek, valamint – ahogy a cím is sugallja – szexualitásukat szabadelvűen megélő, homoszexualitásukat és biszexualitásukat sem titkoló fiatalok (lányok, fiúk, transzvesztiták) közül kerülnek ki. Nem csoda, ha a könyv többekben is megdöbbenést okozott.

A szövegvilágbeli történések tér- és időbeli keretei következtében a korabeli kritika jelentős része fókuszált mindenekelőtt a regény szociologikus és nemzedéki jellegére,

---

¹⁴² A terminus *Új libertinusok*-kal kapcsolatos használatát lásd például Tondelli következő helyen olvasható, 1980. március 3-án megjelent *Cerchiamoci, sentiamo i nostri corpi* címet viselő írásában: Fulvio Panzeri, *Note ai testi – Altri libertini*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Romanzi, teatro, racconti*, Milano, (Classici), Bompiani, 2001, 1123-1125.

miközben jóval kevesebbet foglalkozott annak irodalmi sajátásaival, értékeivel.¹⁴³ Főleg ilyen szempontból kezdték azt együtt említeni Enrico Palandri 1979-es *Boccalone*-jával (kb. *Nagyszáj*) és Claudio Piersanti 1981-es *Casa di nessuno*-jával (*Senki háza*) is, lévén, hogy ez utóbbiak szintén erős kötődést mutatnak a hetvenes évek olasz társadalmával és kulturális környezetével (így például a *movimento '77*-vel – „'77-es mozgalom” –, illetve az azt követő kiábrándultság-érzettel).¹⁴⁴ Ugyanakkor más hasonlóságok is felfedezhetők az említett művekkel, Palandri írása például nyelvi szempontból is több közös jellemzőt hordoz Tondelli epizódregényével (a fiatalok szlengjének szabad használata stb.), és így annak akár egyfajta előképeként is értelmezhető. A hasonló nyelvezetű és tematikájú művekről értekezve az eddigiek mellett bizonyos szempontból a Marco Lombardo Radice és Lidia Ravera írópáros Rocco és Antonia álnéven írt, szintén nemzedéki hangvétellű *Porci con le ali* (*Szárnyas disznók*, 1976) címet viselő műve is az *Új libertinusok* előzményének tekinthető, hiszen már ez is nyíltan és nagy őszinteséggel szól a két római, tinédzserkorú főszereplő (Rocco és Antonia) hangján keresztül az évtized fiataljainak (első) szexuális – és ez esetben egyben politikai – élményeiről, törekvéseiről, vágyairól és fantáziáiról. Ugyancsak közös vonásnak számít, hogy a nyelvi és tartalmi elemek miatt megjelenésekor ez utóbbi könyv is botrányt keltett a „magas” kultúra és irodalom normáihoz szokott, azokhoz ragaszkodó kritikus körökben.

Tondelli művében, akárcsak a *Szárnyas disznók*-ban, Palandri regényében vagy a *Senki háza*-ban, valóban intenzív a kapcsolat a fent említett évekkel, évtizeddel. A történetek alapjának, hátterének szerves részeként jelenik meg ezen időszak számos fő

---

¹⁴³ A Tondelli-művek kritikai fogadtatásairól lásd: Fulvio Panzeri, *La fortuna critica*, in Fulvio Panzeri – Generoso Picone (szerk.), *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, Milano, Bompiani, 2001, 121-155 (ezen belül az *Új libertinusok*-ról: 122-128).

¹⁴⁴ Az említett művek közös jellemzőiről lásd: Petito, *i. m.*, 24 (Petito írásában Generoso Picone *Senki háza* újbóli, 1993-as kiadásához írt előszavából idéz); Picone, *Tornando a casa... i. m.*, 19-20; Belpoliti, *i. m.*, 319, 325; Benussi, *i. m.*, 17-18; Roberto Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Novara, Interlinea, 1998, 41-42.

társadalmi-politikai eleme és története. Hogy a sok példa közül csak párat említsünk, gondoljunk a szabad rádiók (*radio libere*) működésére, illetve az ezekre való utalásokra a *Mimi e istrioni* (Komédiások és ripacsok) és az *Altri libertini* (Új libertinusok) részekben,¹⁴⁵ vagy az egyetemfoglalások említésére a *Viaggio* (Utazás) című epizódban:

Bolognában nehéz újra beilleszkednünk abba, amit otthagyt az ember, és alighogy februárban elfoglalják az egyetemet, mondom Dilónak, hogy „semmi kedvem hozzá, csak arra van szükségem, hogy veled legyek, és kész, próbáld megérteni, szerelmem”, és ő azt mondja, hogy „értelek, de gyere te is, nagyon jó, majd meglátod, ma este ott alszunk, és ugyanígy holnap is, van ott hely nekünk, megszereztük magunknak, az Isten szerelmére, hát nem érted?” [...].¹⁴⁶

Olyannyira erős szálakkal kötődik Tondelli könyve az adott évekhez, hogy az olasz irodalomtörténész, Stefano Tani véleménye szerint „a »fiatal próza« jelenségének valódi kezdete, generációs várakozásainak minden súlyával, nem annyira az *Új libertinusok* [...], amely lezár egy évtizedet, mint inkább a *Tejszín vonat* (1981), amely egy újat nyit meg”¹⁴⁷.

Állítja ezt azért, mert meglátása szerint Tondelli regénye

a Feltrinelli [kiadó] azon jellemző kiadói műveleteinek a sorába tartozik [...], amelyek sokkal gyümölcsözőbbek, amikor még egy felemás helyzet választóvonalán mozognak, mint amilyen éppenséggel 1980, amely egy nagy politikai-társadalmi háborgásokkal fémjelzett évtized utolsó

¹⁴⁵ Vö. Pier Vittorio Tondelli, *Mimi e istrioni*, in Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 2000, 40-44; Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, in Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 151.

¹⁴⁶ „A Bologna ci è difficile inserirci nuovamente in quello che si era lasciato e non appena a febbraio si occupa l’università dico a Dilo «non me la sento, ho bisogno di stare solo con te e basta, cerca di capire amore» e lui dice «ti capisco, ma vieni anche tu che è bello vedrai, stanotte si dorme là e così anche domani e c’è posto per noi, ce lo siamo conquistato, perdio non lo capisci?» [...]” Pier Vittorio Tondelli, *Viaggio*, in Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 2000, 116.

¹⁴⁷ „il vero inizio del fenomeno «giovane narrativa», con tutto il suo peso di aspettative generazionali, sia non tanto *Altri libertini* [...] che chiude un decennio, quanto piuttosto *Treno di panna* (1981), che ne apre un altro”, Tani, *i. m.*, 199.

megrázkódtatásai és a rendhez való erőteljes visszatérés kezdeti szakasza között helyezkedik el [...].¹⁴⁸

Tondelli könyvében ugyanakkor nem azért érezni a hetvenes évek második felének társadalmi-politikai történéseihez fűződő szoros kapcsolatot, mert abban bármiféle, az említett évtizedet meghatározó ideológiai álláspont körvonalazódna. Ahogy azt maga a szerző is megjegyezte, művei „alapvetően az ideológia elutasításáról árulkodnak”¹⁴⁹. Ennek elvetése olykor explicit módon is megjelenik a szövegben, így például a három lány (Pia, Sylvia, Nanni) és a szexuális identitását kereső fiú (Benny) alkotta, „Splash” nevet viselő csoport kalandjait elbeszélő *Komédiások és ripacsok* részben:

Aztán egy éles hang hallatszik, és Benny-t sértegeti [...], és mi hárman nem tehetünk úgy, mintha semmi sem történne, mint a többiek, és felkelünk, és kiöntünk még némi bort, és beindul a köztözködés, míg aztán kitessekelnek minket, de a Sylviának az ajtóban még van ereje kiabálni egyet, hogy minket picsányit sem érdekel az ideológia [...], mondjuk, hogy tele van vele a pucánk, és ezért elmegyünk.¹⁵⁰

Az ideológia és bármiféle ideológiai álláspont hiánya mindazonáltal nem hiányossággént értelmezendő Tondelli, illetve az *Új libertinusok* esetében:

A többiek foglalkoztak ezekkel [a politikával, az ideológiákkal]. Én csak eggyel több lettem volna azok közül, akik érdeklődnek ezek iránt a dolgok iránt. Ebben gyermekien apolitikusnak tartom magamat [...]. Ez nem azt

---

¹⁴⁸ „*Altri libertini* [...] rientra nel novero di quelle operazioni editoriali tipiche di Feltrinelli [...] che sono tanto più fruttuose quando si collocano sul crinale di un momento ancora ibrido, come appunto il 1980, situato fra le ultime convulsioni di un decennio di grandi sommovimenti politico-sociali e l’inizio di un massiccio ritorno all’ordine [...]” Tani, *i. m.*, 199.

¹⁴⁹ „I miei lavori dimostrano sostanzialmente un rifiuto dell’ideologia [...]” Tonchi, *i. m.*, 944.

¹⁵⁰ „Poi una voce stridula si alza e insulta Benny [...] e noi tre non possiamo far finta di niente come le altre e ci alziamo e rovesciamo altro vino e si accende una mezza rissa finché non ci spingono fuori ma la Sylvia ha la forza di urlare sulla porta che a noi non frega un cazzo dell’ideologia [...], diciamo che ne abbiamo piene le palle e quindi ce ne andiamo via.” Tondelli, *Mimi e istrioni...* *i. m.*, 62.

jelenti, hogy ne lennék elkötelezett író, mert úgy hiszem, hogy fontos társadalmi vonatkozás rejlik a könyveimben.¹⁵¹

A regény hetvenes évekhez fűződő kapcsolata éppen ebben a „társadalmi vonatkozás”-ban érhető tetten, mivel az epizódok a hetvenes évek végi fiatalok generációjának a valóságát szemléltetik: olyan fiatalokénak, akik belefáradtak mindennemű politikai és ideológiai harcba vagy állásfoglalásba, és akiknek, jóllehet privát, hétköznapi élethelyzetekben jelennek meg a könyvben, e szűk, egyéni életképeken keresztül *kollektív* képe is kirajzolódik. Jól mutatja mindezt a több elbeszélésben, így például a *Komédiások és ripacsok*-ban is központi szerephez jutó többes szám első személyű narráció (de további példákat is bőven találhatunk):

A borozó után úgy el vagyunk ázva mind, hogy még egy spanglit sodorni sincsen erőnk, mert akkor már végünk lenne, és összeölelkezve elindulunk, és rázendítünk a La Marseillaise-re vagy a Contessa-ra, és amikor egy szökőökút közelébe érünk, indul a rohanás, hogy beleigyunk és megfürdjünk [...].¹⁵²

A kollektív hangnem annyira erős csaknem az összes elbeszélésben, hogy egyes kritikusok meglátása szerint „az *én* helyére [éppenséggel] egy meghatározatlan és egyhangú *mi*

---

¹⁵¹ „Se ne occupavano gli altri. Io sarei stato uno in più che si interessava di queste cose. In questo mi considero infantilmente apolitico [...]. Questo non vuol dire che sia uno scrittore disimpegnato, perché credo ci sia un importante risvolto sociale nei miei libri.” Panzeri, *Il mestiere di scrittore...* i. m., 63.

¹⁵² „Dopo l’osteria siamo tutti fradici che non abbiám la forza nemmeno di rollar su uno spino perché più di così si crepa, e prendiamo a girare tutte abbracciate e cantare la Marsigliese o la Contessa e quando siamo nei pressi di una fontana c’è la corsa a bere e bagnarci [...]” Tondelli, *Mimi e istrioni...* i. m., 57. A *La Marseillaise* a francia nemzeti himnusz, a *Contessa* pedig a *cantautore* (zene- és dalszerző, ill. előadó) Paolo Pietrangeli ’68-as olaszországi megmozdulások egyik emblemikus dalává vált szerzeménye. Az idézet ezért a kollektív hangnem érzékeltetése mellett a könyv hetvenes évek világához, életérzéséhez (amelyeken a hatvannyolcas megmozdulások – *il Sessantotto* – történései is mély nyomot hagytak) való erőteljes kötődésének további nyomatékosságához is újabb adalékként szolgálhat.

kerül”¹⁵³, illetve „a szubjektív és kollektív dimenzió olyannyira összekapcsolódik, hogy kölcsönösen kondicionálják egymást”¹⁵⁴. A nemzedéki és kulturális utalások révén (mint amilyeneket Annacarla szobájának több oldalas leírásában is olvashatunk¹⁵⁵) az epizódregény valóban

megbízható katalógusaként kínálkozik minden olyan mítosznak és személynek, amelyek a fiatalok képzeletvilágát, de legalábbis annak egy úgynevezett „alternatív” tartományát (a ’77-es mozgalmat és ami azt övezte, beleértve a kevésbé politikai színezetű csoportokat) akkoriban jellemezték [...].¹⁵⁶

Úgy tűnik tehát, hogy az *Új libertinusok*-kal Tondellinek sikerült megvalósítania azon leplezetlen célját, hogy könyvei egy kornak, egy időszaknak az érzélemvilágát tükrözzék, és kibontakozzon bennük a jelen valósága az arra jellemző zenékkal, slágerekkel, szófordulatokkal és beszédmódokkal.¹⁵⁷ Minden bizonnyal ezért sem emelt kifogást, ha művét a *nemzedéki* jelzővel illették. Hiszen, mint azt ki is fejtette, abban épp a jellemzően generációs dolgokat kívánta többé-kevésbé tudatos módon bemutatni: „én magam próbáltam meg bizonyos értelemben elmesélni mindazt, amit »nemzedéki utaknak« lehetett nevezni”¹⁵⁸. A generáció pedig, amelyet Tondelli szándékozott megszólaltatni, nem más volt, mint a sajátja: az, amelyet ismert, és amelyben ő maga is benne élt. Ennek a valóságnak azok a társadalom szélén élő egyének – mondhatni, vele egyidős

---

¹⁵³ „in the early stories of *Altri libertini* the self, the »I«, is substituted by an undefined and choral »we«”, Diego Zancani, *Pier Vittorio Tondelli. The Calm after the Storm*, in Zygmunt G. Barański – Lino Pertile (szerk.), *The New Italian Novel*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1993, 221.

¹⁵⁴ „la dimensione soggettiva e quella collettiva diventano interconnesse al punto di condizionarsi a vicenda”, Aldo Tagliaferri, „Sul motore tirato al massimo”, *Panta*, 9 (1992), 14.

¹⁵⁵ A leírás a könyv címadó epizódjában található, a 151-153. oldalon.

¹⁵⁶ „Il libro si offre come attendibile catalogo di tutti i miti e le figure dell’immaginario giovanile di quegli anni, almeno relativamente ad un’area diciamo «alternativa» (movimento del ’77 e dintorni, comprese le frange meno politicizzate) [...]” Filippo La Porta, „Tra mimesi e dissimulazione”, *Panta*, 9 (1992), 263.

¹⁵⁷ „[...] vorrei che dai miei libri scaturisse l’espressione di un’età, di un periodo, le canzoni, le parlate...” Panzeri, *Il mestiere di scrittore... i. m.*, 47.

¹⁵⁸ „[...] io stesso avevo cercato in un certo senso di raccontare quelli che potevano essere chiamati dei «percorsi generazionali».” Panzeri, *Il mestiere di scrittore... i. m.*, 54.

„utcakölykök” – is a részét képezték, akiken keresztül az *Új libertinusok* az említett évekre jellemző korérzésről, a korabeli fiatalok érzelm- és gondolatvilágáról szemléletes leírást ad.

A Pier Paolo Pasolinire és 1955-ös *Utcakölykök (Ragazzi di vita)*¹⁵⁹ című regényére történő utalás nem véletlen: az *Új libertinusok*-at többen hozták már kapcsolatba a huszadik századi alkotó munkásságával, mindenekelőtt említett művével. Így például Enrico Minardi, akitől a Tondelli-regény és a Pasolini-könyv karaktereinek rokonítása, párhuzamba állítása is származik;¹⁶⁰ de Fried Ilona is megjegyzi, hogy „Pier Vittorio Tondelli első műveiben talán közel jár Pasolini örökségéhez, **társadalmi, családi tabukat** céloz meg”. Ugyanakkor arra is rámutat, hogy a correggói író, „bármennyire is rokonítható [...] »haragja«, kemény nyelvezete Pasolini regényeinek, illetve cikkei, tanulmányai társadalombírálatának hangulatával, saját útját járja”: úgy szándékozza megjeleníteni az adott kor jelenét, világát, hogy nem annyira a dialektális elemeket használja, mint inkább „a beszélt nyelv egyes fordulatait, az argót, káromkodásokat, s [...] még helytelen nyelvtani alakokat is beépít szövegébe”¹⁶¹.

Látható, hogy a korabeli valóság hű ábrázolása önmagában is az egyik fő törekvése, alapvető eleme Tondelli művészetének: „Én azokat a dolgokat próbálom visszaadni a regényeim oldalain és ritmusában, amelyekkel nap mint nap kapcsolatba kerülök, [...] az »itt és most«-ot.”¹⁶² Olyannyira, hogy amikor egy évtizeddel az *Új libertinusok* megjelenését követően arról beszélt, hogy mit is jelentett számára írónak lenni a nyolcvanas években, éppen ez az az aspektus, amelyet a leghatározottabban kiemelt: „Azt

---

¹⁵⁹ Pasolini regényének magyar kiadása 2009-ben jelent meg: Pier Paolo Pasolini, *Utcakölykök*, Pozsony, Kalligram, 2009.

¹⁶⁰ Vö. Enrico Minardi, *Pier Vittorio Tondelli*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2003, 59.

¹⁶¹ Fried, *Séta az olasz próza erdejében... i. m.*, 51. (Kiemelés az eredetiben.) Lásd továbbá: Fried, *Modern olasz irodalom... i. m.*, 181-182.

¹⁶² „Io cerco di riprodurre nelle pagine e nel ritmo dei miei romanzi quegli elementi con cui vengo a contatto ogni giorno, [...] il «qui e ora».” Tonchi, *i. m.*, 944.

jelentette, hogy úgy írsz, hogy képes vagy számot vetni a korabeli valósággal, a beszédmódokkal, a beszélt nyelvvel, a fiatalok szlengejével, a rockzenei háttérrel és annak szubkultúráival. Számomra ezt jelentette írónak lenni.”¹⁶³

Ahogy az e szavakból is kitűnik, ahhoz, hogy sikerüljön korhű képet adni és megszólaltatni a fiatal generációk (egyres) csoportjait, meg kell találni az ehhez alkalmas eszközöket és módszert: ki kell választani a megfelelő nyelvezetet (ami egy olasz regény esetében a nagy nyelvi változatosság miatt még fokozottabb jelentőséggel bír – ha nem épp az egyik legdöntőbb – lépés), meg kell teremteni a megfelelő környezetet, és így tovább. Tondellinek, még ha a stílus némi (látszólagos) lealacsonyításán keresztül is (argó, káromkodások, közönséges témák stb.), ez kétségtelenül sikerült. A stilisztikai megoldások azonban, akárcsak a tematikai választások, mind a korhűség szolgálatában álltak, azaz mégsem annyira degradálódásnak, mint inkább tudatos, átgondolt írói döntésnek számítanak. Ezzel magyarázhatóak a könyv újszerű és szokatlan nyelvi-tartalmi vonásai, amelyeket az író részben arra használt fel, hogy általuk újdonságot hozzon az olasz irodalomba, illetve, hogy annak az eladdig felderítetlen területeit kiaknázza:

Amikor az első könyvemet publikáltam 1980-ban, tisztában voltam azzal, hogy amit írok, az elég harsány és szokatlan. [...] Bizonyos értelemben tudtam, hogy az *Új libertinusok* egy arra való próbálkozás, hogy az irodalomba bevigyem a fiatalok világát, beemeljek különféle beszédmódokat, egy nyelvezetet – mindazt, ami még nem került be oda, talán a próza marginális területeit leszámítva. [...] De sohasem akartam kiáltványt vagy előírásokat felmutatni az új irodalom számára. [...] Tudom, hogy léteznek olyan területek, amelyeket az olasz irodalom még nem derített fel, amelyeknek még nem adott hangot.¹⁶⁴

¹⁶³ „Ha voluto dire avere una scrittura in grado di comprometersi con la contemporaneità, con i gerghi, con il parlato, con lo slang giovanile, con il sottofondo del rock e delle sue subculture. Per me fare lo scrittore ha significato questo.” Panzeri, *Il mestiere di scrittore... i. m.*, 66.

¹⁶⁴ „Quando ho pubblicato il primo libro, nel 1980, ero consapevole di una certa dirompenza di quello che stavo scrivendo. [...] Sapevo, in un certo senso, che *Altri libertini* era il tentativo di portare nella letteratura il mondo giovanile, dei modi di parlare, un linguaggio che ancora non erano entrati se non in campi marginali della narrativa. [...] Però non ho mai voluto proporre un manifesto o una normativa sulla nuova letteratura. [...] So che esistono territori che la letteratura italiana ancora non ha esplorato, ai quali ancora non ha dato voce.” Angelo Mainardi, *Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi*, in Fulvio

Másrészt azért is alkalmazza a nyelvi-tartalmi újításokat, hogy segítségükkel a hetvenes évek végének megváltozott valóságáról (de legalábbis annak bizonyos területeiről) számot adjon. Miközben tudatában van, hogy könyve akár felháborodásra is okot adhat,¹⁶⁵ határozott elképzelések és megfontolt döntések szerint dolgozik: olyan valósághű élethelyzeteket kíván megjeleníteni, amelyek ábrázolni tudják nemzedéke „életét, problémáit, aggodalmait, frusztrációit, örömeit”¹⁶⁶, ezekhez pedig keres egy, az ábrázolt élethelyzeteknek megfelelő, hasonlóan hatásos nyelvezetet.

Törekvései megvalósításában, legyen szó akár az *Új liberinusok* nyelvi, akár annak tartalmi újításairól, Tondelli természetesen nem volt híján a követhető-követendő irodalmi példáknak sem. Stílusbeli döntésein erősen érezhető – ahogy azt a kritika is gyakran kihangsúlyozza, és maga az író is nyíltan megjegyzi – az amerikai irodalom, különösképpen a *beat* generáció hatása. Nem véletlenül jut fontos szerephez könyvében, de általában véve az ő és a vele kortárs írónemzedék művészetében is, az utazás motívuma (sokak mellett Fried is megállapítja, hogy a ’70-es, ’80-as évek olasz irodalmában „[i]smétlődő metafora az **utazás**”¹⁶⁷), maga az író pedig a következőképpen nyilatkozik az amerikai *beat* irodalom hatásáról: „a beat nemzedék irodalma szabadulást jelentett. Megtanított álmodni, arra buzdított, hogy utazzunk, induljunk el, fedezzük fel a városokat

---

Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 948.

¹⁶⁵ Az Angelo Mainardival folytatott beszélgetésből már idézett részlet mellett vö. Panzeri, *Il mestiere di scrittore... i. m.*, 45.

¹⁶⁶ „Tondelli különösen olvasott szerző a fiatalok körében, az ő életüket, problémáikat, aggodalmaikat, frusztrációikat, örömeiket ábrázolja, főleg az első két könyvében.” („Tondelli è uno scrittore particolarmente letto dai giovani, di cui, soprattutto nei primi due libri, rappresenta la vita, i problemi, le ansie, le frustrazioni, gli entusiasmi.”) Carnero, *i. m.*, 26.

¹⁶⁷ Fried, *Séta az olasz próza erdejében... i. m.*, 48. (Kiemelés az eredetiben.) Vö. továbbá: Fried, *Modern olasz irodalom... i. m.*, 176.

és a tájakat, a vendéglőket, a kocsmákat, a szórakozóhelyeket.”¹⁶⁸ Mindez különösen érezhető az *Új libertinusok Utazás* című írásán, de még talán annál is erőteljesebben áthatja az *Autobahn (Autópálya)* címet viselő epizódot:

Correggio öt kilométerre van a carpi, modenai autobrennero kezdetétől, amely a legcsodálatosabb autópálya, ami létezik, mert ha felmész rá és van pénzed meg időd, akkor egy teljes nap vagy akár még kevesebb alatt az Északi-tengernél lyukadsz ki, mondjuk Amszterdamnál, mindezt anélkül, hogy csak egy kanyart is be kellene vened, felmész Carpinál, és ott fent jössz le róla. Én nagyon megszerettem ezt az aszfaltcsíkot, mert amikor látom a bejáratí sztráda kapu fényeit, ezeket az igazi nagyszínházi, színes, csillogó fémek elejére felszerelt fényeket, együtt az összes rendezett és tiszta kabinnal, amelyektől már akkor is jól érzed magad, ha csak a főútról kémleled őket, szóval amikor nézem ezeket, valami hatalmas dolog történik velem, azaz már nem érzem az olasz otthonom fogságában magamat, amit gyűlölök, igen, örületesen gyűlölök, annyira, hogy amikor lesz majd időm és pénzem, kimegyek Amerikába, vagyis el valahova teljesen máshova, a lényeg csak, hogy elhúzzak valahova.

[...] Elindultam, maximumra pörgetem a motort, előre előre, menjünk át a Pón, az alagutakon a veronai hegyek között, előre jobbra elhúz Trento, és aztán Bolzano, és aztán Brennernél semmi határ, az ég szerelmére, meg nem állok meg nem állok, Innsbruck felé, majd Ulmnak, aztán Stuttgarton és Karlsruhn és Mannheimen át, az egyik domb a másik után, az egyik fel és le után a másik, kelj szárnyra, autóm, repülj repülj, Frankfurt, Köln, gyerünk rajta már, te vén csotrogány, mostmár megvagyunk, kint Anheimből, kint Utrechtből, megvagyunk megvagyunk még mi az hogy megvagyunk érzed a tengert? Amszterdam Amszterdam! Elindultam senki meg nem állíthat már!¹⁶⁹

---

¹⁶⁸ „[...] la letteratura della beat generation offrì una via di scampo. Insegnò a sognare, incitò a muoversi, a partire, a scoprire le città e i paesaggi, le osterie, le bettole, i luoghi di ritrovo.” Pier Vittorio Tondelli, *Il mestiere dello scrittore*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 788.

¹⁶⁹ „Correggio sta a cinque chilometri dall’inizio dell’autobrennero di Carpi, Modena che è l’autobahn più meravigliosa che c’è perché se ti metti lassù e hai soldi e tempo in una giornata intera e anche meno esci sul Mare del Nord, diciamo Amsterdam, tutto senza fare una sola curva, entri a Carpi e esci lassù. Io ci sono affezionato a questo rullo di asfalto perché quando vedo le luci del casello d’ingresso, luci proprio da granteatro, colorate e montate sul proscenio di ferri luccicanti, con tutte le cabine ordinate e pulite che ti fan sentir bene anche solo a spiarle dalla provinciale, insomma quando le guardo mi succede una gran bella cosa, cioè non mi sento prigioniero di casa mia italiana, che odio, sì odio alla follia tanto che quando avrò tempo e soldi me ne andrò in America, da tutt’altra parte s’intende, però sempre andar via. // [...] Sono partito, al massimo lancio il motore, avanti avanti attraversare il Po, dentro ai tunnel tra le montagne di Verona, avanti sfilo Trento di destra e poi Bolzano e poi al Brennero niente frontiere per carità, non mi fermo non mi fermo, verso Innsbruck poi a Ulm, poi via Stuttgart e Karlsruhe e Mannheim, una collina dietro l’altra, da un su e giù all’altro, spicca il volo macchina mia, vola vola, Frankfurt, Köln, forza eddai ronzino mio, ormai ci siamo, fuori Anheim, fuori Utrecht, ci siamo ci siamo ostia se ci siamo senti il mare? Amsterdam Amsterdam! Son partito chi mi fermerà più?” Pier Vittorio Tondelli, *Autobahn*, in Pier Vittorio Tondelli,

Nem véletlenül töltött be kiemelt szerepet Tondelli formálódásában az *Úton* szerzőjének, Jack Kerouacnak a munkássága, akit „egy új stílus szószólójának” tekintett, és aki, meglátása szerint, „a hétköznapi kis dolgokat, a társadalom szélén élő embereket, a mindennapi történéseket helyezte a narráció középpontjába, s ezeket mindig a költészet módosító és emelkedett lencséjén keresztül szemlélte és ábrázolta.”¹⁷⁰ Hasonlóképpen kimutatható az amerikai irányzat egy másik jeles képviselője, William Burroughs művészetének írásaira gyakorolt hatása: Burroughs-tól sem a kábítószer-fogyasztás, sem az azonos neműek iránti vonzalom nem volt idegen, amelyek kihatottak mind stílusára, mind művei tematikai megoldásaira, e motívumok pedig az *Új libertinusok*-nak is visszatérő elemei. A homoszexualitás egy másik Tondelli által nagyra tartott amerikai írónak is gyakori témája: James Baldwinak, aki viszont nem csak ez okból bizonyult példaértékűnek számára, hanem mert több más tabunak számító dologról is kész volt szót ejteni írásaiban (így például a faji diszkriminációról – Baldwin ti. afroamerikai volt). Az eddigieken túl Tondelli az antikonformista irodalomhoz kapcsolható további huszadik századi amerikai írók neveit is megemlíti (Richard Price, Hubert Selby), az irodalmkritika

---

Altri libertini, Milano, Feltrinelli, 2000, 181-182. (Az *Autobrennero* a Modena és Brenner között húzódó A22-es autópályát jelöli.)

¹⁷⁰ „[Da] portatore di un nuovo stile [Kerouac aveva] messo al centro della narrazione le piccole cose di ogni giorno, i personaggi emarginati, gli accadimenti quotidiani, sempre visti e descritti attraverso la lente deformante e sublime della poesia.” Tondelli, *Il mestiere dello scrittore... i. m.*, 787. Kerouac – és az egész *beat generation* – hatásáról lásd azonban az egész fejezetet: „Nei sotterranei della provincia”, 786-790. Emellett, részben továbbra is a *beat* szerzőkkel, de egyben más irodalmi hatásokkal is kapcsolatban lásd Tondellinek a Fulvio Panzeri szerkesztette *Opere. Romanzi, teatro, racconti* kötet *Új libertinusok*-hoz tartozó jegyzeteiben közölt írását: Panzeri, *Note ai testi... i. m.*, 1123-1125 (különös tekintettel a 1123. oldalra); valamint Fulvio Panzerivel folytatott beszélgetését: Panzeri, *Il mestiere di scrittore... i. m.*, 39-86 (elsősorban a 84-86. oldalakat). A kritika Tondelli és az amerikai irodalom (azon belül pedig a *beat* nemzedék) kapcsolatának szentelt figyelmét igazolandó lásd a következő műveket: La Porta, „Tra mimesi e dissimulazione”... i. m., 265; Fulvio Panzeri, *La musica della pagina. Il suo ritmo*, in Bruno Casini (szerk.), *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*, Firenze, Tosca, 1994, 21; Tagliaferri, i. m., 12; Minardi, i. m., 28, 58; Luigi Levrini, *Il tramando emiliano nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Rimini, Centro di documentazione «Pier Vittorio Tondelli», Comune di Correggio, Guaraldi, 2007, 108-112; Elena Buia, *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Fernandel, 1999, 80-81.

pedig (első) írásait Charles Bukowski művészetével is kapcsolatba szokta hozni¹⁷¹ – tegyük hozzá, nem véletlenül, hiszen Bukowski szintén előszeretettel tárgyalja a hétköznapi élet *Új libertinusok*-ban is megjelenő, „alantas” témáit.

Pályakezdő epizódregényét illetően a correggioi író említést tesz még a külföldi, immáron azonban európai alkotók között Louis-Ferdinand Céline-ről a beszélt nyelv irodalmi használatával kapcsolatos elgondolásai vonatkozásában, valamint Mihail Mihajlovics Bahtyinról, aki „mind a dialogikus szónak, mind a regény polifonikus szerkezetének a vizsgálatában”¹⁷² nagy hatással volt rá. A mintegy tíz évvel az *Új libertinusok* megjelenését követően készült, Fulvio Panzerivel folytatott beszélgetésekben aztán további irodalmi példaképeket is kiemel (igaz, itt már olyan írókat is megemlíthet, akiket első regénye megjelenése után nyílt alkalma megismerni). Az egyéb tengerentúli hatások mellett – köztük egy írónőé: Carson McCullersé, aki azért tett rá mély benyomást, mert segítségével megismerhette, hogy „milyen magas fokig képesek ábrázolni a nők az [ő] belső vívódásai[t]”¹⁷³ – a francia (Roland Barthes és a *Beszédtöredékek a szerelemről* [*Fragments d'un discours amoureux*, 1977]), az osztrák (Ingeborg Bachmann, Peter Handke) és az angol (Christopher Isherwood) irodalom befolyását hangsúlyozza.

Tondelli, miközben figyelemmel kísérte a nemzetközi irodalom alakulását, egyben mélyen olasz érzületű alkotó is volt, és nem csupán azért, mert az *Új libertinusok* történetei többnyire olasz színtereken játszódnak (Correggio, Reggio Emilia és környéke), prózája pedig szervesen kötődik Olaszországhoz, mindenekelőtt Reggio Emilia tartományhoz

---

¹⁷¹ Vö. La Porta, „Tra mimesi e dissimulazione...” i. m., 265; Enrico Palandri, „Altra Italia”, *Panta*, 9 (1992), 18-19.

¹⁷² „Mi ha aiutato lo studio sia della parola dialogica che della struttura polifonica del romanzo [...]”, Tondelli, *Cerchiamoci... i.m.*, 1123.

¹⁷³ „Ami igazán megérint, az megérteni, hogy milyen magas fokig képesek ábrázolni a nők a belső vívódásaimat.” („Quello che mi colpisce è capire fino a quale alto livello le donne siano capaci di descrivere i miei spaesamenti interiori.”) Panzeri, *Il mestiere di scrittore... i. m.*, 85.

(ahogyan azt Luigi Levrieri kimerítően bemutatta¹⁷⁴), hanem mert az olasz író-példaképekhez szintén erős szálak fűzik, így például Alberto Arbasinóhoz, Giovanni Testorihoz és Gianni Celatihoz. Arbasinóról és Testoriról szólva a következőket mondja:

Például Testori *Il ponte della Ghisolfa*-ját (*Ghisolfa hídja*) vagy Arbasino *Fratelli d'Italia*-ját (*Olasz testvérek*) vagy *Le piccole vacanze*-jét (*Rövid vakáció*) olvasva az ember tisztán érzi, hogy az ötvenes és hatvanas évek mennyire életerősen voltak és vannak még mindig jelen ezekben a könyvekben. Rendkívüli kifejezőerővel ugranak elő. [...] Rendkívüli aktualitással rendelkező elbeszélések.¹⁷⁵

Pontosan ez az, amit ő is szeretne elérni a műveiben, köztük pedig epizódregényében: „Ha ez húsz év múlva így lenne az *Új libertinusok*-kal, boldog lennék...”¹⁷⁶.

Széleslátókörűségét mutatja, hogy mindennek érdekében figyelmét nem korlátozza kizárólagosan az irodalom területére, hanem más kulturális és kommunikációs csatornákat is számba vesz. Ilyenek például a mozi, a zene, a képregényirodalom vagy a képzőművészetek, hiszen ezek is szerves részét képezték a korabeli fiatalok mindennapi valóságának, következésképpen pedig Tondelli stílusára is erőteljesen kihatottak. Sőt, ezek befolyását az író legalább olyan meghatározónak érzi (ha nem éppenséggel fontosabbnak), mint az irodalomét:

Én úgy vélem, hogy mind a kulturális, mind a generációs műveltségem [...] inkább kapcsolódik a mozihoz, a televízióhoz, a képregényirodalomhoz és a pop, a rock személyiségeihez fűződő egész gondolatkörhöz, amelybe beletartozik a kábítószer is, mint a magas kultúrához.¹⁷⁷

---

¹⁷⁴ Vö. Levrieri, *i. m.*

¹⁷⁵ „Leggendo per esempio *Il ponte della Ghisolfa* di Testori o *Fratelli d'Italia* o *Le piccole vacanze* di Arbasino si ha la netta sensazione di come gli anni Cinquanta e Sessanta siano stati vitali e lo siano ancora in questi libri. Saltano fuori con una potenza espressiva straordinaria. [...] Sono racconti di straordinaria attualità.” Panzeri, *Il mestiere di scrittore... i. m.*, 85.

¹⁷⁶ „Se così fosse, fra vent'anni, per *Altri libertini*, sarei contento...” Panzeri, *uo.*

¹⁷⁷ „Io credo che la mia formazione sia culturale sia generazionale [...] abbia come suoi referenti il cinema, la televisione, il fumetto, e tutta la mitologia legata ai personaggi del pop, del rock, anche la droga all'interno di questa mitologia, piuttosto che l'alta cultura.” Mainardi, *i. m.*, 953.

E szempontból hasonlóan érdekes megnézni, amit a kortárs írókhoz fűződő viszonyáról mond: „Őszintén szólva úgy érzem, hogy az írók helyett jobban kötődöm egyes színi vagy zenei társulatokhoz, több szál fűz bizonyos zenei lapokhoz, mintsem irodalmi folyóiratokhoz.”¹⁷⁸ Továbbá: „Nem mintha bármi bajom lenne az írókkal, de mégis jobb szerettem olyan korombeliekkel találkozni, akik mással foglalkoznak: művészekkel, képregényírókkal, színházi emberekkel...”¹⁷⁹. Mindezek alapján joggal állapíthatja meg Silvia Ballestra:

Tondelli számára, legalábbis úgy hiszem, nem voltak különbségek a különböző kifejezési formák között: az irodalomtól kezdve a zenén keresztül a divaton át egészen az életstílusig minden az összefüggések és utalások kibogozhatatlan halmazához volt visszavezethető, minden kulturális inger (ezek között pedig a rock talán kiemelt helyet érdemel) ugyanolyan jelentőséggel tudta átjárni írását.¹⁸⁰

Ilyen kontextusban válnak értelmezhetővé, a tematikai választások mellett, az *Új libertinusok* nyelvi megoldásai is: amennyiben látjuk a correggiói író jelen valóságához fűződő ragaszkodását, amelynek következtében az irodalmon kívüli műfajokkal is fokozottan számot vet. Nem csupán figyelemmel kíséri azonban alakulásukat, hanem be is építi őket stílusába, gondoljunk csak a regény nyelvezetébe beszüremkedő, képregények világára emlékeztető elemekre („[b]ele a tűt, *cakk*”; „a spagetti [...] meglátjátok, micsoda

---

¹⁷⁸ „Sinceramente mi sento più legato non agli scrittori ma a certi gruppi teatrali o musicali, più a certe riviste musicali che a riviste letterarie.” Mainardi, *i. m.*, 958.

¹⁷⁹ „Non che non mi piacciono gli scrittori, ma preferivo frequentare dei coetanei che si occupavano d’altro, artisti, fumettari, teatranti...” Panzeri, *Il mestiere di scrittore... i. m.*, 65.

¹⁸⁰ „Per Tondelli non c’era contraddizione, almeno credo, tra varie forme d’espressione: dalla letteratura, alla musica, alla moda, al modo di vivere, tutto era riconducibile a un inestricabile groviglio di riferimenti, tutti gli stimoli culturali (e fra questi il rock merita forse un posto di primo piano) potevano, con ugual importanza, attraversare la sua scrittura.” Silvia Ballestra, „Intrappolato in questo rock”, *Panta*, 9 (1992), 333.

finomság, *szörcs szörcs*¹⁸¹; stb.) vagy a kortárs zeneszámokra, előadókra és slágerekre történő utalásokra¹⁸²: ezek is azt a célt szolgálják, hogy minél hűségesebb képet adhasson a jelen valóságáról. Akárcsak az, hogy a könyv a hétköznapi, beszélt nyelvet tükrözi, és bővelkedik a fiatalok beszédstílusának sajátos kifejezéseiben, szófordulataiban: a hetvenes évek fiataljainak nagy része ugyanis így kommunikált, ekképpen beszélte el érzelmeit, ez a sajátos kifejezésmód jellemezte.¹⁸³

Tondelli figyelme tehát a hétköznapi felé, a mindennapi dolgok és történések irányába fordul, ami a beszélt nyelv lehetőségeinek a kiaknázásában is megnyilvánul. Egy, ahogy azt maga az író is mondja, „nagyon közvetlen nyelv [alkalmazásában], amely inkább hasonlított ahhoz, amelyet a barátaimnak írt levelekben használtam”, és amelynek köszönhetően „az írás narratívabbá vált, kevésbé volt reflexív és irodalmi.”¹⁸⁴ Ez a többnyire (sokszoros) mellérendelői szerkezetekkel dolgozó, látszólag igencsak közvetlen nyelvezet azonban valójában komplex, alaposan átgondolt írói elképzelés és tevékenység eredménye.

¹⁸¹ „Dentro l’ago, zac.” Pier Vittorio Tondelli, *Postoristoro*, in Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 2000, 33; „[...] gli spaghetti [...] vedrete che bontà, *slurp slurp*”; Tondelli, *Viaggio... i. m.*, 75. (Kiemelések tőlem: M. D.)

¹⁸² Ez utóbbiakra is számos esetet találhatunk, hogy csak pár példára szorítkozzunk, megemlíthetjük a Bob Marley *No Woman No Cry* című slágerére emékeztető sorokat: „és akkor minden csupa rózsza és virág, tényleg, no problem no cry” („e allora son tutte rose e fiori, davvero, no problem no cry”), Pier Vittorio Tondelli, *Senso contrario*, in Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 2000, 134; vagy a Leonard Cohen *Like a Bird on the Wire*-jét, valamint Tim Buckley *Goodbye and Hello*-ját idéző szövegrészt: „Aztán Dilónál az ágyon elterülve lemezeket hallgatunk, hagyjuk, hogy a zene a fejünkbe másszon és ellazítson, lágy fény... Like a bird on the wire, like a drunk in a midnight choir I have tried in my way to be free, like a worm on a hook, like a knight from old-fashioned... úgy teszünk, mintha mindenén túllennénk, [...] és nem elég Tim Buckley, I am Young, I will live, I am strong I can give You the strange Seed of day Feel the change Know the way, Know the way... és nem elég, hogy az ujjaim hűvösen játszanak Dilóéival.” („Poi nella casa di Dilo distesi sul letto a sentire dei dischi, lasciare che la musica entri nella testa a la riposi, luce morbida... Like a bird on the wire, like a drunk in a midnight choir I have tried in my way to be free, like a worm on a hook, like a knight from old-fashioned... fingere che tutto sia passato [...] e non basta Tim Buckley, I am Young, I will live, I am strong I can give You the strange Seed of day Feel the change Know the way, Know the way... e non basta che le mie dita giochino fredde con quelle di Dilo.”) Tondelli, *Viaggio... i. m.*, 97.

¹⁸³ A Tondelli-művek nyelvezetének vizsgálatával kapcsolatban lásd: Umberto D’Angelo – Francesco Feola, *Il trip letterario di Tondelli*, in Accademia degli Scrausi, Valeria Della Valle (szerk.), *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana degli anni Settanta a oggi*, Roma, Minimum Fax, 1997, 165-171.

¹⁸⁴ „Si trattava di un linguaggio molto diretto, più simile a quello che usavo nelle lettere che scrivevo agli amici. La scrittura era diventata più narrativa, meno riflessiva e letteraria.” Panzeri, *Il mestiere di scrittore... i. m.*, 46.

Ezt nem csupán a fent említett művészi kifejezési formák regényre gyakorolt hatása, hanem egyúttal a szöveg lendülete, ritmusa is igazolja: az *Új libertinusok*-ban haladva az olvasónak olyan érzése támadhat, mintha a narráció magával akarná őt ragadni a lüktetésével, akár egy sodró vízfolyam vagy egy ütős (rock) dal. Az „»egyéni«, »privát«, »minimalista« témák [...] alkalmazása [...] az elbeszélésekben”¹⁸⁵ szintén azt a célt szolgálja, hogy ritmust kölcsönözzön a narrációnak, és megtöltse azt érzelemmel. Tondelli célja ugyanis, hogy erős érzelmi töltésű („emotív”) irodalmi műveket alkosson:

Az írásmódom emotív, a történeteim emotívak; az emocionális az egyetlen területe a szövegnek ahhoz, hogy fennmaradjon [...]. Az emotív irodalom az, amely a legmélyebben kötődik a nyelvhez; az emotív irodalom kifejezi a nyelv belső, érzelmi intenzitásait [...].¹⁸⁶

A Bolognai Egyetem színházi fakultásán (*DAMS*) angol-amerikai irodalmat tanító írónak, Gianni Celatinak meghatározó szerepe volt Tondelli efféle *ars poeticájának* a kialakulásában: korai művei írásakor Celati is sokat dolgozott azok nyelvi megformáltságán, illetve azon, hogy bennük a beszélt nyelv sajátosságait sikeresen visszaadja.¹⁸⁷ Neki volt köszönhető az is, hogy Tondelli megismerkedhetett Céline munkásságával (akinek az olasz író és oktató egyébiránt fordítója volt), amely „találkozás”, mint már utaltunk rá, alapvető fontosságúnak bizonyult számára. A következőket mondja a correggói író e két szerző írásmódjára gyakorolt hatásával kapcsolatban:

---

¹⁸⁵ „[...] l’assunzione nei [...] racconti [...] di tematiche «individuali», «private», «minimaliste»”, Carnero, *Lo spazio emozionale...* i. m., 21.

¹⁸⁶ „La mia letteratura è emotiva, le mie storie sono emotive; l’unico spazio che ha il testo per durare è quello emozionale [...]. La letteratura emotiva è quella più intimamente connessa alla lingua; la letteratura emotiva esprime le intensità intime ed emozionali del linguaggio [...]” Tondelli, *Il mestiere dello scrittore...* i. m., 779.

¹⁸⁷ Vö. például: Belpoliti, i. m., 148-149.

A Gianni Celatitól szerzett tapasztalatok nagyon fontosak voltak a hetvenes években. Elbeszélőként közvetlen kapcsolatba hozott a szöveggel, megtapasztalhattad a „gag”-ekre, a beszélt nyelv sodrására való fogékonyságát. Céline fordítójaként rendkívüli órákat tartott egy számunkra ismeretlen íróról. A groteszk, az oldal ritmusa, a szó kalandossága és gyorsasága volt az, ami lenyűgözött Céline-ben. Egy kicsit ezt vettem át az *Új libertinusok*-ban.¹⁸⁸

A tőlük szerzett ismeretek mellett az Arbasinótól tanultak is meghatározó jelentőséggel bírtak: hogy írása valóban erős érzelmi töltésű, emotív lehessen, Tondelli szintén arra törekedett, hogy „a papíron a beszélt nyelv hangzását visszaad[ja]”¹⁸⁹.

Ehhez a zene (mindenekelőtt a rockzene) mindennapi életben betöltött szerepét sem hagyhatta figyelmen kívül, amely a hetvenes évek fiatalságának életmódját, élményeit és nyelvhasználatát erősen áthatotta. Ezért az *Új libertinusok*-ban (akárcsak későbbi műveiben) a zene jelentőségét is érzékeltetni akarta, és tette ezt az együttesekre, előadókra, zeneszámokra tett konkrét utalások mellett a regények nyelvezetén keresztül, mivel – mint mondta – „az ember zeneszámokhoz fűződő viszonya teljességgel megegyezett az irodalommal és a magas költészettel való kapcsolatával: ezeket érteni, értelmezni, memorizálni kellett”¹⁹⁰. Ebből pedig az következett, hogy nem csupán emotív és korhű szövegeket kívánt alkotni, hanem egyben olyanokat is, „amely[ek] lüktetése megegyezik egyes zenei ritmusokkal.”¹⁹¹

---

¹⁸⁸ „L’esperienza di Gianni Celati negli anni Settanta è stata importantissima. Come narratore metteva a diretto contatto con la pagina, con la sua predisposizione alle «gags», al fluire del parlato. Come traduttore di Céline ha tenuto delle lezioni straordinarie su un autore per noi sconosciuto. Quello che mi affascinava in Céline era il grottesco, il ritmo della pagina, l’avventura e la velocità della parola. È quello che un po’ presi per *Altri libertini*.” Panzeri, *Il mestiere di scrittore... i. m.*, 85.

¹⁸⁹ „inventare sulla pagina il sound del linguaggio parlato”, Tondelli, *Il mestiere dello scrittore... i. m.*, 780 (Tondelli Arbasino művéből, a *L’Anonimo lombardo*-ból [A névtelen lombard] idéz). Arbasino *ars poeticájával* kapcsolatban lásd: Fulvio Panzeri, „L’occhio moderno di un letterato all’antica”, *Letture*, 56.574 (2001), elérhető: <http://www.stpauls.it/lettture03/0102let/01021123.htm>, utolsó letöltés: 2013. 09. 08.

¹⁹⁰ „[...] il rapporto che si aveva con le canzoni era esattamente identico a quello con la letteratura e la poesia colta: bisogno di capire, di interpretare, di memorizzare.” Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 340.

¹⁹¹ „Arra vágyom, hogy olyan szöveget alkossak, amelynek belső lüktetése megegyezik egyes zenei ritmusokkal.” („Il mio desiderio è quello di produrre un testo che abbia un adamento interno analogo a certi

A nagyfokú tudatossággal folytatott írói munkának egy jelentős nyelvi újdonságokat hordozó szöveg lett az eredménye, amelynek köszönhetően Tondelli bizonyos értelemben experimentalista, kísérleti írónak is tekinthető. Az *Új libertinusok* nyelvi kidolgozottsága ugyanis olyannyira meghatározó eleme a műnek, hogy Giuseppe Bonura egyenesen arra a következtetésre jut, miszerint a „szereplők a nyelvválasztásnak a következményei, és nem fordítva (feltéve, hogy a két dolgot lehetséges elválasztani egymástól)”¹⁹². Maga az író pedig a következőképpen magyarázza a szereplők műveiben betöltött funkcióját:

Minden, ami fontos, a szereplőkre van ráruházva, a szereplők emotív intenzitások, hangzárlatok; a szereplők az elbeszélésben élnek, azt beszélnek el: az emotív elbeszélés nem létezik a szereplők nélkül, mert a szereplők az emotív diskurzus termékei; a szereplők diskurzív sodrásai a nyelv áramló folyamának; a szereplők egy mozgásban lévő beszéd rapszódiai; a szereplők ritmikus akciók [...].¹⁹³

Akár elfogadjuk Bonura véleményét, akár ellenkezünk vele, az mindazonáltal tagadhatatlan, hogy Tondelli munkája – ahogyan az az *Új libertinusok*-ból idézett szövegrészekből is kiderülhetett – egy lendületes, élettel teli narrációt eredményezett; egy lüktető, magával sodró és gördülékeny, ugyanakkor tudatosan megszerkesztett és

---

ritmi musicali.”) Panzeri, *Il mestiere di scrittore... i. m.*, 51. A zene egyébiránt magának az írásnak a folyamata során is fontos volt Tondelli számára: „Amikor az *Új libertinusok*-at írtam, mindig szólt a rádió. [...] Ezt nagyon szerettem, mert néha felpillantottam, hallgattam egy kicsit egy számot, majd újra írni kezdtem [...]. Mindig zenei kísérettel írok, és mindig szükségem van valamilyen zenei aláfestésre.” („Quando scrivo *Altri libertini* avevo sempre la radio accesa. [...] Mi piaceva molto perché ogni tanto alzavo gli occhi, seguivo un po' una canzone e poi tornavo a scrivere [...]. Scrivo sempre con la musica e devo sempre avere un sottofondo.”) Giancarlo Susanna, *Candid camere. Conversazione con Giancarlo Susanna*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 966-967.

¹⁹² „Si direbbe che [...] i suoi personaggi siano una conseguenza della scelta del linguaggio, e non viceversa (ammesso che si possano separare le due cose)”, Bonura, i. m., 33.

¹⁹³ „Tutto l'interesse è portato sui personaggi, i personaggi sono intensità emotive, sono cortocircuiti di sound; i personaggi vivono nel racconto, lo parlano: il racconto emotivo non esiste senza i personaggi, perché i personaggi sono la produzione del discorso emotivo; i personaggi sono derive discorsive nella corrente fluxus del linguaggio; i personaggi sono rapsodie di un parlato che si muove; i personaggi sono azioni ritmiche [...]” Tondelli, *Il mestiere dello scrittore... i. m.*, 781-782.

valójában összetett nyelvezetű prózát. Egy olyan könyvet, amely a népszerű rockénekes, Luciano Ligabue szavaival élve: „nagyon rockos”¹⁹⁴.

Tondelli pályakezdő műve bizonyos experimentalista sajátosságai mellett kétségtelenül rendelkezik realista vonásokkal is. Fulvio Panzeri szerint ennek ellenére „az *Új libertinusok* csak látszólag illeszkedik bele egy szélsőségesen realista irányzatba”¹⁹⁵. E kijelentés helytállóságát látszik igazolni, hogy valójában maga az író sem vélte úgy, hogy újrealista történeteket alkotna. Közben azonban azt sem tagadta, hogy írásaiban – akárcsak általában véve a nyolcvanas évek olasz prózájában – „a »narrativitásra«, az olvashatóságra és a valóság közvetlen megragadására való törekvés valamelyest visszaállítja a kapcsolatot a realizmus irányzatával”¹⁹⁶.

Valóban, sőt: az *Új libertinusok*, jóllehet némi megszorítással, de nyelvi és tematikai ismertetőjegyei révén (a hétköznapi dolgok középpontba állítása, a beszélt nyelv narrációba való beemelése, az apró, privát, mindennapi történések leírása) a huszadik század második felének egyik realista hangvételű irodalmi jelenségével nagyon is jól párhuzamba állítható: a (poszt- vagy neo)minimalizmussal, onnan is elsősorban az Olaszországban leginkább népszerű Breat Easton Ellis, David Leavitt és Jay McInerney írásaival, még ha azok valójában az epizódregény megjelenését követő években kerültek is piacra. E minimalista művekhez hasonlóan az *Új libertinusok*-ban szintén az apró, hétköznapi történések adják a cselekmény alapját; a szereplők ezekben az elbeszélésekben is „azok, amit csinálnak, a morált pedig a cselekvés és a tett foglalja magába”¹⁹⁷; itt is az egzisztenciális részlet, az abszolútnak vett rész az, amely az egész helyett a próza

---

¹⁹⁴ „un libro così rock”, Luciano Ligabue, *Altri libertini: un libro così rock*, in Bruno Casini (szerk.), *Tondelli e la musica... i. m.*, 89.

¹⁹⁵ „[...] solo apparentemente *Altri libertini* si situa in una corrente di realismo estremo.” Fulvio Panzeri, *Pianura Progressiva*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Romanzi, teatro, racconti*, Milano, (Classici), Bompiani, 2001, XVIII.

¹⁹⁶ „[...] la ricerca di «narratività», di leggibilità e di presa diretta con la realtà in qualche modo ricostituisce un rapporto col filone del realismo.” Mainardi, *i. m.*, 957.

¹⁹⁷ „I personaggi sono quello che fanno e la morale è implicita nell’azione e nel gesto [...]”, Bonura, *i. m.*, 31.

alapegységének számít.¹⁹⁸ Mindezek alapján már-már azt is mondhatnánk, hogy Tondelli egy, az amerikai neominimalista irányzatával rokonítható írói tendencia egyik első európai (de legalábbis olasz) képviselője, amennyiben – Bonura szavaival élve – „megelőlegezte az úgynevezett amerikai minimalizmus divatját”¹⁹⁹.

Bár többnyire helytállónak mutatkozik e megállapítás, némi megjegyzést azért érdemes tenni vele kapcsolatban. Egyrészt arra vonatkozóan, hogy Tondelli pályakezdő művében jóval erősebb a közösségi hangnem, mint az amerikai elbeszélésekben; másrészt pedig azt illetően, hogy az olasz író prózájának stílusa és nyelvezete, noha hétköznapi elemeket használ, általában távol esik az amerikai minimalisták alkalmazta száraz, lecsupaszított és szenvedélytelen írásmódtól, elbeszélő technikái nem tanúskodnak arról az erősen tárgyilagos ábrázolásmódról, amelyet számos minimalista alkotás – így például egy Ellis-regény – olvasásakor tapasztalhatunk.²⁰⁰ A posztminimalista hullámmal való hasonlóság nyomai mindazonáltal kétségtelenül felfedezhetők az *Új libertinusok*-ban (és minden bizonnyal nem véletlen az sem, hogy Tondelli egyik-másik írása külön is foglalkozik Leavitt, McInerney és Ellis műveivel²⁰¹).

Az 1980-as epizódregény több újítást vezetett be az olasz irodalom területére, ezek alapján a reduktív realista prózának nevezett jelenség keretei az *Új libertinusok*-ra is jól alkalmazhatóak, sőt, Tondelli műve annak egyik első olasz megnyilvánulásaként is tekinthető. A correggói szerző művészi elképzelései és tapasztalati valóság felé való

---

¹⁹⁸ Vö. Bonura, i. m., 34.

¹⁹⁹ „ha anticipato la moda [...] del cosiddetto minimalismo americano”, Bonura, i. m., 31. Lásd még: Panzeri, *Variazioni... i. m.*, 17: „Leavitt, Bret Easton Ellis, némely McInerney világa (valamint a magányos és nagyon eredeti Raymond Carveré is) részben benne van Tondelli világában.” („Il mondo di Leavitt, di Bret Easton Ellis, di certo McInerney [e anche quello del solitario e originalissimo Raymond Carver] è incluso in parte nel mondo di Tondelli.”) (Panzeri Giuseppe Bonura 1990. április 20-22-én Anconában rendezett „Nuovi narratori 90” című konferencián elhangzott előadásából idéz.)

²⁰⁰ Vö. Buia, i. m., 92-93.

²⁰¹ Lásd például az *Un weekend postmoderno (Egy posztmodern hétvége)* írás megfelelő, „David Leavitt”, „Jay McInerney”, „Bret Easton Ellis” címeket viselő részeit: Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 537-540, 541-542, 543-546.

visszafordulása, *Új liberintusok*-kal induló írói tevékenysége, valamint pályakezdő könyve újszerű realista irányultsága (amely mind tartalmi, mind nyelvi megformáltságában megmutatkozik, és az elbeszélésnek nyers, olykor éppenséggel obszcén jelleget kölcsönöz) aztán a későbbi generációk munkásságára is mély hatással volt. Tondelli jelentősége ugyanis az őt követő nemzedékek számára nem csak az arra irányuló fáradhatatlan munkájában nyilvánult meg, amelyet a nyolcvanas évek fiatal tehetségeinek a népszerűsítése céljából irodalomszervezőként folytatott (ilyen például az *Under 25* projekt, amelynek egyik érdeme, hogy ma már nagy népszerűségnek örvendő alkotók – Giuseppe Culicchia, Silvia Ballestra, Gabriele Romagnoli stb. – számára teremtette meg az első megjelenéshez a lehetőséget²⁰²), hanem azon számottevő ráhatásban is, amelyet tabukat ledöntő stílusa és nyelvezete az új prózaírók írásművészetére gyakorolt: a kilencvenes években kibontakozó „kannibál” és *pulp*-irodalom képviselői számára például egyenesen előfutárnak, sőt egyfajta vezéregyéniségnek számított.²⁰³

---

²⁰² Az *Under 25* projekt keretében, amely többek között annak érdekében született, hogy a huszonöt év alatti írói tehetségeknek lehetőséget biztosítson az arra érdemes műveik publikálásához, három kötet látott napvilágot (mindegyik Tondelli szerkesztésében): *Giovani blues*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1986; *Belli & perversi*, Ancona, Transeuropa, 1987; *Papergang*, Ancona, Transeuropa, 1990.

²⁰³ Vö. Fulvio Pezzarossa, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, CLUEB, 1999, 206-211; Elisabetta Mondello, *La giovane narrativa degli anni Novanta: «cannibali» e dintorni*, in Elisabetta Mondello (szerk.), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004, 25-26; valamint: Mondello, *In principio... i. m.* (különös tekintettel a 15-48. oldalakra).

V. ANDREA DE CARLO: *TEJSZÍN VONAT* (1981)

V. 1. *Minimalizmus, hiperrealizmus, nouveau roman*

A milánói származású Andrea De Carlót – Tondellihez hasonlóan – szintén a nyolcvanas években jelentkező fiatal prózaírók hullámának tagjai közé sorolják az irodalomtörténeti írások, és a mindennapi valóság irányába való (vissza)fordulás nála is ugyanúgy tetten érhető, mint több vele kortárs író társánál. *Tejszín vonat* című pályakezdő regénye is egy valószínű cselekményt beszél el: a fiatal Giovanni Maimeri történetét, aki, talán maga sem tudja pontosan, milyen céllal, az Egyesült Államokba, Los Angelesbe érkezik, ahol aztán különféle munkákat vállal – így lesz belőle *sandwich boy* (utcai hirdetőfiú), pincér, majd pedig nyelvtanár –, és megismeri a híres színésznőt, Marsha Mellows-t, aki lassan bevezeti őt az érvényesülés világába. Giovanni, még ha némi ridegséggel, távolságtartással is viseltetik e környezettel és társadalommal szemben, végül némiképpen mégis a részévé válik a Los Angeleset uraló látványközpontú valóságnak, illetve a „sikerért folytatott harc jelképezte rém-álmának, amelyben az egész metropolisz élni látszik”²⁰⁴.

Az említett történések meglehetősen tárgyilagos hangnemben kerülnek bemutatásra, és a regénynek egyértelmű lezárása sincsen: valójában azt sem tudni biztosan (legfeljebb csak néhány apró megnyilatkozásból lehet sejteni), hogy Giovanni igazán elindul-e a sikerhez vezető úton, valamint hogy ténylegesen ez volt-e a fő célja – a világban működő mechanizmusoknak ő önként és szívesen válik részesévé, vagy azoknak valójában csak áldozata? Az elbeszélés objektív jellege, film- és képszerűsége, az ezeket nyomatékossító írói technikák miatt (amelyeket az író a korai műveiben, mindenekelőtt épp

---

²⁰⁴ „sogno-incubo della lotta per il successo in cui tutta la metropoli sembra vivere”, Tani, *i. m.*, 249.

a *Tejszín vonat*-ban alkalmazott a legmarkánsabban) a nyolcvanas évek fiatal prózaíró nemzedékéből De Carlóval kapcsolatban említene a leggyakrabban olyan jellemzőket a kritikai írások, mint a felszínkonzentráltság, a képszerűség, a tárgyilagosság, az érzelemmentesség, és hoznak fel efféle sajátosságokat hordozó irodalmi és művészeti irányzatokat.

Köztük a minimalizmust (ahogyan teszi azt Stefano Tani, Filippo La Porta, Riccardo Petito, Sergio Sabbatini, Fried Ilona, Szénási Ferenc stb.²⁰⁵), még ha maga az író nem is gondolja úgy, hogy az különösebb hatást gyakorolt volna rá. Azt mindazonáltal elismeri, hogy lehetnek kapcsolódási pontok, hasonlóságok az ő és a (neo)minimalista írók munkássága között. Ezek azonban, mint mondja,

kizárólag annak köszönhetőek, hogy éppenséggel kortársak vagyunk. Vagyis ugyanabban a korban írunk, miközben ugyanazoknak a hatásoknak vagyunk kitéve (a mozinak, a televízióknak), és ugyanazokon a társadalmi és egyéni változásokon megyünk keresztül.

Mindezek fényében sohasem hittem az irodalmi mozgalmakban, és még kevésbé gondoltam valaha is úgy, többé-kevésbé tudatosan, hogy részüket képezném. Meggyőződése, hogy minden író a saját személyes útját követi, amely függ a történetétől, a jellemétől, a helytől, ahol az életét éli, az élményektől, amelyeket meg tapasztal. Mindez meghatározza a stílusát.²⁰⁶

Az irányzattal szembeni kissé tiltakozó hangnem nem meglepő, ha arra gondolunk, hogy maguk a minimalistának tekintett amerikai írók többsége is elutasított minden ilyesfajta kategorizálást (például Ellis, Leavitt, McInerney, hogy csak a De Carlóval kortárs

---

²⁰⁵ Vö. Tani, *i. m.*, 140-5; La Porta, *La nuova narrativa... i. m.*, 29; Petito, *i. m.*, 33-51; Sergio Sabbatini, „Tratti principali della letteratura italiana dal 1968”, *Romansk Forum*, 15 (2002), 15; Fried, *Séta az olasz próza erdejében... i. m.*, 48, 50; Fried, *Modern olasz irodalom... i. m.*, 177, 180; Szénási, *A huszadik századi... i. m.*, 100.

²⁰⁶ „[...] sono dovuti esclusivamente al fatto che siamo appunto contemporanei. Vale a dire, scriviamo nella stessa epoca, sottoposti alle stesse influenze (il cinema, la televisione) testimoniando le stesse trasformazioni sociali e personali. // Detto questo, non ho mai creduto nei movimenti letterari, e ancora meno ho mai pensato di farne parte, più o meno consciamente. Sono convinto che ogni scrittore segua un suo percorso personale, che dipende dalla sua storia, dal suo carattere, dal luogo in cui vive, dalle esperienze che attraversa. Tutto questo determina il suo stile.” Az író szíves közlése. (2004. 12. 13.)

alkotókat említsük),²⁰⁷ míg az irodalomkritika, sajátos stílusjegyeik alapján, mégis ide sorolja őket és (egy) műveiket. Ilyen jellemzők többek között a lakonikus stílus, az érzelemmentes, felszínkoncentrált írásmód stb., amelyekről a minimalizmust tárgyaló fejezetben már értekeztünk.

Hasonló megállapítások De Carlo regényével kapcsolatban is több ízben születtek. Így már rögtön az író útjára indító Italo Calvino tollából, aki a hideg, külső nézőpontú, Stefano Tani által redundanciamentesnek („scrittura senza ridondanze”²⁰⁸), máshol konkrétan vagy tényszerűnek („scrittura concreta”²⁰⁹) nevezett írásmódot, a felszínen mozgó elbeszélői magatartást és az objektív megfigyelő, fotós látásmódot emelte ki a regényhez írt ismertetőjében (fülszövegében), és úgy érezte, mintha a *Tejszín vonat*-ban az író „a tollat a fényképezőgép teleobjektívjével szeretné helyettesíteni”²¹⁰. Ilyetén véleményeket később többen is megfogalmaztak: például Filippo La Porta, aki a kamera és a fényképezőgép objektívjére emlékeztető ún. „széles látószögű tekintet” („sguardo grandangolare”²¹¹) regénybeli jelentőségét és elsőbbségét hangsúlyozza; Tani, aki a „»látás« poétikájá”-val („poetica del «vedere»”²¹²) azonosítja De Carlo írói módszerét; Roberto Carnero, aki a vizsgáló tekintetből, a szemlélésből („il guardare”) eredezteti az olasz író regényeiben olvasható ábrázolások moziszerű módozatait („i modi cinematografici della rappresentazione”), és ebben látja a De Carlo-i világmegismerés

---

²⁰⁷ Vö. Herzinger, i. m., 8-9.

²⁰⁸ Tani, i. m., 144.

²⁰⁹ Giuseppe Antonelli, *La scrittura concreta di Andrea De Carlo*, in Accademia degli Scrausi, Valeria Della Valle (szerk.), *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a Oggi*, Roma, Minimum Fax, 1997, 191.

²¹⁰ „sembra voler sostituire la penna all’obiettivo fotografico”, Italo Calvino ismertetőjét lásd a *Tejszín vonat* 1981-es kiadásának a borítóján: Andrea De Carlo, *Treno di panna*, Torino, Einaudi, 1981. (A disszertációban, a Calvino fülszövegéből történő idézéseket leszámítva, De Carlo regényének következő kiadását használom: Milano, Mondadori, 1997.)

²¹¹ La Porta, *La nuova narrativa... i. m.*, 29.

²¹² Stefano Tani, „La giovane narrativa italiana: 1981-1986”, *Il Ponte*, 42.4-5 (1986), 123.

egyetlen lehetőségét,²¹³ Maria Pia Ammirati, aki kiemeli a De Carlo-regények valóságábrázolásának neutralitását,²¹⁴ vagy Fried Ilona, aki az író kezdeti műveinek filmtechnikájában állapítja meg azok egyik legjelentősebb újdonságát, és miközben „a köznapisághoz közelítő minimalista próza [...] avatott kutatója”-ként említi De Carlót, az *Uccelli da gabbia e da voliera* (Kalitkába és röptetőbe zárható madarak, 1982) című művéről értekezve azt írja (meglátása azonban a *Tejszín vonat* vonatkozásában még helytállóbbnak mutatkozik), hogy az „az olasz irodalomban szintén fontos utat jelez, a [...] **minimalista prózáét**”²¹⁵.

Nem véletlen, ha a (minimalizmushoz több ponton kapcsolható) hiperrealizmus irányzata is többször szóba kerül a milánói író pályakezdő regényével kapcsolatban. Calvino szerint a *Tejszín vonat* szerzőjének „írásmód[ja] [...] az amerikai »hiperrealizmus« képeire emlékeztethet”²¹⁶; Silvana Cirillo és Giuseppe Gigliozi megjegyzi, hogy „[a]z elbeszélés az emberek és a dolgok felszínén mozog, hiperrealista módon, anélkül, hogy az érzelmek mélyére ereszkedne”²¹⁷. Szénási Ferenc is kiemeli az irányzat jelentőségét, amikor megállapítja, hogy Andrea De Carlo egyenesen „a hiperrealizmus műfaji újdonságát hozta az olasz irodalomba”²¹⁸; akárcsak Tani, aki részben „az ábrázolás hiperrealista pontosságában, az új technológiai viszonyok miatt radikálisan átalakult

---

²¹³ Vö. Roberto Carnero, „Dal romanzo «superficiale» al romanzo «generazionale»: Andrea De Carlo negli anni Ottanta”, *Il Ponte*, 53.11 (1997), 75.

²¹⁴ Vö. Ammirati, *i. m.*, 18.

²¹⁵ Fried, *Séta az olasz próza erdejében... i. m.*, 48, 50. (Kiemelés az eredetiben.) Lásd továbbá: Fried, *Modern olasz irodalom... i. m.*, 180.

²¹⁶ „[...] la scrittura [...] può richiamare alla mente i quadri dell’«iper-realismo» americano.” Az idézett szövegrész Calvinónak a *Tejszín vonat* 1981-es kiadásához írt ismertetőjében olvasható (lásd a regény borítóját).

²¹⁷ „Il racconto corre sulla superficie delle cose e della gente, iperrealisticamente, senza scendere nella profondità dei sentimenti [...]”, Cirillo – Gigliozi, *i. m.*, 481. (Kiemelés az eredetiben.)

²¹⁸ Szénási, *A huszadik századi... i. m.*, 100.

társadalom objektív megfigyelőjének a tehetségében”²¹⁹ fogalmazza meg a szerző fő érdemeit.

De Carlo írói tekintete valóban inkább koncentrált a világ képére, felszínére, mintsem annak mélységeire, és 1981-es regényében csakugyan gyakoriak a fényképszerű leírások. Ő maga is elismeri, hogy a hiperrealizmus bizonyos mértékben hatást gyakorolt a munkásságára. Mint mondja, amikor a *Tejszín vonat* írásába kezdett, olyan író volt,

aki korábban sokat olvasott, de akit íráskor jobban befolyásoltak egyéb kommunikációs formák: a mozi (Fellini „Nyolc és fél”-jétől Antonioni „Blow Up”-ján keresztül Altman „Nashville”-jéig), a fényképészet, a festészet (Pop Art és Hiperrealizmus), a zene (mindenekelőtt Bob Dylan, a Rolling Stones, a Beatles).²²⁰

Az ábrázolásmód szempontjából minden bizonnyal nem közömbös az a tény sem, hogy a regény megírása előtt De Carlo fényképészként is tevékenykedett; a filmes technikák iránti lelkesedéséről tanúskodik továbbá, hogy egy időben Federico Fellinivel és Michelangelo Antonionival is együtt dolgozott, illetve maga is rendezett filmet (például magának a *Tejszín vonat*-nak az adaptációját).²²¹

Az irodalmi minimalizmus és a hiperrealista művészet közötti hasonlóságokról, rokon jegyeiről már volt szó a korábbiakban, ezért ezekre most nem térünk ki újra – elég talán annyit kiemelni, miszerint mindkettőt tárgyilagosság, érzelemmentesség, film- vagy fényképszerűség és felszínesség jellemzi. Olyan sajátosságok ezek, amelyek a *Tejszín vonat*-ban is tetten érhetők, és amelyek miatt egyes kritikusok a regény világirodalmi

---

²¹⁹ „[...] nell’accuratezza iperrealistica della rappresentazione, nel talento dell’osservatore obiettivo di una società radicalmente modificata dal nuovo contesto tecnologico.” Tani, „La giovane narrativa: 1981-1986...” i. m., 126.

²²⁰ „[...] uno scrittore che aveva molto letto ma che al momento di scrivere era più influenzato da altre forme di comunicazione: il cinema (da «8 e mezzo» di Fellini a «Blow Up» di Antonioni, a «Nashville» di Altman), la fotografia, la pittura (Pop Art e Iperrealismo), la musica (Bob Dylan sopra tutti, i Rolling Stones, i Beatles).” Az író szíves közlése. (2004. 12. 13.)

²²¹ Vö. Andrea De Carlo, *Bio*, elérhető: <http://www.andreadecarlo.com/www.andreadecarlo.com/Bio.html>, utolsó letöltés: 2013. 06. 19.

kontextusának vizsgálatakor még a francia *nouveau roman* irányzatát és Alain Robbe-Grillet nevét is meg-megemlítik.²²² A francia új regényekben, különösen Robbe-Grillet műveiben szintén központi szerepet kap a megfigyelő tekintet: a passzivitásra ítélt ember e szimpla tekintetre redukálódik, ezen keresztül regisztrálja a körülötte lévő, tőle idegen világot. Több szerepe és lehetősége nincsen, mint a dolgok pusztá megfigyelése, mivel sorsa alakításának már nem tevékeny részese: a valóságot nem tudja kontrollálni, a felhalmozódó és őt kondicionáló tárgyak mellette létező, autonóm világot alkotnak. Nem véletlenül bővelkednek az új regények leírásokban és tárgyi részletekben, válik bennük az egyén egyenlővé magával a látással, a megfigyeléssel: bár az ember számára a tekintet építi fel a valóságot (ezt mutatja például Robbe-Grillet-nél a jellemzően egyes szám első személyű elbeszélő szubjektumon keresztüli narráció), a tárgyak világa tőle függetlenül létezik (innen e szubjektív leírások mégis erősen objektív jellege).²²³

A *Tejszín vonat* főszereplőjének viselkedésében ugyancsak érezhető bizonyos passzivitás, vagy legalábbis szándék-hiány (illetve mélyen elhallgatott szándék): gyakran érezni inkább úgy, mintha Giovanni csak sodródna az eseményekkel, mintsem azok aktív részvevője, netalántán alakítója lenne. A fényképszerű látásmód és a regisztráló tekintet pedig kiválóan alkalmasak e passzivitás kifejezésére, valamint az ehhez (is) kapcsolható távolságtartás és elidegenedettség érzékeltetésére.

Az említettek ellenére De Carlo írói módszere kevésbé radikális a francia új regény képviselőinél. Míg a *nouveau romancier*-ek erősen vizuális ábrázolásmódja egy

---

²²² Vö. Szénási, *A huszadik századi... i. m.*, 100; Tani, *Il romanzo di ritorno... i. m.*, 249-251.

²²³ Vö. Magyar Miklós, *Regény vagy „új regény”? Regénytechnika és írói magatartás a francia „új regényben”*, Budapest, Akadémiai, 1971, 16-59, 86-111. A tárgyak önállóságával, az általuk alkotott rendszerrel, valamint a (*Tejszín vonat* által is vizsgált, de legalábbis megjelenített) fogyasztói társadalom tárgyakhoz való viszonyulásával kapcsolatban vö. Jean Baudrillard, *A tárgyak rendszere*, Budapest, Gondolat, 1987. Érdemes megemlíteni Georges Perec hasonló problémákat körüljáró regényét is: Georges Perec, *A dolgok*, Budapest, Európa, 1966.

kifejezetten tárgyközpontú, „statikus narratív módszer”²²⁴ szolgálatában áll, az olasz író által ábrázolt világ azért még „emberi, amelyet nem mozgások és dolgok, hanem személyek és dolgok alkotnak, vagyis van interakció a szereplők között, úgyhogy a tekintet sohasem válik »vakká« és a mozdulatok, mozgások tehetetlen, pusztá regisztrálásává”²²⁵. Az olasz író ugyanakkor nem tagadja a *nouveau roman* alkotói módszerében betöltött szerepét: „A »Nouveau Roman« valószínűleg hatással volt rám, de nem jobban, mint más regények, amelyeket azelőtt olvastam, hogy írni kezdtem. Mindenesetre Quenau-nak és Robbe-Grillet-nek csak pár könyvét ismertem.”²²⁶

De Carlo tehát (akárcsak számos más művész, író, alkotó) nem tartja megalapozottnak azon véleményeket, amelyek alkotói tevékenységét megkísérlik leszűkíteni és bármiféle irányzatba besorolni. Ugyanakkor jól érzékelhető, ahogyan a *nouveau roman*, a hiperrealizmus és a minimalizmus is több közös vonásban osztozik – legyen szó akár a felszínkonzentráltságról, akár a szubjektumközpontú (szubjektumon keresztüli), mégis erőteljesen objektív valóságábrázolásról, akár a környezetet hidegen megfigyelő és regisztráló látásmódról –, amelyek nem csak az említett irányzatoknak, de De Carlo pályakezdő regényének és írásmódjának is jellemző elemei. Az olasz író mindazonáltal inkább hasonlítja alkotói tevékenységét az etológusok vizsgálati módszeréhez, mintsem irodalmi-művészeti tendenciákhoz kapcsolható eljárás módokhoz:

Én igazság szerint mindig is úgy gondoltam, hogy a hozzáállásom az állati viselkedések vizsgálata iránt elkötelezett etológuséhoz hasonló. Ebben semmilyen irányzat nem jelentett számomra példát: egyszerűen csak

---

²²⁴ „metodo narrativo statico”, Tani, *Il romanzo di ritorno... i. m.*, 250.

²²⁵ „un mondo ancora umano, di personaggi e cose, non di movimenti e cose, c'è cioè interazione fra i personaggi, così che lo sguardo non diviene mai «cieco» e inerte, mera registrazione di gesti e spostamenti”, Tani, *Il romanzo di ritorno... i. m.*, 251.

²²⁶ „Il «Nouveau Roman» probabilmente mi ha influenzato, ma non più di altri romanzi che ho letto prima di cominciare a scrivere. In ogni caso, conoscevo solo un paio di libri di Quenau e di Robbe-Grillet.” Az író szíves közlése. (2004. 12. 13.)

követtem az arra való hajlamomat, hogy viselkedésformákat, beszédmódokat figyeljek meg és regisztráljak.²²⁷

Ennek ellenére a *Tejszín vonat*-tal kapcsolatban többen vannak, akik hangsúlyozzák annak főként minimalista művekkel való rokonságát. Ezt mutatja például Szénási véleménye, amely a minimalista írásokra jellemző személytelenséget, regisztráló jelleget, elhallgatást emeli ki:

Andrea De Carlo (1952) a beilleszkedés-probléma új, személytelen ábrázolásmódját [...] hozta az olasz irodalomba. *Teszín vonat (Treno di panna)* című pályakezdő regénye a szemléltetés olyan iskoláival rokon, mint [...] a képzőművészeti minimal art és a korabeli show don't tell (láttasd, ne mondd) írástechnika.²²⁸

Még határozottabban foglal állást a fentebb már idézett Fried (lásd a 215. lábjegyzetet); vagy a hasonlóan határozott nézetet valló La Porta, aki szerint a „széles látószögű és könyörtelen tekintet akár a legkiválóbb minimalista alkotók közé is emelheti De Carlót, mint amilyen Bret Easton Ellis.”²²⁹ De Carlo esetében (ahogyan azt a következőkben is látni fogjuk) az író által is említett, őt a vele többé-kevésbé egy időben alkotó minimalista szerzőkhöz fűző kortársi viszony, valamint a közös társadalmi és személyes változások következtében valóban elmondható a minimalizmusra is jellemző reduktív technikák alkalmazása – még akkor is, ha ez nem feltétlenül jelent részéről az irodalmi irányzatok horizontján belüli szándékos, tudatos állásfoglalást.

---

²²⁷ „Io in verità ho sempre pensato di avere un approccio simile a quello di un etologo dedito allo studio di comportamenti animali. Non mi sono ispirato in questo a nessuna corrente: ho semplicemente seguito la mia predisposizione a osservare e registrare comportamenti, modi di parlare.” Uo.

²²⁸ Szénási, *A huszadik századi... i. m.*, 100.

²²⁹ „[...] questo sguardo grandangolare e spietato potrebbe accostarlo ai migliori minimalisti come Bret Easton Ellis.” La Porta, *La nuova narrativa... i. m.*, 29.

V. 2. Nyelvezet, karakterábrázolás, térábrázolás

Gianni Riotta a *Tejszín vonat*-hoz írt előszavában a következőket jegyzi meg a regény nyelvezetét illetően: „*De Carlónak megismételhetetlen könnyedséggel sikerült megnyitnia az utat egy »angolos«, gördülékeny, egyenletes, romlatlan, Antonioni Nagyítás-ára emlékeztető, sznob szeszélyektől mentes olasz nyelv előtt.*”²³⁰ Az olasz író művét olvasva valóban hamar szembetűnik az elbeszélés „mesterkéletlen és hideg” nyelvezete, amely a gyors és lineáris mondatszerkesztésben, valamint a pontos, precíz nyelvhasználatban ölt alakot.²³¹ A narráció túlnyomórészt egyszerű mondatokból épül fel, összetett mondatok esetén pedig főként a mellérendelő mondatszerkezetek dominálnak, míg alárendeléseket kisebb arányban találunk. Emellett – némi fényképészethez és filmművészethez kapcsolódó, technikai(bb) szókincset leszámítva – a szókészlet is köznapi, komplikációktól mentes, könnyen érthető-értelmezhető elemekből áll. A szöveg a standard beszélt nyelv elemeivel dolgozik, egyfajta „szikár és vizuális beszélt nyelvet”²³² tükröz: „egy olyan feltételezett standard nyelvet, amely az [akkori] irodalmi hagyomány kevésbé jellemző elemeit hasznosítja újra”²³³. A könyv nyelvi-nyelvtani szerkesztettségét tehát nem csupán pontosság és letisztultság, de bizonyos fokú egyszerűség is jellemzi, amit még egy „egyszerű” igeidő, az *imperfetto* használata is hangsúlyoz.

Mindez De Carlo regényét az Enrico Testa által *egyszerű stílusnak (stile semplice)* nevezett stilisztikai kategóriához közelíti: egy olyan stílushoz, amelynek központjában „az

---

²³⁰ „De Carlo riuscì, con grazia irripetibile, ad aprire la strada a un italiano «inglese», fluido, costante, innocente, narrato alla Blow Up di Antonioni, libero dalla gnagnera snob”, Gianni Riotta *Tejszín vonat*-hoz írt előszavából (*La strategia della distensione*) idéz Petito: Petito, i. m., 64-65. (Kiemelés az eredetiben.)

²³¹ Vö. La Porta, *La nuova narrativa...* i. m., 27.

²³² „parlato scaltro e visivo”, Tani, *Il romanzo di ritorno...* i. m., 248.

²³³ „un ipotetico standard che ricicla le istanze meno marcate della tradizione letteraria”, Cristina Benussi – Giulio Lugli, *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*, Venezia, Marsilio Editori, 1986, 174.

»írott beszélt nyelv«, [...] a nyelv beszédben használt regiszterének irodalmi mimézise»²³⁴
áll; egy „olyan elbeszélő prózá[hoz]”, amely erősen referenciális és ékesszólástól mentes,
„amely meghatározóan a köznapi, társalgási nyelv irányába mutat, és amelynek
kommunikatív »természetessége« a szó esztétikai központúságának a csökkenését
okozza»²³⁵. Ez a *stile semplice*, ez a pontos, redukált nyelvezet ugyanakkor különleges
jelentéseket is hordozhat, ahogyan arról már a minimalizmus egyik atyjának számító, a
precíz és egyszerű(nek ható) szerkesztés iránt fogékony Raymond Carver is értekezett:

írhatunk köznapi dolgokról és tárgyokról közhelyes, de pontos nyelven [...].
Le lehet írni pár sornyi látszólag ártalmatlan dialógust úgy, hogy az olvasó
beleborzongjon [...]. Ki nem állhatom a vaktában leírt sorokat vagy az
ömlengő írást [...].

Mindehhez világos és sajátos nyelv szükségeltetik, olyan nyelv, mely
mozgásba hozza a részleteket, amelyek megvilágítják az olvasó számára a
történetet. Hogy a részletek konkrétak és közvetíthetők legyenek, a
nyelvnek pontosnak és világosnak kell lennie. A szavak olyan pontosak
tudnak lenni, hogy üresnek is tűnhetnek, de még mindig hordozhatnak
valamit; ha megfelelően használjuk őket, telibe találhatnak.²³⁶

A *Tejszín vonat* esetében is különös hatékonysággal bírhat a köznapisághoz közelítő,
ugyanakkor pontos szóhasználat, valamint a túlnyomórészt egyszerű nyelvi-nyelvtani
szerkesztettség.

Az elbeszélés kulcsot jelent(het) Giovanni személyiségéhez, mivel első szám első
személyben zajlik, és a főszereplő tölti be a narrátori funkciót. Ezáltal kiiktatódik a
mindentudó elbeszélő, és egy vállaltan szubjektív nézőpontú elbeszélést kapunk kézhez, a

---

²³⁴ „il «parlato-scritto», [...] la mimesi letteraria del registro orale della lingua”, Enrico Testa, *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, 10. Ahogyan Testa megjegyzi, a *parlato-scritto* („írott beszélt nyelv”) terminust Giovanni Nencionitól kölcsönzi: Giovanni Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in Giovanni Nencioni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, 126-179.

²³⁵ „un tipo di prosa narrativa in cui è dominante l’orientamento verso una lingua media e colloquiale, la cui «naturalità» comunicativa determina una riduzione della centralità estetica della parola”, Testa, *i. m.*, 6.

²³⁶ Carver, *i. m.*, 15-17.

narratív világ és az olvasó világa pedig egymáshoz közelít: a befogadó közelebb kerül magához a történethez, jobban a magáénak érezheti azt (legalábbis így érezhet egy Eco-féle „naiv olvasó”²³⁷). Ennek ellenére mégsem egyszerű feladat felfejteni Giovanni motivációit és gondolatvilágát, mert *ahogyan* látja és leírja a világot, az meglehetősen objektív, távolságtartó, rideg és személytelen. A dolgok és kapcsolatok felszínén mozog, és nem érzékeli (vagy legalábbis nem akarja érzékelni) azok mélységeit; ha netán mégis megkísérli felderíteni a rejtett összefüggéseket, azokat akkor is csak önmagukban vizsgálja, vagyis anélkül, hogy eszmefuttatásai környezetére bármi módon kihat(hat)nának. Mivel alapvetően egy megfigyelő, felszínt rögzítő, regisztráló karakter, a nyelvhasználatának is ennek megfelelőnek kell lennie.

A másokkal folytatott dialógusai is ezt mutatják, amelyekre a felszínesség és a tartalmi-formai redukció talán a leginkább jellemző: a párbeszédnek javarészt nem állnak másból, mint sekélyes szófordulatokból, amelyek bár gyakran használatosak a mindennapi társalgásokban, hiányzik belőlük az őszinteség, a valódi érdeklődés – lényegében jelentésnélküliek. Az általuk felépített (vagy lerombolt) társalgások kiüresedett, valós tartalom nélküli kommunikációk:

Néha elfordította a fejét, és félig felém fordult: háromnegyedes profilban láttam az arcát. „Szóval, hogy vagy?”, vagy „Milyen volt Új-Guinea?”, kérdezett. Ugyanakkor nem hagyott elég teret, hogy feleljek; nagyon leegyszerűsített válaszokat adtam.

„Nagyon jól nézel ki”, mondta párszor. „Ti ketten is nagyon jól néztek ki”, válaszoltam.²³⁸

---

²³⁷ Valójában azonban az én-elbeszélő jóval kevésbé hiteles információforrás a mindentudó narrátornál, hiszen a valóság – akármennyire objektív módon kerüljön bemutatásra – az ő szubjektivitásán szűrődik át, vagyis annak bemutatása semmi esetben sem történhet teljességgel objektív módon. A naiv olvasóról lásd: Umberto Eco, „Levél az eszményi olvasónak”, *Pompeji*, 2.3 (1991), 70; valamint vö. Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990 (elsősorban a 29. és a 207. oldalakat); Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1993 (különös tekintettel a 194-216. oldalakra); Umberto Eco, *Hat séta a fikció erdejében*, Budapest, Európa, 2002 (mindenekelőtt az első „sétát”, illetve a 23-24. és a 41. oldalakat).

²³⁸ „Si girava ogni tanto, non del tutto rivolto a me: mi presentava un profilo di tre quarti. Mi chiedeva: «Come va, allora?», oppure «Com'era la Nuova Guinea?». In ogni caso non mi lasciava abbastanza spazio

Azzal, hogy Giovanni a narrátor, a regény nyelvezete az ő nyelvi-gondolati kompetenciájának a mutatójává is válik. Mivel ő beszéli el a történeteket, csak azokat a dolgokat emeli ki, amelyeket *ő maga* fontosnak talál: „belülről írja le a történetet, ezáltal a saját nézőpontját hangsúlyozza”²³⁹. Emellett úgy mondja el a dolgokat, ahogyan *ő* megfelelőnek találja, vagy ahogyan *ő maga* képes rá. Ily módon azonban mindaz is jelentőséget kaphat, jelentéssel bírhat az olvasó számára, amit Giovanni elhallgat, vagy pusztán nem közöl.

A korlátozott információ tájékoztatást ad a narrátor jelleméről, hiszen mindaz, ami az elbeszélésből kimarad, vagy azért nem kerül közlésre, mert Giovanni képtelen az önkifejezésre, vagy mert bizonyos dolgokat egyáltalán nem is akar elmondani. Belső motivációiról talán azért nem beszél, mert azokat *ő maga* sem tudja definiálni, vagy mert egyáltalán nincsenek is meghatározott céljai. Néha ugyan fel-felsejlik valami törekvéseivel kapcsolatban („úgy tűnt, nagyon közel vagyok a siker lehetőségéhez”; „arra gondoltam, hogy végül a világ közepén vagyok”²⁴⁰), de ilyenkor is csak valamiféle pontosan meg nem határozott *vágy* körvonalazódik, mintsem egy tudatos, eltökélt, jól definiálható szándék.

A világ felszínére összpontosító narráció és a regény száraz stílusa, nyelvezete további célokat is szolgálnak. Az elbeszélés színtere a fogyasztói társadalom, a szöveg nyelvezete így e társadalmat és annak értékrendjét is minősíti, hiszen – Tani szavaival élve – „[e]gy környezet megfigyelésének a képessége már önmagában kompetenciát követel, azt jelenti, hogy az arra alkalmas nyelv megismerési mélységén keresztül

---

per rispondere; davo risposte molto semplificate. // Un paio di volte ha detto «Stai benissimo». Ho risposto «Anche voi due state benissimo».» De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 14.

²³⁹ „descrive la storia dall'interno, facendo prevalere così il suo punto di vista”, Ammirati, *i. m.*, 54.

²⁴⁰ „mi pareva di essere molto vicino a possibilità di successo”; „ho pensato che alla fine ero al centro del mondo”, De Carlo, *i. m.*, 97, 187.

szemlélődünk.”²⁴¹ Valóban kevés más módon, kevés más eszközzel lehetne érzékletesen leírni a regényben megjelenő, külsőségekre koncentráló világot és látványtársadalmat, mint egy efféle, redukált stíusú és nyelvezetű, felszínre vetülő elbeszéléssel. Az olasz *imperfetto* folyamatos igeidő használata is rendelkezik némi ilyen irányú karakterizáló erővel: kiemeli az események folytonosságát, az érvényesülésért (sikerért) folytatott harc vég nélküliségét, amelyből a kor embere képtelen kivonni magát.²⁴² A szubjektum e mindennapi küzdelemnek szükségszerűen része és részese – akár akarja, akár nem, benne kell élnie, hiszen a helyzet megváltozására semmilyen látható remény nem mutatkozik.

A *Tejszín vonat* nyelvezetének tisztasága és pontossága miatt és mellett az irodalmi kritika többször kitér a narráció technológiai (főként fotós és filmes) nyelv általi befolyásoltságára is. Így például Ammirati: „az irodalmi nyelvbe belevegyül [...] a képi kultúra mindenütt jelenlevő világából származó kifejezések használata.”²⁴³ A regényből valóban nem hiányoznak az efféle elemek:

A mindennapi életem egyfajta opál szűrőnek tűnt, amelyen keresztül kimondatlan lehetőségek végtelen láncát lehet megfigyelni. Több tucat képét láttam magamnak Los Angelesben, különféle szerepekben, de mindenesetre a másik oldalán a sövényeknek és a kerítéseknek, amelyeket nap mint nap figyeltem.²⁴⁴

²⁴¹ „Saper vedere un ambiente richiede di per sé competenza, significa guardarlo attraverso lo spessore conoscitivo del linguaggio adatto.” Tani, „La giovane narrativa italiana: 1981-1986”... i. m., 123.

²⁴² Cristina Benussi is megállapítja: „De Carlo a *Tejszín vonat*-ban (Einaudi, 1981) úgy szerkeszti meg a szöveget, mint egy fényképalbumot, amelyben egymást követő pillanatfelvételeken keresztül láthatunk kaliforniai városi tereket, éttermeket, ahol fiatalok és bevándorlók dolgoznak többé-kevésbé alkalmi módon, hollywoodi villákat és sok más dolgot. Mindezek olyan sorozatban követik egymást a szemünk előtt, amely akár meg is szakadhat, vagy akár a végtelenségig is folytatódhat, nyílt szerkezeten alapszik.” („De Carlo nel *Treno di panna* [Einaudi, 1981] monta il testo come un album fotografico su cui, attraverso una serie di istantanee successive, possiamo vedere paesaggi urbani della California, ristoranti dove lavorano più o meno saltuariamente giovani e emigrati, ville hollywoodiane e tante altre cose che ci passano davanti agli occhi in una sequenza che può indifferentemente interrompersi o continuare all’infinito, che poggia su una struttura aperta.”) Benussi, i. m., 19.

²⁴³ „[...] il linguaggio letterario viene contaminato dall’uso di [...] espressioni che ci vengono dall’onnipresente mondo della cultura delle immagini.” Ammirati, i. m., 62.

²⁴⁴ „La mia vita quotidiana mi pareva una sorta di filtro opalino, attraverso cui osservare una catena infinita di possibilità inesprese. Vedevo decine di immagini di me stesso a Los Angeles, in ruoli diversi ma comunque dall’altra parte delle siepi e cancellotti che andavo a guardare ogni giorno.” De Carlo, *Treno di panna*... i. m., 104.

Ennek oka lehet egyrészt Giovanni (és persze maga De Carlo) fényképészet iránti elhivatottsága, másrészt kereshető-keresendő az író azon szándékában, hogy Giovanni „személyiségét elrejtse, azt a »puszta tekintetre« redukálja”²⁴⁵. Mindemellett a főszereplő regisztráló tekintetének a *tárgya* miatt is technológiai terminusokkal gazdagított lehet a nyelvezet: egy új, technologizált világról és társadalomról van szó, amelynek ábrázolására – természetéből fakadóan – éppen ezen nyelvi eszközök a legalkalmasabbak.

Giovanni környezetét regisztráló, fotós tekintete olyannyira meghatározó a szövegben, hogy Tani szerint éppen ez a látásmód adja a regény narratív hangjának alapját.²⁴⁶ Hasonlóan vélekedik Ammirati is, aki az olasz író érzelemmentes megfigyelési módszere következményeként tartja számon az elbeszélés fényképészettel rokon nyelvezetét („linguaggio fotografico”²⁴⁷). Véleménye szerint De Carlónál a tekintet épphogy az írással válik egyenértékűvé azáltal, hogy nála „nézni elsősorban annyit tesz, mint a papíron megalkotni egy [...] valóságot.”²⁴⁸ Ammirati emellett nagy hangsúlyt helyez a *guardare* („néz”) és az *osservare* („figyel, megfigyel”) igék közötti különbségre: a puszta nézés semlegesebb, tisztább, ártatlanabb aktivitás, mint a megfigyelés, amely már magában foglal bizonyos nézőpontot, árulkodik a figyelem intenzitásáról és így tovább.²⁴⁹

Giovanni olykor valóban néz, míg máskor figyel, mindezt azonban úgy teszi, hogy mindvégig megmarad a világgal szembeni távolságtartása. Mindazonáltal, bármennyire is tárgyilagos az ábrázolás, az objektív megfigyelés mégsem teljességgel kifogástalan, bizonyos mértékben – többek között a megfigyelés Ammirati által írt sajátosságai

---

²⁴⁵ „la volontà di celare l'identità di quest'ultimo, ridurlo a «puro sguardo»”, *Petito, i. m.*, 58-59.

²⁴⁶ Vö. Tani, „La goivane narrativa italiana: 1981-1986...” *i. m.*, 123.

²⁴⁷ Ammirati, *i. m.*, 61.

²⁴⁸ „lo scrivere si pone come il guardare [...], in maniera tale che guardare sia soprattutto invereare sulla pagina una realtà”, Ammirati, *i. m.*, 60.

²⁴⁹ Vö. Ammirati, *uo.*

következtében – sérülni látszik. Sőt, Giovanni nyelvhasználatában felfedezhető némi világgal szemben táplált ellenszenv is, amellyel az őt körülvevő valóságot szemléli: szembetűnő például a *non mi piaceva* („nem tetszett”) szerkezet gyakori használata, amellyel szemben a *mi piaceva* („tetszett”) már ritkábban, alig-alig fordul elő. Idegenkedése (amely részéről egyfajta védekező magatartás is lehet) azon a száraz, műszaki nyelvezeten is átszűrődik, amellyel távolságot próbál tartani a környezetétől, és ahelyett, hogy végérvényesen beleolvadna, érzelmentes fényképeket mutat fel róla.

A regény nyelvezete, stílusa tehát a főszereplő társadalomhoz való hozzáállásáról is árulkodik. A felszínkonzentráltság mindenesetre nem csak azért lehet meghatározó eleme az elbeszélésnek, mert így Giovanni kívül tud maradni az őt körülvevő valóságon, hanem azért is, mert valójában ez látszik a valóságmegismerés és -ábrázolás legprecízebb és legmegbízhatóbb módszerének. Manapság az egyént olyan mennyiségű jel és jelekhez rögzült jelentés veszi körül, hogy azok rendszerét lehetetlen átlátnia: a világ – a posztmodern nézettel összhangban – jelek és jelentések kaotikus halmaza. Ezért (Roland Barthes írással kapcsolatos meglátását idézve, és egyúttal utalva a hasonló problémákat feszegető Calvino *Kozmikomédia* című művére) a világérzékelés és -megismerés egyetlen megfelelő módja az lehetne, ha a jeleket meg tudnánk szabadítani a jelentéseiktől. Ha sikerülne ekképpen dekonstruálni őket, csak a puszta jelek maradnának, és az egyén megbízható, tiszta képet kapna a valóságról.²⁵⁰ A *Tejszín vonat* világra hidegen, távolságtartóan tekintő, dolgok felszínét közvetítő, azok tartalmi magját azonban nem érintő fényképszerű leírásai és műszaki nyelvezete, mondhatni, a jel szintjén mozognak. Giovanni nem véletlenül szemléli a világot „egy lencsén keresztül, amely addig nagyítja

---

²⁵⁰ Vö. Roland Barthes, *Az írás nulla foka*, in Roland Barthes, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris, 1996, 42-44; Italo Calvino, *Kozmikomédia*, Budapest, Kozmosz, 1972, különös tekintettel a *Jel az úrben* című novellára (31-40).

fel a részleteket, »mígnem azok elveszítik jelentésüket«²⁵¹: a regény azért is a dolgok felszínére koncentrál, hogy a lehető legsemlegesebb és legmegbízhatóbb képét adja a valóságnak.

A *Tejszín vonat*-ban a nyelvezet mellett a karakterábrázolásokban is tetten érhető a redukció. Ahogyan már utaltunk rá, az olvasó csak nehezen tud átfogó képet alkotni a főszereplő jelleméről, hiszen az elbeszélés kevés dolgot tár fel Giovanni személyiségével kapcsolatban. Amit mégis megmutat, az is többnyire a külső megjelenésére vonatkozik, míg motivációiról, tetteinek és döntéseinek indoklásáról, mélyebb jellemrajzáról kevesebb információt nyújt. Ennek ellenére nem lehet azt mondani, hogy személyében nem egy teljes értékű emberről lenne szó: csupán nem ilyen módon érzékeljük őt, mivel a szöveg részleges, redukált személyiségleírást ad. Elképzeléseiről, érzelmeiről főleg cselekedeteiből és közvetlen reakcióiból kivehető információk alapján tájékozódhatunk, lelki-gondolati magyarázatok nélkül. Ha gondolatvilágából mégis felsejlik valami, az sem más, mint „a teljesen felszíni világot érintő tudat felszíne”²⁵².

Többek között azt sem tudni pontosan, Giovanni minek a hatására döntött úgy, hogy Los Angelesbe utazik. Mindössze annyiról tájékozódhatunk, hogy barátai (vagy helytállóbb lenne ismerősöket említeni?) Tracy és Ron meghívására érkezik a városba (ha részükről ez nem egy baráti gesztus volt csupán), és hogy némi ellenszenvvel viseltetik korábbi lakóhelyével, Milánóval, valamint szülőhazájával, Olaszországgal szemben: „Ő így szólt: »De csodálatos, Olaszország! Azok a hihetetlen szökőkutak!«. Mondtam neki, hogy Milánóban nincsenek szökőkutak; sőt, ez az egyik legcsúnyább város a világon, ezért

---

²⁵¹ „attraverso una lente che ingrandisce i dettagli «fino a farli perdere di significato»”, Giuseppe Amoroso, *La bussola e il sogno. Narrativa italiana 1991*, Brescia, Morcelliana, 1992, 153.

²⁵² „la superficie della coscienza che sfiora un mondo tutto in superficie”, az idézett szövegrész Calvinónak a *Tejszín vonat* 1981-es kiadásához írt ismertetőjében olvasható (lásd a regény borítóját).

is van az, hogy már nem élek ott.”²⁵³ A főszereplőt annyira ismeri meg az olvasó, amennyire a hétköznapi kapcsolatok során sikerül általában megismernie az embereket.

Giovanni külszínre koncentráló, fotós látásmódja – Calvinót idézve: „»külvilágra« [...] vetülő”²⁵⁴ tekintete – következtében a többi szereplővel kapcsolatban sem jutunk lényegesen több információnak a birtokába: róluk sincsenek mély jellemrajzok, csak a felszín marad, az, ami közvetlenül tapasztalható. Az egyes szám első személyű narráció úgy írja le a főszereplő környezetében élőket, ahogyan és amennyire ő ismeri és látja őket; jellemükre a külső érintkezésekből kell következtetnie mind neki, mind az olvasónak. Míg azonban az értelmező olvasóban erre minden bizonnyal felmerül az igény, Giovannin nem igazán látszik, hogy csöppet is érdekelne az őt körülvevő emberek, valamint érzéseik, motivációik. Távolságtartóan figyeli őket, és így a jellemzések sem lesznek többek felszínes ábrázolásoknál: „kis igazolványképek, amelyek külsődleges minőségük következtében inkább mutatnak a prezentáció/klasszifikáció felé, mintsem egy szokványos narratív leírás irányába”²⁵⁵.

Mire szolgálhat mindez? A szereplők sajátos, képkockaszerű megjelenítésük révén társadalmi helyzetük emblematikus figuráivá válnak: Tracy, Ron és Jill a középosztály, Marsha Mellows, Arnold és a többi jómódú a felsőbb rétegek jelölőivé. Az igazolványképszerű leírások elegendőek a bemutatásukhoz, mivel társadalmi környezetük – akárcsak megjelenésük – a látványra, a külsőségekre koncentrál. Giovanni a világot, és annak is csak a felszínét figyelve a „látványtársadalom és a kulturális ipar

---

²⁵³ „Lei ha detto «Che meraviglia l'Italia! Tutte le fontane incredibili!» Le ho detto che a Milano non ci sono fontane; che la città è anzi una delle più brutte del mondo, è per questo che non ci vivo più.” De Carlo, *Treno di panna...* i. m., 123.

²⁵⁴ „proiettato [...] sul «fuori»”, az idézett szövegrész Calvinónak a *Tejszín vonat* 1981-es kiadásához írt ismertetőjében olvasható (lásd a regény borítóját).

²⁵⁵ „piccole fotografie-tessera, che per la loro qualità estrinseca, tendono più alla presentazione/classificazione che ad una consueta descrizione narrativa”, Ammirati, i. m., 62.

mechanizmusai[t]”²⁵⁶ ábrázolja, és a regény ily módon mutat „semleges és könyörtelen kép[et]” a korabeli társadalomról, főleg annak bizonyos (felsőbb) „réteg[é]ről, amely alapvetően egyforma mindenhol, legalábbis az ipari gazdálkodás törvényei szerint működő országokban.”²⁵⁷

A karakterábrázolás hatékony eleme az a jellemzően De Carlo-i megoldás is, amely az olasz író (és Giovanni) már említett etológus-nézőpontjában ölt alakot. Az etológia megfigyeléseket végezve vizsgálja az állati viselkedést, objektív tekintetén keresztül pedig Giovanni (és De Carlo) is hasonlóan tesz az érzéketlen, ösztönök uralta emberi világban. E megközelítés miatt gyakori a szereplők különböző állatokkal történő azonosítása, illetve illetén bemutatása: a party-n résztvevő gazdagokat például egy ponton úgy jellemzi a szöveg, mintha „kutyák [lennének] egy kiállításon”²⁵⁸; a pincérek (ravasz) rókákhoz hasonlítanak²⁵⁹; Marsha Mellows férje, Arnold „egy nagy ragadozó állat, egy cápa”²⁶⁰. A fogyasztói társadalom az állatok túlélés és pusztító ösztönök vezérelte világához válik hasonlóvá: „a hűtőszekrénytől balra volt egy hosszú üveg [...], és láttam öt vagy hat meztelen embert, akik egy nagy ágyon hemperegtek. [...] Olyan volt, mint amikor akváriumot, vagy talán terráriumot néz az ember [...]”²⁶¹ Egy olyan társadalom körvonalai rajzolódnak ki, amelyet a legerősebb ösztönök uralnak, és amelyből minden érték kiveszni látszik. Míg azonban az állatoknál még létezik legalább összetartó erő, kötődés a saját csoportjukhoz, a modern társadalomból már ez is hiányzik: az egyéni érdekek és a személyes siker elérésére irányuló törekvés adják vezérelveinek az alapját. A szexuális

---

²⁵⁶ „meccanismi della società-spettacolo e dell’industria culturale”, La Porta, *La nuova narrativa... i. m.*, 30.

²⁵⁷ „Un ritratto neutro e spietato [...] di un ceto sostanzialmente uguale dappertutto, almeno nei paesi a economia industriale.” La Porta, *La nuova narrativa... i. m.*, 27.

²⁵⁸ „cani a un’esposizione”, De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 179.

²⁵⁹ Vö. De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 65.

²⁶⁰ „un grosso animale da preda, uno squalo”, De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 146.

²⁶¹ „[...] a sinistra del frigorifero c’era un lungo vetro [...] e ho visto cinque o sei persone nude che si rotolavano su un grande letto. [...] Era come guardare un acquario, o terrario forse [...]” De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 184.

aktusok is pusztán az élvezetet szolgálják, nincs meg bennük az állatok világában még felfedezhető érték, funkcionalitás.²⁶²

Az értékvesztettséget, ürességet és látványközpontúságot hangsúlyozza a regény címe, valamint az amerikai színésznő beszédes neve is. A szilárd, tömör fémből készült vonat helyett itt *tejszín* vonatot találunk: a tejszín folyékony állaga érzékletesen utal a jelenkor társadalmi normáinak és értékeinek képlékenységre. A Marhsa Mellows név ellenben a *marshmallow* cukrot (mályvacukor, pillecukor) juttathatja az olvasó eszébe: egy puha, felhabosított, szivacsos cukorból készült üres, levegős, könnyen olvadó édességet, amely szintén a képlékenység, továbbá az édesnek tűnő felszín és a mögüle hiányzó tartalom, a pillanatnyi, időleges siker, a múlandóság érzetét közvetíti.

A látványosságot, a felszínközpontúságot emeli ki még a történet helyszínéül szolgáló város: a mozgóképkultúra egyik fő (amerikai) központját, Hollywoodot magában foglaló – ezáltal pedig a filmszerű látásmód elbeszélésbeli szerepét is tovább nyomatékosító – metropolisz, Los Angeles. E nagyváros ábrázolásán szintén érezhető a redukció, hiszen meglehetősen kevés információt kapunk róla, leszámítva egy-két külszíni leírást, amelyeket a főszereplő tekintete rögzít „képkockáról képkockára”²⁶³. Az efféle írásmód, mint már utaltunk rá, De Carlo tudatos választása:

Amikor a Tejszín vonat-ot írtam, vonzott az ötlet, hogy miként lehet a felszíni elemekből kiindulva elmesélni egy történetet, hogy eljussunk ahhoz, ami mindez alatt található. Ez a megközelítés félúton volt a fényképezés és

---

²⁶² A fentiek, továbbá a *Tejszín vonat* és a minimalizmus vonatkozásában érdekes lehet megjegyezni Abádi azon megállapítását is, amely szerint az amerikai minimalista stílust „intenzív állat- és színszimbolizmus jellemzi” (Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 346). Bár Abádi a konkrét állatfajták gyakori szövegbeli megjelenését emeli ki ennek kapcsán, valamint azok elbeszéléseket gazdagító, önmagukon túlmutató többletjelentését hangsúlyozza, De Carlónál pedig többnyire hasonlatokat, illetve állatszerű karakterleírásokat találhatunk, meglátásom szerint az olasz regény megoldásai sem esnek távol a magyar irodalomtörténész által említett jelenségtől, hiszen az értelmezéshez némi többletjelentést (még ha netán valamivel kevésbé intenzívet is) ez utóbbi állatképek is hozzáadnak.

²⁶³ „fotogramma per fotogramma”, Beppe Severgnini, „Non è il paradiso ma solo l’America”, *Il Corriere della Sera*, 2003. február 3., 25.

*az etológia között, amely a láthatóból kiindulva vizsgálja az állatok viselkedését.*²⁶⁴

Részben ennek köszönhető a felszínes városábrázolás, valamint – minden bizonnyal – annak is, hogy Los Angelesről általában mindenki hallott már, és rendelkezik valamilyen előzetes ismerettel: a városról létezik egyfajta kollektív tudás. A regényben olvasható kevés, részleges információ miatt mindenesetre az olvasónak magának kell felfejtenie – a metropoliszról kapott képet esetlegesen kiegészítve – a környezet megválasztásának az okát, felderítenie az ebben rejlő lehetőségeket, pluszinformációkat.

Cristina Benussi, noha kissé lehangoló, de jól használható képet fest a városokról:

A város [...] olyan helyként körvonalazódik, amelyben egy élősködő, azaz az erőforrások kihasználását megcélzó magatartás [...] párosul egy dinamikus, vagyis kockázatoktól sem mentes, a gazdasági és kulturális fölény megszerzésére irányuló tervszerű viselkedésformával.²⁶⁵

Mindkét komponens fellelhető a *Tejszín vonat* Los Angelesében, ahol az egyén mások érvényesülése és anyagi jóléte biztosításának a szolgálatában áll. Elég arra a lealacsonyító munkára gondolni, amelyet Giovanni élő plakátként, „szendvicsemler”-ként (a mellén és hátán hirdetést hordozó reklámler) vállal; vagy az *Alfredo's* étteremben betöltött pincéri állására, ahol a megfelelő munkafeltételek sem biztosítottak (Giovanni a munkavégzéshez egy túlméretezett zakót kap²⁶⁶). E munkák a munkavállaló érdekeinek legcsekélyebb figyelembevételéről árulkodnak, amit tovább fokoz, hogy a munkavégzésért járó fizetség

---

²⁶⁴ „Quando ho scritto *Treno di panna* mi attirava l'idea di poter raccontare una storia partendo dagli elementi di superficie, per arrivare a quello che c'è sotto. Era un approccio a metà tra la fotografia e l'etologia, che studia i comportamenti animali a partire da quello che è visibile.” Andrea De Carlót idézi *Petito: i. m.*, 57. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁶⁵ „La città si profila [...] come luogo in cui un atteggiamento parassitario, ovvero di sfruttamento delle risorse [...] si accoppia a uno dinamico, ovvero a una progettualità, non esente da azzardi, per la conquista del predominio economico e culturale.” Cristina Benussi, *Scrittori di terra, di mare, di città*, Milano, Nuove Pratiche, 1998, 215.

²⁶⁶ Vö. De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 46.

sincsen arányban a befektetett energiával. A kedvezőtlen feltételek ellenére, a kereset és a megélhetés reményében mégis sokan vállalkoznak efféle feladatok elvégzésére, mivel – folytatja Benussi – „a városokban a pénz az, amely minden tevékenységet összeköt”²⁶⁷. Nem csoda, ha a fogyasztói társadalom alkotja a huszadik század végi nagyvárosok társadalmát, amelynek fő ismertetőjegye a javakért, a sikerért és jólétért folytatott folytonos küzdelem.

Az efféle társadalmat meghatározóan uralja a látvány, a színpadiasság: „Los Angeles [...] a látványosság – a tömegmédia által közvetített fogyasztói fantáziák és szimulákrumok – kulturális termelésének fővárosa”²⁶⁸, fogalmaz Mark Gottdiener. A regényben ezért egy olyan életstílus, egy olyan anyagi kultúra körvonalazódik, amelyben a fogyasztói termékek és javak vannak túlsúlyban, és amely a pop-kultúrát idézi, a szöveg pedig ennek megfelelően a *Pop Art*-ra is emlékeztető elemekkel dolgozik.²⁶⁹

A látványosság mindenhol tetten érhető: a házak sajátos jelentéseket hordoznak és tulajdonosaik értékrendjét tükrözik; a ruházat a viselője morális értékeiről és (valós vagy vágyott) társadalmi helyzetéről tudósít. Az egyén karrierjét és társadalomban betöltött szerepét kifejező divatokat követ: ezeknek megfelelően mutatja meg magát és tulajdonait, valamint ezek szerint öltözködik. Mindezt teszi a siker érdekében és/vagy azért, hogy a megfelelő megjelenésre vonatkozó társadalmi elvárásoknak megfeleljen: „Los Angelesben a munkaerő részeként tekintett egyének karrierorientált viseletet hordanak szerepeik szerint; »a ruha teszi őket«, vagyis kollégáik megjelenésükkel kapcsolatos elvárásaihoz idomulnak.”²⁷⁰ Egy ilyen kultúra természetesen hordoz magában bizonyos felszínességet: mivel az egyén döntő részben a megjelenése alapján kerül megítélésre és e szerint érvényesülhet, a dolgok felszíne fontosabbá válik valós tartalmuknál. Mindezek jól

²⁶⁷ „ciò che in città lega tutte le attività è il denaro”, Benussi, *Scrittori di terra... i. m.*, 217.

²⁶⁸ Mark Gottdiener, „Disneyland. Az utópikus városi tér”, *Korunk*, 3.2 (2010), 48.

²⁶⁹ Vö. Petito, *i. m.*, 59.

²⁷⁰ Gottdiener, *i. m.*, 47.

kivehetők a *Tejszín vonat*-ban is, ahogyan azt Giovanni fényképezőgéppel tett sétái is mutatják:

néhány ház kisebb díszlet volt valójában, direkt úgy tervezték őket, hogy minden részletükben láthatóvá váljanak az utcán elhaladók számára. A sövények és a kerítések nevetségesen alacsonyok voltak; a gyep laposan terült el, hogy felderítthesse a tekintet.²⁷¹

Hasonló leírást találunk ott, amikor Giovanni a híres színésznő házába siet olaszórát tartani: „Szinte mindegyik ház kis távolságra volt az utcától: a nyitott utcafrontok óriási névjegykártyákként fordultak a látogató felé.”²⁷² Nem véletlen, ha e környezetben a főszereplő sem tesz mást, mint elsősorban *néz*, illetve *megfigyel*: „Los Angeles kultúráját [...] a látványosság [...] uralja. A látványosság részvétel helyett csak a tétlenül szemlélést teszi lehetővé.”²⁷³

E nagyváros azonban más okok miatt is megfelelőnek bizonyul a történetek helyszínéül: metropoliszról lévén szó, a technologizált világnak is a szimbóluma. Hatalmas méretei miatt a város szerkezete és szabályai nehezen kiismerhetők, kaotikusak a hétköznapi ember számára (jól érzékelteti ezt, hogy Giovanni eltéved a városban²⁷⁴), a mindennapi élet pedig feltételezi a programozott életvitelt,

a gépkocsi használatát, az étkezések ésszerű beütemezését és a külvárosi bevásárlóközpontokba tett kirándulásokat, a lakást mint ingatlanértéket vagy kölcsönt, a karrierimídsznek megfelelő öltözködést, a versenyben való

---

²⁷¹ „[...] alcune delle case erano in realtà piccoli scenari, studiati apposta per essere visibili in ogni particolare a chi passava lungo la strada. Le siepi e i cancelletti erano bassi in modo ridicolo; i prati si aprivano piatti, per lasciarsi esplorare a sguardi.” De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 110.

²⁷² „Quasi tutte le case erano a breve distanza dalla strada: le facciate aperte, rivolte a chi entra come colossali carte di presentazione.” De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 139.

²⁷³ Gottdiener, i. m., 48.

²⁷⁴ Lásd például: De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 40-41.

kénytelen részvételt és a társadalmi döntéshozatal eszközeihez való hozzáférés korlátozottságát a képviseleti demokrácia feltételei közepette.²⁷⁵

Más szóval: Los Angeles a posztmodern környezet mintapéldája,²⁷⁶ az „expanzív városi tér” tipikus modellje, „ahol mérföldek választják el egymástól az egyéneket és a mindennapi élet közönséges tevékenységi formáit, például a vásárlást és a szórakozást.”²⁷⁷

A nagyvárosban élők óriási száma ellenére az emberi kapcsolatok és a szociális élet lerombolódnak, az egyén elveszettnek és elszigeteltnek érzi magát, szorongással lesz tele. Mindez, mert „Los Angeles [...] a bér munka, az ideológia és az államhatalom kényszermechanizmusainak terepe, mely térbeliségében az egyének kölcsönös elszigetelése által is ellenőrzést gyakorol.”²⁷⁸ Hasonló képet fest De Michelis is, amikor a következőképpen fogalmaz: „Los Angeles egy lélek nélküli metropolisz, amelyben zavartan, örökös zaklatottságban, cél és irány nélkül mozog az ember a nyugtalan és határtalan lét sodrában”²⁷⁹.

A hétköznapi ember, aki a tömegek apró porszeme csupán, szükségszerűen alkalmazkodik a posztmodern, „automatizált városi élethez”²⁸⁰. Az automatizmus – a technológiához hasonlóan – nem csak a mindennapokat hatja át, hanem magukat az egyéneket is „megfertőzi”, akik gépies, valós jelentéseket nélkülöző mozdulatokat, módszereket, ritmusokat követve cselekednek és kommunikálnak. Efféle viselkedést mutat Giovanni egyik munkaadója, Alvin, valamint ez utóbbi titkárnője, Frieda is:

---

²⁷⁵ Gottdiener, i. m., 46.

²⁷⁶ Vö. Gottdiener, i. m., 42.

²⁷⁷ Gottdiener, i. m., 46.

²⁷⁸ Gottdiener, i. m., 48.

²⁷⁹ „Los Angeles è una metropoli senz'anima nella quale ci si muove a disagio perennemente frastornati, senza scopo e senza direzione, travolti dall'onda di un'esistenza inquieta e sconfinata”, Cesare De Michelis, *Fiori di carta – la nuova narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 1990, 80.

²⁸⁰ „il mondo postmoderno della vita urbana, automatizzata”, Remo Ceserani, „Rassegna di narrativa”, *Nuova Corrente*, 97 (1986), 169.

„Jól van jól van hát itt vagytok el kell mondjam örülök hogy veletek van dolgom” mondta „és nem valaki mással most pedig elmagyarázom mi lesz a dolgotok de előbb hadd mondjam el hogy tíz dollárt kaptok majd óránként mert ehhez a munkához bizonyos rátermettségre van szükség” stb... Teljesen belemerült ebbe a mellékszereplői monológba [...].

[...] „Persze, persze”, felelte Frieda egy az idők során kifejlesztett gépiességgel.²⁸¹

Egy olyan világ körvonalai rajzolódnak ki, ahol minden és mindenki előre meghatározott funkcióval rendelkezik, ahol minden cselekedet előre definiált szerepek szerint történik, maga az egyén pedig funkcionalitásán túl aligha bír bármiféle jelentőséggel. Ron és Tracy úgy beszélnek egymással, mintha szerepeket játszanának,²⁸² Giovanni és Jill veszekedésében a kommunikáció csupán látszólagos, a közlő szándék a kimondás pillanatában rögtön elvész.²⁸³ A gazdagabb társadalmi rétegeknél is hasonló automatizmust lehet megfigyelni, így például a Marsha Mellow és férje, Arnold által rendezett vacsorán:

Volt abban egyfajta hierarchia, hogy a különböző személyeknek mennyi hangot és mozdulatot sikerült produkálniuk és katalizálniuk [...]. Egyesek kisebb mellékszerepekre specializálódtak [...]. Egyes vendégek nem is beszéltek [...].²⁸⁴

Los Angeles mindezen tartalmaknak is a hordozója; a posztmodern világ és tapasztalás, a technologizált, automatizált és fragmentálódott valóság megjelenítője. Egy olyan világré, amelynek csak részleteit képes megismerni az ember, és amely folytonosan mozgásban lévő névtelen, ismeretlen arcok halmaza. A merő automatizmus üressé teszi az

---

²⁸¹ „Ha detto «Bene bene eccovi qua devo dirvi che sono contento di avere a che fare con voi invece che con qualcun altro e adesso vi spiego cosa dovrete fare ma prima lasciatemi dire che sarete pagati dieci dollari all'ora perché questo è un lavoro che richiede una certa capacità» ecc... Era immerso in questa recita di personaggio secondario [...]. // [...] Frieda rispondeva «Certo, certo», con una sorta di automatismo che aveva sviluppato nel tempo.” De Carlo, *Treno di panna...* i. m., 34-5.

²⁸² Vö. De Carlo, *Treno di panna...* i. m., 29.

²⁸³ Vö. De Carlo, *Treno di panna...* i. m., 101.

²⁸⁴ „C'era una gerarchia nella quantità di suoni e gesti che le diverse persone riuscivano a produrre e catalizzare [...]. Alcuni erano specializzati in piccoli ruoli di contorno [...]. Alcuni ospiti non parlavano nemmeno [...]” De Carlo, *Treno di panna...* i. m., 152.

emberi kapcsolatokat, a metropoliszban a privát relációk egysége és intimitása is lerombolódik: az egyénnek a lakhelyétől távol eső munkákat kell és/vagy sikerül elvállalnia, ritkán talál alkalmat valós, mélyebb tartalmú találkozásokra, elvértve van lehetősége szorosabb kapcsolatok fenntartására. Ezek helyett a felszínes kommunikáció kerül túlsúlyba, az emberen – és így a *Tejszín vonat* társadalomtól távolságot tartó főszereplőjén is – az elidegenedettségek érzése lesz úrrá.

A szövegvilágban ábrázolt társadalom és a Giovanni képviselte generáció, úgy tűnik, híján van a hagyományos értékeknek és kultúrának. A sikernek ugyanakkor nem fordít hátat: Alberto Arbasino szerint épphogy „mohó[n vágyakozik] Kalifornia, luxus, milliárdok, úszómedencék után két pálmafával és három Chevrolet-vel”²⁸⁵. E „mohóság” nem mutatkozik meg markánsan a szövegben, de valóban ott húzódik a háttérben, és talán éppen ezért Los Angeles Giovanni történetének a színtere. A metropolisz, akárcsak Kalifornia és maga az Egyesült Államok, a sikernek (de legalábbis a siker lehetőségének) a szimbóluma lehetett e nemzedék számára, egy olyan hely, ahol az érvényesülés feltételei és útja biztosnak tűnhettek. A regény e világról, a korabeli amerikai, illetve fejlett országokra jellemző társadalomról persze nem ilyen pozitív, hanem jóval valósabb, idealizálatlan képet fest. Nem véletlenül jegyzi meg Beppe Severgnini, miszerint a *Tejszín vonat* az első állomása annak, ahogyan az olasz írók – és általában az olaszok – Amerikáról alkotott elképzelése átalakult.²⁸⁶ Még akkor is, ha a narráció mindenről csak tárgyilagosan tudósít – vagy talán éppen annak következtében.

Az elbeszélés objektív hangnemét erősíti, hogy az amerikai környezetben élő Giovanni motivációi sem kerülnek egyértelműen kifejtésre. Ugyanakkor, ahogyan egyre inkább belemerül a kaliforniai életbe, egyes megnyilatkozásaiból arra lehet következtetni,

---

²⁸⁵ „ingorda di California, lusso, miliardi, piscine con due palme e tre Chevrolet”, Alberto Arbasinót idézi De Michelis, *i. m.*, 78.

²⁸⁶ Vö. Severgnini, *i. m.*, 25.

hogy valójában őt is a sikervágy vezérli (lásd a 240. lábjegyzetet) A szöveg kínálta objektív „fényképek” ezért, minden tárgyilagosságuk és ártatlanságuk ellenére, egyben valamelyes résztvevő magatartásról, „cinkosságról” is árulkodnak, ahogyan arra Petito is rámutat.²⁸⁷

Giovanni társadalmi elvárásokhoz való fokozatos alkalmazkodásának, bizonyos integrálódási szándékának jeleit mutatja például, amikor egy Nieman-Marcus luxusáruházban márkás selyemkendőt (*foulard*) vásárol magának,²⁸⁸ vagy amikor a Marsha Mellowsnál rendezett vacsorán próbál ugyanúgy viselkedni, mint a gazdagok: „Minden alkalommal, amikor valaki nevetett, azt úgy csinálta, mintha különös, nem nyilvánvaló okok miatt nevetne. Én is rögtön nevetni próbáltam ezekben az esetekben, nehogy bizalmatlanságot keltsek a közelemben ülőkben.”²⁸⁹ A regényvégi záró kép pedig már egyenesen a sikeres beilleszkedés irányába történő elmozdulás érzetét közvetíti, és a kívülálló magatartásmód (várható) feloldódásáról tájékoztat: a nagyváros, amely a cselekmény kezdetén még csak „világító pontok végtelen hálózata”²⁹⁰, ekkorra már eleven, életteli hely Giovanni számára, „egy végtelen, világító, *planktonokkal* teli fekete tó”²⁹¹.

A regény Los Angeles-képéhez hasonlóan a szűkebb, zárt életterek (lakások, házak, a regénybeli étterem stb.), valamint az ott fellelhető tárgyak is komplex jelentéseket rejthetnek magukban. A szöveg precízen írja le „Los Angeles minden mikrokozmoszát, legyen az egy süteményeket árusító bolt [vagy] egy étterem”²⁹², ugyanakkor itt is csupán a dolgok felületére fókuszál, és ezért gyakran olyan hatást kelt, mintha egy katalógust tartana

---

²⁸⁷ Vö. Petito, *i. m.*, 59.

²⁸⁸ Vö. De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 116.

²⁸⁹ „Ogni volta che qualcuno rideva, lo faceva in modo da dare l’idea di ridere per motivi particolari, non apparenti. Cercavo di ridere subito anch’io in questi casi, per non creare diffidenza in quelli che mi sedevano vicino.” De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 151.

²⁹⁰ „il reticolo infinito di punti luminosi”, De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 9.

²⁹¹ „un immenso lago nero pieno di plancton luminoso”, De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 187. (Kiemelés tőlem: M. D.)

²⁹² „Accuratissima appare la descrizione di ogni microcosmo di Los Angeles, sia esso un negozio di biscotti, un ristorante [...]” Petito, *i. m.* 57.

a kezében az olvasó: a tárgyakat inkább csak felsorolja, mintsem valóban leírja. (Ezt a hatást erősíti a nagy gyakorisággal előforduló *c'era / c'erano* – „volt / voltak [ott]” – nyelvtani szerkezet is.) A regénybeli „látásmód [...] a világ és az ember között bekövetkezett szakadásról tanúskodik, amelynek következtében a valóságábrázolás mindannak rendszertelen katalogizálásaként valósul meg, amely az emberen kívül létezik”²⁹³.

A felsorolások olykor valamivel nagyobb lélegzetűek (például Tracy és Ron otthonának, vagy a hollywoodi party helyszínéül szolgáló ház fürdőszobájának bemutatásakor ²⁹⁴), máskor szűkebb terjedelműek, és csak egy-egy tárgy megemlítésére korlátozódnak. A hosszabb leírások esetén sem beszélhetünk valódi mélységekről: ezek részletesebb mivolta javarészt vagy annyiban merül ki, hogy az elbeszélés több dolgot is megemlít az adott helyiségben, vagy abban, hogy kiemeli az egyes tárgyak néhány apróbb tulajdonságát. Mindennek miértjéről azonban nem tájékoztat a szöveg, és így a zárt terek olyan hatást keltenek, mintha egy filmforgatás vagy tévésorozat háttérdíszletét alkotnák.²⁹⁵ Sőt, a narrátor tárgyilagos megfigyelő tekintete révén a tárgyak már-már önálló entitásokká is válnak, független világot képeznek (nem véletlenül szóltak többen is a francia *nouveau roman*-ról a *Tejszín vonat*-tal kapcsolatban). Közben azonban – mint minden tárgy – tulajdonosaik szociális kapcsolatainak és társadalmi hovatartozásának a jelölőiként, szimbólumaiként is funkcionálnak.²⁹⁶

Elsőként a jómódúak világától merőben eltérő szociális háttérrel rendelkező Tracy, Ron és Jill lakásaiban található tárgyakat ismerheti meg az olvasó. Közös jellemzőjük, hogy szinte mindegyik (a dívány, a TV stb.) a hétköznapi életben megszokott és fontossá

---

²⁹³ „lo sguardo [...] testimonia l'avvenuta separazione fra il mondo e l'uomo, per cui la rappresentazione della realtà si pronuncia come la catalogazione disarticolata di ciò che esiste al di fuori dell'uomo”, Ammirati, *i. m.*, 60.

²⁹⁴ Vö. De Carlo, *Treno di panna...* *i. m.*, 15, 182.

²⁹⁵ Vö. Petito, *i. m.*, 59.

²⁹⁶ Vö. Celia Lury, *Consumer Culture*, Cambridge, Polity Press, 1996.

vált *használati tárgy* (leszámítva pár céltalan, netalán giccses dísz tárgyat: egy színes kis porceléntáblát a konyhában, egy régi James Dean-posztert a falon, stb.), ami már önmagában is sok mindent elárul tulajdonosaikról. Mivel a tárgyak használati értékük mellett szimbolikus értékeket is hordoznak, és a szövegben több középosztályt megcélzó terméket találunk, amelyek e rétegnek egyben meghatározó elemei is, a szereplők otthonaiban megjelenő eszközök egyrészt információt közölnek tulajdonosaik társadalmi helyzetéről, másrészt morális értékrendjüknek is kifejezői. Javarást olyan tárgyakról van szó, amelyek a kényelmes(nek mondható) élet biztosításához szükségesek, és így szinte minden háztartásnak a részét képezik, hasznosságukon túl azonban nem hordoznak különösebb értéket (akármennyi legyen is belőlük, akkor is csak *használati tárgyak* maradnak). Mivel Tracy, Ron és Jill otthonaiban nem nagyon találni olyan dolgokat, amelyek intellektuális fejlődésüket szolgálhatnák, esetükben olyan személyekről van szó, akik nem csupán végtelenül hétköznapi életet élnek, de talán végérvényesen bele is süppedtek bénultságukba, cselekvésképtelenségükbe. Jóllehet mindhármuk elégedetlen saját helyzetével, az ennek megváltoztatására irányuló valódi, hatékony próbálkozások hiányoznak: folytonos várakozásban élnek, „remélvén, hogy elérkezik életük nagy lehetősége”²⁹⁷.

E tárgyak tehát az említett szereplők saját világaikba való bezártságáról, korlátozott jelleméről is tanúskodnak. Csak ezeket a tárgyakat birtokolják, csak ezekre van szükségük, és nem képesek rajtuk túlra tekinteni, hacsak nem valami sikernek nevezett, meghatározatlan dologra, amelyet talán maguk sem tudnak pontosan, mi lehet valójában. Ritkán lépnek ki szűk látókörű valóságukból, a metropoliszban már-már klausztofóbikussá váló otthonaikból;²⁹⁸ egy olyan „középosztály[hoz tartoznak], ami [...]

---

²⁹⁷ „nella speranza che capitì la grande occasione della loro vita”, Carnero, „Dal romanzo «superficiale»...” i. m., 68.

²⁹⁸ Vö. Benussi, *Scrittori di terra...* i. m., 218.

saját magára néz, talán túl komolyan véve saját társadalmi megjelenítését, egészen a bénultságig merevítve azt”²⁹⁹. A bezártság-érzet jól megjelenik Giovanni Tracy-vel és Ronnal folytatott együttélésében, ahol a tér túl szűkösnek bizonyul három ember számára, és a legkisebb dolgok (így akár egy sampon³⁰⁰) miatt is veszekedés tör ki. Maga a tárgyak felsorolás-jellegű bemutatása – a narrátor tekintetével történő egyenkénti „lefényképezése” – is ezt a klausztrófikus érzést közvetíti és erősíti.

De Carlo regénye nem csak a középosztályt jeleníti meg, hanem a felsőbb rétegeket, a gazdagok világát is. A regény tehát többértékű képet nyújt a társadalomról, miközben hasonló társadalmi-szociológiai tudatosság jellemzi, mint a kortárs amerikai minimalista írók alkotásait. A *Tejszín vonat*-ban a gazdagok (Marsha Mellows és társai) helyzete nem sokban mutatkozik eltérőnek a középosztályétól: jóllehet a náluk megjelenő tárgyak sokszor a luxus-kategóriába tartoznak, érdekes, hogy itt is főként mindennapi használati tárgyakat találunk, és akárcsak a többi otthonban, itt sincsen jele a szellemi fejlődést elősegítő dolgoknak. Annyi talán a különbség, hogy a jómódú otthonokban az egyes dolgok (így a fogyasztási javak is) nagyobb mennyiségekben állnak rendelkezésre, s így módon a pazarló, profán örömök köré szerveződő élet jeleit is tükrözik.³⁰¹ A gazdagok sem tekintenek önmagukon túlra, sőt, esetükben még némi önelégültség jelei is körvonalazódnak: „Mindegyikük kötődött a sikerhez [...]. Nem csak gazdagok: híresek voltak, elégedettek önmagukkal [...]”³⁰² Az elbeszélés mindenestre változatlanul

---

²⁹⁹ Stevenson, i. m., 37.

³⁰⁰ Vö. De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 33.

³⁰¹ Jó leírást ad a fogyasztási javakat halmozó életmódról a hollywoodi party helyszínéül szolgáló ház konyháját bemutató rész: „Volt ott mindenféle gyümölcsle, kis homályos műanyagüvegekben és egygallonos üvegtartályokban. Volt ott több karton tej, joghurt, kefir; ízek szerint sorokba rendezve. [...] Néztem a gyümölcslevek színét, ahogy átütöttek a műanyagon [...]” („C'erano succhi di frutta di ogni genere, in piccole bottiglie di plastica opaca e contenitori di vetro da un gallone. C'erano cartoni di latte, di yogurt, di kefir; distinti per file a seconda del sapore. [...] Guardavo i colori dei succhi di frutta, come emergevano attraverso la plastica [...]”) De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 184.

³⁰² „Erano tutti legati al successo [...]. Non erano solo ricchi: erano famosi, contenti di sé [...]” De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 179.

tárgyilagos marad, a felszínen mozog, ami a gazdagok mélységek nélküli, kiüresedett életére való további utalásként értelmezhető.

Természetesen itt sem szabad megfeledkezni arról, hogy maga Giovanni regisztrálja a dolgokat, és ezért a megjelenő tárgyak rá nézve is bírhatnak karakterizáló erővel. Talán azért szól csupán bizonyos tárgyakról, hogy kritikával éljen egy olyan világgal szemben, amelyből minden valós érték kiveszni látszik; de az is elképzelhető, hogy azért azokat (és csak azokat) a tárgyakat említi, amelyeket, mert éppen ő rendelkezik közönséges, hétköznapi világlátással, beszűkült személyiséggel. Az előbbi megállapítás helytállóságát bizonyítja, hogy bár Giovanni megfigyelő tekintete távolságtartással viszonyul a világhoz, némi azzal szemben érzett ellenszenvről is árulkodik. Elégedetlenségét jól szemlélteti a hollywoodi party konyhájában zajló jelenet: „Kinyitottam három vagy négy gyümölcsleves üveget; ittam pár kortyot mindegyikből. Szerettem volna mindent megkóstolni, ami ott volt, és a mosogatóba önteni a maradékot.”³⁰³ Persze az sem kizárható – és ez már a második meglátást igazolja –, hogy az elanyagiasodott világ és a fogyasztói társadalom által beléültetett birtoklás igénye, a jólét iránti vágyakozása készíti erre. Noha elégedetlensége és ellenszenvje jól kivehető naivsággal, sőt ártatlansággal is társul (ez kitűnik többek között Marsha Mellowshoz fűződő kapcsolatából, abból a „bénító hatás[ból], amelyet [...] az elbűvölő és varázslatos diva gyakorol rá”³⁰⁴), viselkedése a gazdagok irányában érzett féltékenységet is mutatja, ami egyre inkább kirajzolódik a fogyasztói társadalomhoz való alkalmazkodása során.

Az elbeszélésbeli tárgyak tehát amellet, hogy felépítik a történet környezetét, fontos jelentéseket is hordoznak azokról a személyekről, akiket körülvesznek. Van közöttük egy, amely mintha még nagyobb jelentőséggel bírna a többihez képest: a

---

³⁰³ „Ho aperto tre o quattro bottiglie di succo di frutta; bevuto un paio di sorsi da ciascuna. Avrei voluto assaggiare tutto quello che c’era, e rovesciare il resto nel lavello.” De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 184.

³⁰⁴ „L’effetto paralizzante che [...] la mitica e magica diva produce su di lui”, Carnero, „Dal romanzo «superficiale»...” i. m., 71.

nyolcvanas-kilencvenes évek világának talán egyik legellentmondásosabb eszköze, a televízió. A *Tejszín vonat*-ban sok dolog történik a bekapcsolt tévé előtt, sőt, sokszor éppen ez a készülék biztosítja a szereplők közötti egyetlen kapcsolatot:

„Tetszik az amerikai tévé?” kérdezett. „Aha” mondtam. Bekapcsolta, és a kezembe adta a távkapcsolót. [...]

Behoztam egy adót, amely egy történelmi filmet adott. [...] Úgy tettünk, mintha követnénk a filmet, kifiguráztuk a legfurcsább jeleneteket. Jill néha az egyik színészre mutatott. „Nem hiszem el” mondta. [...] Tovább nyomtam a gombot, mígnem egy *country & western*-énekes kövér arca tűnt fel a képernyőn. „Ez jó lesz?” kérdeztem Jillt. Bólintott, és mereven engem nézett. Úgy tettem, mintha jól szórakoznék az énekesen. [...]

A heti két szabad estém nem mindig egyezett Jillével; de amikor egybeestek, akkor sem csináltunk valami sokat. Többnyire a tévét néztük, mígnem megfájdult a szemünk.³⁰⁵

Jól megfigyelhető az efféle részekben a valós tartalmat nélkülöző emberi kapcsolatok üressége. Ezzel egy időben arról a tétlenségről és cselekvésképtelenségről is érzékletes leírást kapunk, amellyel Giovanni generációja (és a ma embere) hajlamos élni az életét, és amely igencsak hasonló a televíziózás közbeni, passzív magatartáshoz. A főszereplő – nagy részben minden bizonnyal épp a TV jelentős viselkedésformáló hatására – úgy él, úgy tapasztalja meg a valóságot, „mintha egy filmhez asszisztálna: befogadó magatartással, de anélkül, hogy az abban ábrázolt élethelyzeteket minimálisan is befolyásolni vagy alakítani

---

³⁰⁵ „Mi ha chiesto «Ti piace la televisione americana?». Ho detto «Eh». L’ha accesa e mi ha dato in mano la scatoletta del comando a distanza. [...] // Ho sintonizzato su un canale che trasmetteva un film epico. [...] Fingevamo attenzione per il film; ironizzavamo sulle scene più grottesche. Jill ogni tanto indicava uno degli attori. Diceva «Non ci posso credere». [...] Ho schiacciato i tasti ancora, finché è apparso sullo schermo la faccia gonfia di un cantante di *country & western*. Ho chiesto a Jill «Va bene questo?». Lei ha fatto un cenno di sì con la testa, guardandomi fisso. Ho finto di essere divertito dal cantante. [...] // Le mie due sere libere alla settimana non erano sempre le stesse di Jill; ma anche quando coincidevano non è che facessimo molto. Per lo più stavamo a guardare la televisione finché ci facevano male gli occhi.” De Carlo, *Treno di panna... i. m.*, 75, 83.

tudná.”³⁰⁶ Maga a regény is egy film címét viseli, ezáltal Giovanni és kortársai élete még filmszerűbbé válik.

A televízióéhoz hasonló jelentőséget hordoz a regényben egy zárt tér, a huszadik század végének meghatározó életterévé vált supermarket is. Központi szerepe olykor (főleg a regény első fejezeteiben) már-már Don DeLillo *Fehér zaj*-át (*White noise*, 1985) juttathatja az olvasó eszébe. Mint azt Giovanni is megjegyzi:

Hatalmas mennyiségű időket töltöttem a supermarketben. Úgy tűnt, hogy legalább ebben a tevékenységben van valami következetesség: a választások körülhatároltak [...] voltak. [...] Az ételek elhelyezése, a sokféleségük, a feltornyozott dobozoknak már csak a mennyisége is a jólét érzetét keltették bennem.³⁰⁷

A supermarketek és bevásárlóközpontok hiperrealisztikus terek, ahol a látogatókat mesterségesen kialakított valóság várja (ellenőrzés alatt tartják bennük a hőmérsékletet, a páratartalmat, a vásárlóközönség összetételét), és amelyek olyan méretekkel rendelkeznek, hogy a vásárlás valóban sok időt vesz igénybe: igazi programnak, gyakran akár a szórakozás és a kikapcsolódás egyik fő formájának számít. Mivel meghatározott társadalmi rétegeket céloznak meg (általában a közép-, esetleg a felsőbb osztályt), a vásárlók az oda járó társadalmi-gazdasági csoporttal azonosítják magukat, ami többnyire a megjelenésükön is megmutatkozik: mivel a vásárlás szociális esemény, fontos eleme az

---

³⁰⁶ „[...] un vivere la realtà come assistendo a un film: con atteggiamento ricettivo, ma senza potere minimamente influenzarne o modificarne le situazioni rappresentate.” Carnero, „Dal romanzo «superficiale»...” i. m., 70.

³⁰⁷ „Perdevo enorme quantità di tempo al supermarket. Mi pareva che almeno questa attività avesse una sua coerenza: le scelte erano circoscritte [...]. La disposizione dei cibi, la loro varietà, la quantità pura delle confezioni accatastate in pigne mi comunicavano un senso di benessere.” De Carlo, *Treno di panna...* i. m., 102-103. Don DeLillo könyve magyarul: Don DeLillo, *Fehér zaj*, Budapest, Ulpius-ház, 2006. DeLillóról és regényéről lásd például: Abádi, *Mai amerikai regénykalauz...* i. m., 157-168; Gyuris Norbert, „A szimuláció statikus zaja”, *PRAE*, 1 (2003), 73-85.

öltözködés. A széles választék, a termékek látványa, a vásárlás lehetősége pedig a jólét érzését-illúzióját sugallja számukra.³⁰⁸

Mint láthatjuk, a *Tejszín vonat* zárt tereiben megjelenő tárgyak nem ártatlan dolgok csupán, hanem ennél jóval több a szerepük: önmagukon, tárgyiségükön túlmutató jelentéseket közölnek. Ahogyan De Michelis írja: „A narráció [...] mélyéről felsejlik a *pop* [kultúra] azon hajlama, hogy a mindennapi életünk tárgyait, képeit és szavait manipulálja, és ezzel váratlan jelentéseket, kimondatlan érzelmeket hívjon elő belőlük.”³⁰⁹

A regény e tárgyakon, képeken, szavakon, valamint az eddigiekben tárgyalt nyelvezeten, környezet- és szereplőábrázolásokon keresztül mutatja be a korabeli valóságot, amelyről – a (jelen)kor fogyasztói és látványtársadalmáról – egyúttal finoman és halványan érzékeltetett, felszín alatt megbúvó ítéletet is magában foglal. Mindezt pedig teszi egy reduktív, az amerikai neominimalista hullámmal is párhuzamba állítható, az olasz irodalomban a könyv megjelenése idején meglehetősen újdonságnak számító, tárgyilagos stílus használatával.

---

³⁰⁸ A bevásárlóközpontokra, szupermarketekre is megállja a helyét Gottdiener megállapítása, amely szerint „egy pláza vagy egy témapark [...] összetételébe tudatosan szimbólumokat kódoltak” (Gottdiener, i. m., 43). A fentiekkel kapcsolatban még vö. Demetrovics Zsolt – Dúll Andrea, „A bevásárlóközpontok környezetpszichológiai ambivalenciái”, *Korunk*, 3.12 (2009), 39-46 (de lásd az egész „Plázavilág” címet viselő folyóiratszámot); Demetrovics Zsolt – Paksi Borbála – Dúll Andrea (szerk.), *Pláza, ifjúság, életmód. Egészségmagatartás vizsgálatok a fiatalok körében*, Budapest, L'Harmattan, 2009, különösen Buda Béla írását (*Plázák és ifjúság. Valóság és virtuális világok*, 13-18), valamint a Dúll Andrea – Paksi Borbála – Demetrovics Zsolt szerzőtrió elemzését (*A helyfogyasztás színterei: a bevásárlóközpontok környezetpszichológiai elemzése*, 19-72).

³⁰⁹ „Al fondo della [...] narrazione c'è la memoria del gusto *pop* di manipolare gli oggetti, le immagini e le parole del nostro vivere quotidiano per trarne significati inattesi, sentimenti inespressi.” De Michelis, i. m., 78.

VI. NICCOLÒ AMMANITI: SÁR (1996)

VI. 1. Kannibál írók, pulp-irodalom

A római származású Niccolò Ammaniti hazájában és Olaszországon kívül is nagy népszerűségnek örvendő író, műveit számos nyelvre fordítják,³¹⁰ többükből pedig filmes feldolgozások is készültek.³¹¹ Szépírói karrierje a fiatal halkereskedő, Marco Donati kalandos, végül szürrealitásba is átforduló történetét elmesélő *Branchie (Kopoltyúk)* című regénnyel kezdődött 1994-ben, amelyben a videójátékok atmoszférájának irodalomba való becsempészésére tett (sikeres) kísérletet,³¹² és így próbálta tetten érni a kor, valamint „a fiatalok tömegkommunikációs eszközök és populáris irodalom, videójátékok és extrém sportok alkotta világát”³¹³. A *Kopoltyúk*-at követte a *Sár* című novelláskötet 1996-ban, ugyanabban az évben, amikor a *Gioventù cannibale (Kannibál fiatalság)* címet viselő

---

³¹⁰ Magyarországon is több írása megjelent már, így a Strega-díjas *Ahogy Isten parancsolja* (Budapest, Noran, 2008; első olasz kiadás: *Come Dio comanda*, Milano, Mondadori, 2006), az *En nem félek* (Budapest, Európa, 2008; *Io non ho paura*, Torino, Einaudi, 2001), a *Magammal viszek* (Budapest, Európa, 2009; *Ti prendo e ti porto via*, Milano, Mondadori, 1999), az *En és te* (Budapest, Európa, 2012; *Io e te*, Torino, Einaudi, 2010), valamint a *Sár* című kötet *Fém (Ferro)* című novellája (*Napút*, 11.5 [2009], 83-91, elérhető: http://www.naput.hu/naput_2009/2009_05/083.htm, utolsó letöltés: 2013. 07. 18.) és az *Induljon a banzáj!* (*Che la festa cominci*, Torino, Einaudi, 2009) regényrészlete (*Magyar Lettre Internationale*, 88 [2013], 26-27). Ammaniti magyarországi „fortunájával” kapcsolatban lásd: Dénes Mátyás, „La fortuna di Niccolò Ammaniti in Ungheria”, *Quaderni Vergeriani*, 7.7 (2011), 75-82; Mátyás Dénes, „»Az emberek nem szeretik látni, hogy ilyen a világ.« Beszélgetés Matolcsi Balázssal, Niccolò Ammaniti magyar fordítójával”, *Litera. Az irodalmi portál*, 2012. október 31., elérhető: <http://www.litera.hu/hirek/az-emberek-nem-szeretik-latni-hogy-ilyen-a-vilag>, utolsó letöltés: 2013. 07. 05.; a beszélgetés olasz nyelvű, bővebb változata: Dénes Mátyás, „Il mondo è così, solo che alla gente non piace vedere che il mondo è così». Conversazione con Balázs Matolcsi, traduttore ungherese di Niccolò Ammaniti”, *Quaderni Vergeriani*, 8.8 (2012), 63-76; Lukácsi Margit, „Kikötői hírek – olasz”, *Műút portál*, 2013. május 13., elérhető: <http://www.muut.hu/?p=1825>, utolsó letöltés: 2013. 07. 18.

³¹¹ Például a Gabriele Salvatores rendezte *Nem félek (Io non ho paura)*, 2003) és *Ahogy Isten parancsolja (Come Dio comanda)*, 2008), Marco Risi *L'ultimo capodanno*-ja (*Az utolsó szilveszter*, 1998), Bernardo Bertolucci *En és te*-je (*Io e te*, 2012).

³¹² Vö. Mondello, *La giovane narrativa... i. m.*, 15; Mondello, *In principio... i. m.*, 122; Barilli, *È arrivata... i. m.*, 132; Simonetti, „I nuovi assetti...” i. m., 103; Ferroni, *Quindici anni di narrativa... i. m.*, 298. Ammaniti pályakezdő regényét először az Ediesse Kiadó publikálta, akkor még felkiáltójellel a címében (*Branchie!*), amelyet később, az Einaudi Kiadónál való 1997-es megjelenésekor elveszített. Vö. Mondello, *In principio... i. m.*, 53.

³¹³ „universo giovanile fatto di mass media e letteratura di genere, videogiochi e sport estremi”, Mondello, *In principio... i. m.*, 94.

antológiában is közreműködött egy Luisa Brancaccioval közösen írt, néhány római fiatal féktelen éjszakáját elmesélő – egyébiránt az önálló válogatás hat novellájával is sok közös sajátosságot mutató – elbeszélésével (*Seratina*, magyarul kb. *Éjszakai szórakozás*).³¹⁴

Az említett gyűjteményre és utóéletére érdemesnek tűnik külön is kitérni néhány szóban, mivel nem kis visszhangot váltott ki a kilencvenes években, ami Ammaniti írásművészete, valamint a *Sár* értelmezése és értékelése szempontjából sem bizonyult semlegesnek. Az önmagát a szélsőséges horror első olasz antológiájaként (*La prima antologia italiana dell'orrore estremo*) aposztrofáló *Kannibál fiatalság*-ban olvasható novellák ugyanis – akárcsak Ammaniti saját kötetének egyes történetei – addig szokatlan módon, teljesen nyílt, természetes és semleges hangon szóltak szexről, drogról, alkohorról, vérről és erőszakról. Ennek és a novellagyűjtemény körül támadt nagy viharnak köszönhetően pedig – mintegy az antológia hatására – megszületett az olasz irodalom egy meglehetősen sajátos jelensége: Fried Ilona szavait idézve, a „köznapi **banalitást** [...] a **kaland**, az **egzotikum**, a **noir**, a **krimi** elemeivel [ötvöző]” *kannibál irodalom*, amelynek írói ugyan nem alkottak tudatos csoportot, de „egyszerre robbantak be az irodalomba”, és „erőteljesen reagáltak a 80-as, 90-es évek **kultúrájára**: a reklámokra, az ifjúsági kultúrára, a zenére, a képregényekre, a társadalmat jellemző **erőszakhullámra**, **agresszióra**”. Mindezt tették úgy, hogy „különösen érezhető [volt] műveiken (bár nem kivétel nélkül) az erőszak, a **fogyasztói társadalom megvetése**, a tabukkal való leszámolás, a fiatalság féktelensége (vagy látszólagos féktelensége?).”³¹⁵

Bár a kannibál irodalom e kilencvenes évek második felére jellemző divatja napjainkra leáldozott, ahogyan arra a kritikus Mario Barengi korai, 1998-ban közölt véleménye is következtetni enged („A »kannibálok« kimentek a divatból. Kevéssel több

³¹⁴ Niccolò Ammaniti – Luisa Brancaccio, *Seratina*, in Daniele Brolli (szerk.), *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi, 1996, 5-44.

³¹⁵ Fried, *A séta folytatása... i. m.*, 42. (Kiemelések az eredetiben.) Vö. továbbá: Fried, *Modern olasz irodalom... i. m.*, 185, 192.

mint egy évvel az antológia után [...] azt mondhatnánk, hogy a téma, jelenleg, kimerült”³¹⁶), abból a novellagyűjteményt követő években valódi irodalmi hullám alakult. Sőt, mint azt csaknem tíz évvel később az irodalomkutató Elisabetta Mondello is megjegyzi, valójában a terminus „[o]lykor még ma is visszaköszön, olyan években, amikor a jó ideje túlhaladott jelenség felidézése bosszús reakciókat vált ki magukból az írókból, akik már akkoriban sem fogadták a címkét teljes örömmel.”³¹⁷ Azon ezredvégi vélemény tehát, amely szerint a „Kannibálok múltó divat voltak, amely nem fog nyomot hagyni”³¹⁸, nem teljességgel állta ki az idő próbáját, hiszen, bár a kiadók generálta jelenség fénye valóban kihúnyt, annak nyomai: nyelvi, stilisztikai, tematikai megoldásai az új évezred számos írásában is felfedezhetők.

Az említett jellemzők miatt mindenekelőtt Tondellihez, de akár Arbasinóhoz, Pasolinihez vagy Gaddához is visszavezethető³¹⁹ kannibál írók művészetét több irodalmi, valamint irodalmon kívüli irányzattal és kifejezéssel hozta kapcsolatba a kritika, ilyenek például a *rock*, a *splatter*, a *trash* vagy a *pulp*.³²⁰ A terminusok sokfélesége nem meglepő,

³¹⁶ „I «cannibali» non sono più di moda. A poco più di un anno dall’antologia [...] il tema si direbbe, per ora, esaurito.” Mario Barengi, *I cannibali e la sindrome di Peter Pan*, in Vittorio Spinazzola (szerk.), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, 34.

³¹⁷ „Talora ricorre ancor oggi, in anni in cui la citazione del fenomeno, da tempo superato, provoca reazioni infastidite da parte degli stessi autori che già allora non avevano del tutto gradito l’etichetta.” Mondello, *In principio... i. m.*, 67. A kannibál írók jelenségéről (a már említett írásokon túl) lásd még: a *Tirature '98* teljes kötetét; Filippo La Porta *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo* című könyvének 1999-es kiadását: La Porta, *La nuova narrativa... i. m.*, 260-266 (a könyv „I «cannibali»” című fejezetét idézi Fulvio Pezzarossa: Pezzarossa, *i. m.*, 20, 23. lábjegyzet); *La Bestia... i. m.*; Marino Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell’era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997, 65-71; Barilli, *È arrivata... i. m.*, 137-141; Mondello, *La giovane narrativa... i. m.*, 11-37; Massimo Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, 2007, 123-151; Tommaso Pomilio, *Le narrative generazionali dagli anni Ottanta agli anni Novanta*, in Nino Borsellino – Walter Pedullà (szerk.), *Storia generale della letteratura italiana*, XII, Milano, Federico Motta Editore, 1999, 658-659, 669-675, 678-680; Ferroni, *Quindici anni di narrativa... i. m.*, 297-299; Giulio Ferroni, *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2007*, Milano, Mondadori Università, 2007, 314-316.

³¹⁸ „I Cannibali sono stati una moda passeggera che non lascerà traccia [...]” Roberto Cotroneo megglátását, amely Fiorella Iannuccinak az *Il Messaggero* napilap 1998. január 18-i számában megjelent írásában („E il cannibale sbranato medita vendetta”) olvasható, Pezzarossa idézi: Pezzarossa, *i. m.*, 214.

³¹⁹ Vö. Cirillo – Gigliozzi, *i. m.*, 511; Fried, *A sèta folytatása... i. m.*, 42; Fried, *Modern olasz irodalom... i. m.*, 193; Szénási, *A huszadik századi... i. m.*, 102.

³²⁰ Vö. Sinibaldi, *i. m.*, 65; Galato – Panzeri, *Cercatori di storie... i. m.*, 100; Mondello, *La giovane narrativa... i. m.*, 32; Mondello, *In principio... i. m.*, 66; Arcangeli, *i. m.*, 123-126.

ha szem előtt tartjuk, hogy mind a jelenség, mind maga az elnevezés kiadói kreáció: „az elmúlt évtizedben [a 90-es években] a »kannibáloké« volt a legjobb példa arra, ahogyan egy kollektív irodalmi esemény a tömegkommunikációs eszközökön keresztül felépül”³²¹, írja Mondello. A számos tendencia közül végül mégis a *pulp*-irodalomhoz fűződő viszonya bizonyult a legmarkánsabbnak: olyannyira, hogy annak akár egy komponenseként is tekinthető. Efféle véleményen van legalábbis Barengi, aki szerint a *Kannibál fiatalság* antológia „a *pulp* műfajához tartozó olasz prózaírók gyűjteménye”³²², vagy a neves irodalomtörténész, Giulio Ferroni: „Igazi divat volt a kilencvenes évek végén a *pulp* [...], amely olyan fiatalok csoportja köré épült ki, akiket »kannibálok«-ként szoktak jellemezni”³²³. A magyar kutatók is hasonló nézetet osztanak, így például Szénási: „a »*pulp*« az irányzatot jelzi, a »kannibálok« pedig azt az alkalmi társulást, amely az irányzaton belüli, önmagában sem egységes változatot képviseli.”³²⁴

Ahogyan a fenti vélemények is mutatják, a kannibál írók hulláma valóban joggal kapcsolható a *pulphoz*: egy olyan tendenciához, amelynek elnevezése a könnyed tartalmakról árulkodó amerikai ponyvalapok (*pulp magazines*) nevét idézi,³²⁵ és amely a filmek világától sem független. A kritika valóban gyakran szól e próza filmművészettel (és konkrét filmekkel) kapcsolatos viszonyáról, mindenekelőtt Quentin Tarantino munkásságát és az immár kultuszfilmmé vált, 1994-es *Ponyvaregény*-ének olaszországi sikerét és hatását szokta kiemelni. Ez utóbbi a névadás mellett a jellemző ábrázolásmódban is tetten érhető, a populáris kultúra körébe tartozó és/vagy közönséges elemeket is szabadon alkalmazó olasz *pulp* ugyanis több közös sajátosságot hordoz Tarantino alkotásával (a vér

---

³²¹ „Nell’ultimo decennio quello dei «cannibali» è stato il maggiore esempio di costruzione di un caso letterario collettivo tramite i mass media [...]” Mondello, *In principio...* i. m., 68.

³²² „raccolta di narratori italiani appartenenti al genere *pulp*”, Arcangeli, i. m., 124.

³²³ „Vera e propria moda è stata, sul finire degli anni Novanta, quella del *pulp* [...], costruita intorno a un gruppo di giovani designati come «cannibali» [...]” Ferroni, *Letteratura italiana contemporanea...* i. m., 314.

³²⁴ Szénási, *A huszadik századi...* i. m., 103.

³²⁵ Vö. Sinibaldi, i. m., 39; Pezzarossa, i. m., 20-23; Szénási, *A huszadik századi...* i. m., 103.

túláradó jelenléte; a gyakori cinikus hangnem; a narráció töredezettsége, képsorozatok váltakozására emlékeztető, filmes vágásokat idéző, snittszerű jelenetekre épülő szerkezete; stb.³²⁶).

Nem ez azonban az egyetlen olyan filmcím, amely az irányzat kapcsán felmerül. Marino Sinibaldi megemlíti a szintén Tarantino nevével fémjelzett *Kutyaszorítóban*-t (*Reservoir Dogs*, 1992), illetve Oliver Stone *Született gyilkosok*-ját,³²⁷ míg egyes kritikusok többek között Danny Boyle 1996-os *Trainspotting*-jét valamint David Cronenberg ugyanezen évben elkészült *Karambol*-ját (*Crash*) is szóba hozzák.³²⁸ Az eddigieken túl – továbbra is a *pulp*-irodalom és/vagy a kilencvenes évek olasz irodalmának vonatkozásában – többen hangsúlyozzák a kor másik kultuszfilmjének számító *Forrest Gump* (1994) című alkotást Robert Zemeckistől,³²⁹ amelynek hatása szintén jelentősnek bizonyult: a *Forrest Gump* és a *Ponyvaregény* ellentétes társadalomszemlélete következtében olyan elképzelés is kialakult, amely szerint a két mű példáját követően az ezredvég olasz prózáját végigkísérte egy „jó” és egy „rossz” vagy „gonosz(kodó)” vonal („una «linea buonista» e [...] una «cattivista»”).³³⁰

Filippo La Porta így ír a *pulp* irányzatáról:

---

³²⁶ Tarantino *Ponyvaregény*-ének az olasz *pulp* irodalomra gyakorolt hatásával kapcsolatban vö. Sinibaldi, *i. m.*, 39-44; Pezzarossa, *i. m.*, 23; Galato – Panzeri, *Cercatori di storie... i. m.*, 103-104; Arcangeli, *i. m.*, 123-124; Barilli, *È arrivata... i. m.*, 105, 140-141; Mondello, *La giovane narrativa... i. m.*, 33; Luca Cervasutti, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 1998, 35-37.

³²⁷ Vö. Sinibaldi, *i. m.*, 39.

³²⁸ Vö. Ferdinando Camon, *Prefazione*, in Luca Cervasutti, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 1998, 9.

³²⁹ Így például: Pezzarossa, *i. m.*, 65; Barilli, *È arrivata... i. m.*, 140-141; Mondello, *La giovane narrativa... i. m.*, 33; Mondello, *In principio... i. m.*, 67.

³³⁰ „nasceva quella suggestione di una «linea buonista» e di una «cattivista» [...] le quali avrebbero percorso la narrativa italiana degli anni novanta”, Mondello, *In principio... i. m.*, 67. A kétfajta prózavonalról lásd még: Gianni Turchetta, *Ma te ce l'hai un papà?*, in Vittorio Spinazzola (szerk.), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, 24-33. Renato Barilli is hasonló elképzelést vall, ő azonban *nero* és *bianco* („fekete” és „fehér”) szerzőkről és írásokról beszél, a fekete színnel utalva a „durvább”, „keményebb” tartalmakat hordozzó, a fehérrel a „jóindulatú”, „ártatlanabb” írói termésekre. Vö. Barilli, *È arrivata... i. m.*, 137-141.

A *pulp* definíciója bizonytalanul mutatkozik (akárcsak a *trashé*), és számtalan vitát és fejtegetést hívott életre. Szó esett a *splatter*, a borzalmak iránti kedv – esetleg stilizált – fejlődéséről. Első megközelítésként a *pulpot* azon irodalmi, vizuális stb. termelésnek tekintjük, amely ma „alantas”, populáris, műfajokhoz kötött („képregényes” vagy „ponyvaregényes”) anyagokat (kemény cselekményszövegek, elemi lélektanok, ömlő vér) használ fel és hasznosít újra, mindezt azonban olyan tudatossággal és ironiával, amelyek lehetővé teszik a műfaj tétlen szerialitásából való kilépést. Hagyományellenesség és fogyasztás, szabványosítás és transzgresszió, reklámyelvezet és „komoly” kutatás [jellemzi].³³¹

La Porta definíciója nem csak a *pulp* néhány sajátos vonására világít rá, hanem az egyes terminusok egymáshoz való erőteljes kötődését is jól érzékelteti. Nem ő azonban az egyetlen, aki a jelenségről szól: Sinibaldi is számot vet annak néhány alapvető sajátosságával, mint amilyenek az elbeszélés felgyorsult ritmusa és horizontalitása, a (tradicionális) erkölcsi értékek hiánya, a több-kevesebb cinizmus, az erőszak jelenléte, a mehökkentésre irányuló hajlam, az elbeszélte cselekmények és események esetlegessége, viszonylagossága, stb.³³² Fulvio Pezzarossa ugyancsak hasonló tulajdonságokat tanulmányoz, továbbá a test és testiség *pulp* (és kortárs) irodalomban jelentős teret nyerő szerepét is elemzése tárgyává teszi, azt az olasz irodalmi hagyomány keretein belül vizsgálja.³³³

A *pulp*, akárcsak a kannibál írók művészete, sokszor ellentétes, olykor akár negatív véleményeket is szült. A jelenség irodalmi értékét tárgyaló kevésbé pozitív hangú kritikái nézeteket illetően talán szintén érdemes (és érdekes) lehet megemlíteni pár véleményt.

---

³³¹ „La definizione di *pulp* appare incerta (così come quella di *trash*) e ha dato il via a innumerevoli discussioni e disquisizioni. Si è parlato di evoluzione, magari stilizzata, dello *splatter*, il gusto per il raccapricciante. In prima approssimazione consideriamo *pulp* quella produzione letteraria, visiva ecc., che oggi utilizza o ricicla materiali «bassi», popolari, legati ai generi (o «fumettari» o di «appendice»: trame forti, psicologie elementari, sangue a profusione), però con una consapevolezza e con un'ironia che permettono di uscire dalla inerte serialità del genere. Avanguardia e consumo, standardizzazione e trasgressione, linguaggio della pubblicità e ricerca «seria».” La Porta könyvből (a *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo* 1999-es kiadásának 261. oldaláról) idéz Pezzarossa: Pezzarossa, *i. m.*, 20.

³³² Vö. Sinibaldi, *i. m.*

³³³ Vö. Pezzarossa, *i. m.* A *pulp*-irodalommal foglalkozó művek közül szükségesnek látom még kiemelni a *Tirature '98* című kötetet, illetve Mondello, Barilli, Galato és Panzeri, Ferroni, Cervasutti, Arcangeli fentebb idézett írásait.

Ferroni szerint például – ahogyan azt Fulvio Panzeri megállapítja – „mesterkélt vagy kötelező jellegű transzgresszióról van szó”³³⁴. Állásfoglalásához közel áll Alessandra Montrucchio meglátása: „kétségtelen, hogy egy olyasfajta prózáról van szó, amely olyan kliséket követ, amelyeket például a *Ponyvaregény*, az *Amerikai Psycho*, a *splatter* képregények és minden mostanában divatos dolog alkot”³³⁵. Hozzájuk hasonlóan gondolkodik Chiara Zocchi is:

Be kell vallanom, hogy nekem semmi nem tetszik, aminek szándékosan az a célja, hogy erős érzelmeket váltson ki; ki nem állhatom a provokációkat, főleg amikor ezek a célt jelentik, és nem az eszközt. A *pulp* esetében jellegtelennek és teljesen indokolatlannak találom a rendkívül nyers szavak és képek használatát. Túl könnyű választás ez, amelyet a pillanatnyi divat diktál: ezért van például, hogy nem szeretem **Ammanitit**, még ha a kritikusok dícsérik is.³³⁶

Mint láthajuk, a *pulp*-irodalomról olykor elmarasztalóbb vélemények is születtek, ennek ellenére az kétségtelen, hogy az irányzat több tabut is megdöntött, és az ezredforduló körüli évek olasz irodalmának egyik meghatározó jelenségévé nőtte ki magát, újításainak hatása pedig még a mai művek jelentős részén is érezhető.

Ez a helyzet jellemzi az olasz irodalmat a kilencvenes években, amikor Ammaniti *Sár* című írása is megjelenik. Akárcsak az *Éjszakai szórakozás*-ban, az 1996-os novellagyűjteménye több elbeszélésében is megtalálhatóak a kannibál és *pulp*-irodalommal kapcsolatos, idáig említett sajátságok. Nem csoda, hogy Ammaniti e kötete az olasz *pulp*

---

³³⁴ „Per Giulio Ferroni si tratta di una trasgressione di maniera o imposta [...]” Panzeri, *Variazioni... i. m.*, 47. Ferroni megítélésével kapcsolatban lásd még: Giulio Ferroni, „Abbasso i seguaci di «Pulp fiction». Meglio la moralità della trasgressione”, *Corriere della Sera*, 1996. április 30., 27.

³³⁵ „è indubbio che si tratta di una narrativa che segue dei *cliché*, costituiti ad esempio da *Pulp fiction*, *American Psycho*, dai fumetti *splatter* e da tutto quello che va di moda adesso”, Cervasutti, *i. m.*, 79-80. Vö. Simonetti, *La scuola delle immagini... i. m.*, 328-334.

³³⁶ „Devo ammettere che a me non piace tutto ciò che si propone deliberatamente di suscitare sensazioni forti; detesto le provocazioni, soprattutto quando sono un fine e non un mezzo. Nel caso del *pulp* trovo insignificante e del tutto gratuito l'utilizzo di parole e di immagini estremamente crude. È una scelta troppo facile dettata dalle mode del momento: ecco perché, ad esempio, non mi piace **Ammaniti**, pur lodato dai critici.” Cervasutti, *i. m.*, 82. (Kiemelés az eredetiben.)

egyik legjellemzőbb alkotásának számít – La Porta szavaival élve, egyenesen a „kiáltványának tekinthető”³³⁷ –, magát a szerzőt pedig kezdetben főleg kannibál és *pulp* íróként tartották számon. Így például a La Portával hasonló véleményen lévő Franco Galato és Fulvio Panzeri: „Kettő a valóban »pulp« prózaíró: Aldo Nove, a *Woobinda e altre storie senza lieto fine* (Woobinda és más happy end nélküli történetek, 1996), és Niccolò Ammaniti, a *Sár* (1996) szerzője.”³³⁸

VI. 2. A Sár és a Bret Easton Ellis-i próza

Ammaniti novellagyűjteménye hat, többnyire Rómában és Róma környékén játszódó elbeszélést tartalmaz, és a horrortól a komédián keresztül a thrillerig különböző műfajokat vegyít. Sinibaldi meg is jegyzi, miszerint „Ammaniti különlegessége mindenekelőtt a műfajok, regiszterek és alakzatok kimeríthetetlen ötvözése”³³⁹, ami talán nem meglepő, ha az író számára, ahogy ő maga mondja, elmosódtak a magas és a populáris kultúra közötti különbségek:

Aztán megérkezett a reklám és a tv kora, és sok minden megváltozott; a serdülőkor alatt a Candy Candy-ből éppúgy merítettünk, mint az irodalom klasszikusaiból, az egész pedig egyveleggé vált, ahol már nincsen[ek] magas és alacsony [értékek]. Az az érzésem, hogy más szerzők még úgy gondolják, a kultúrában megvan ez a különbség, míg nekem, és talán Aldo Novének is, Dosztojevszkij ugyanannyit jelent, mint a Tini Nindzsa Teknőcök.³⁴⁰

³³⁷ „può essere considerata il manifesto del **pulp** italiano”, La Porta könyvéből (a *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo* 1999-es kiadásának 266. oldaláról) idéz Pezzarossa: Pezzarossa, *i. m.*, 17. (Kiemelés az eredetiben.)

³³⁸ „I narratori realmente «pulp» sono due: Aldo Nove, autore di *Woobinda e altre storie senza lieto fine* (1996), e Niccolò Ammaniti, autore di *Fango* (1996).” Galato – Panzeri, *Cercatori di storie... i. m.*, 103.

³³⁹ „la peculiarità di Ammaniti è anzitutto l’inesauribile rimescolamento di generi, registri e figure”, Sinibaldi, *i. m.*, 63.

³⁴⁰ „Poi è arrivata l’epoca della pubblicità e della tv e molto è cambiato; durante l’adolescenza ci siamo nutriti sia di Candy Candy sia dei classici della letteratura, e tutto è diventato un polpettone dove non c’è più alto e basso. Ho l’impressione che altri autori ancora credano che nella cultura ci sia questa differenza, mentre per me, e forse anche per Aldo Nove, Dosztoevskij vale come le tartarughe Ninja.” Luca Beatrice,

A kötet első (és egyúttal leghosszabb) elbeszélése, a *L'ultimo capodanno dell'umanità* (Az emberiség utolsó szilvesztere) egy Via Cassián található római társasház komplexum (*Compensorio residenziale delle Isole*) Szilveszter éjszakai ünnepléseit meséli el. A narráció egymást keresztező cselekményszálakon fut, és a vad, féktelen és erkölcsileg romlott társadalom bűnös hajlamait tükröző szereplők történeteit követi párhuzamosan nyomon, akikre a történet végén közös halál vár, miután két, festék-oldószer hatása alatt álló fiú robbanószert hajít az épület egyik kályhájába. *Tisztelet* a címe a következő, néhány fiatal diszkrétélmények után eltöltött éjszakáját rögzítő elbeszélésnek, akik három frissen megismert naiv lánnyal kimennek a tengerpartra, majd ott szexuális és testi erőszakra, végül pedig érzéketlenül elkövetett gyilkosságra adják a fejüket áldozataikkal szemben. A harmadik novella a *Ti sogno, con terrore* (Rettegve álmodom rólad) címet viseli, amelyben egy Londonban élő lány történetét ismerhetjük meg: a lánynak erotikus álmai vannak a feltételezhetően több büntettet is elkövetett ex-barátjával, a történet pedig ezen alaphelyzetnek megfelelően keveri az álom és a valóság elemeit, mígnem kiderül, hogy a sorozatgyilkos személye megegyezik magával a főszereplőével. Ezt követik a *Lo zoologo* (A zoológus), egy zombivá változott fiú egyetemi karrierjét bemutató, cinikus hangnemtől sem mentes szürreális elbeszélés; a *Fango* (*Vivere e morire nel Prenestino*) (Sár [A Prenestinón élni és halni]), egy Albertino nevet viselő fiatal gengszter római külvárosban zajló története, amelynek cselekményszövése és leírásmódja valóban számos közös sajátosságot mutat a tarantinói filmek ábrázolásmódjával; valamint két rövid novella, a *Carta* (Papír) és a *Ferro* (Fém): az előbbi a Helyi Egészségügyi Munkacsoport (*Unità Sanitaria Locale*) alkalmazottjainak története egy mentálisan zavart

---

Stesso Sangue. DNA di una generazione, Roma, Minimum Fax, 1999, 126. A *Candy Candy* japán regény Kyoko Mizuki tollából, amit később Yumiko Igarashi illusztrált manga képregényként, majd a történetből *anime* (japán rajzfilm) sorozat is készült. (M. D.)

hölgy tűz martalékává váló lakásán, az utóbbi egy fiatal férfiről szóló novella, aki pénzért próbál szexuális szolgáltatásokhoz jutni, majd szerelembe esik egy művésztagokkal rendelkező lánnyal.

A kortárs amerikai szerző, Bret Easton Ellis műveiből sem hiányoznak a szexuális tartalmak, a kábítószer és a brutalitás. Többek között az 1991-es *Amerikai Psycho* című regénye is a túláradó erőszak, a szexuális aktusok és kínzások részletes leírásai miatt kavart nagy vihart, amelyeknek a főszereplő, Patrick Bateman tesz ki másokat, továbbá a hideg, érzéketlen és semleges elbeszélő hangnem következtében, amellyel mindez bemutatásra kerül. Az *Amerikai Psycho* mellett azonban hasonló elemek és sajátságok figyelhetők meg (szex, drog, erőszak, kegyetlenség) Ellis más műveiben is, így a korábbi regényekben, mint amilyenek a *Nullánál is kevesebb* (*Less Than Zero*, 1985), a *Vonzás szabályai* (*The Rules of Attraction*, 1987), vagy a későbbi megjelentekben, a *Glamoráma*-ban (*Glamorama*, 1998), a *Holdpark*-ban (*Lunar Park*, 2005) stb.³⁴¹ Anélkül, hogy Ellis kapcsán újabb fejtegetésekbe kívánnánk bocsátkozni a minimalista irodalom jellemzőit illetően, a jelen ponton talán elég csupán annyit röviden kiemelni, miszerint a minimalista írások alapvetően (hiper)realista módszerekkel dolgoznak; az átfogó egész helyett a részre, a részletekre koncentrálnak; elemi eszközük a kihagyás, az ellipszis; narrációjuk a felszínen mozog, és nem ad mély leírásokat (azt a keveset mutatja, amely a világból a mindennapi életben megismerhető, *látható*); az ebből adódó elhallgatások, kihagyások következtében kitapintható, már-már nyomasztó hiányok keletkeznek a szövegben, amelyek kiegészítése az olvasóra hárul; a minimalista művek egyszerűsége csupán látszólagos, és valójában mély, komplex tartalmakat takar.

---

³⁴¹ Ellis említett műveinek (az Európa Könyvkiadónál megjelent) magyar fordításai: *Amerikai Psycho* (1994); *Nullánál is kevesebb* (1999 és 2010); *A vonzás szabályai* (2002); *Glamoráma* (2000); *Holdpark* (2005). További Európánál megjelent Ellis-művek: *Az informátorok* (1996); *Királyi hálósózbák* (2010).

Már e pontig is több közös vonásra figyelhettünk fel a *Sár* és Ellis művei vonatkozásában, így például az (egymástól sokszor nem is független) erőszakos és szexuális tartalmak markáns jelenlétére a szövegeikben. Ammaniti novelláit olvasva olykor megdöbbenően explicit szexuális leírásokat és agresszióval telített jeleneteket tapasztalhatunk, így például a *Tisztelet* című írásában, amelyben a fiatalok embertelen módon számolnak le az aznap este becserkészett és szexuálisan kihasznált lányokkal. Tetteik leírása az *Amerikai Psycho* legsokkolóbb soraira emlékeztet, de akár a *Nullánál is kevesebb* egy-egy jelenete is az olvasó eszébe juthat. Ahogyan Ellisinél, úgy Ammanitinél is: az agresszivitás és a szexuális tartalmak gyakran töltik meg az oldalakat, és sem ezek, sem azok a fiatalok nem találnak már más szórakozási formákat, mint amelyeket a szélsőségek képviselnek (még ha ezek számukra teljesen normálisnak számítanak is). Hogy miért van ez így, arról Ellis ad egyfajta magyarázatot, amikor a szex elbeszélésekben és fiatalok világában betöltött szerepéről értekezik (szavai azonban, bizonyos mértékben, az érzéketlen agresszió narrációbeli túltengésére is vonatkozhatnak):

Csak szexről van szó. Nincs jelentősége. Csak sóvárgás egy új érzés iránt. [...] A hatvanas években ez újdonság volt. És a szabadsághoz volt köze. A kábítószeres újdonságot jelentettek. Ma az emberek szedik ezeket, és nincs a dologban semmi kalandérzet, semmi elkötelezettség. Vaktában csinálják.³⁴²

Pivano tehát tökéletesen a lényegre tapint, amikor megállapítja, hogy „Ellis és generációja számára már nincsen semmi felfedeznivaló, és már nincsen semmi polemizálnivaló”³⁴³.

Ammanitinél szintén valami ilyesfélét láthatunk: mintha a *Tisztelet*-ben megismert fiatalok

---

³⁴² „Si tratta soltanto di sesso. Non ha importanza. È soltanto avidità di una sensazione nuova. [...] Negli Anni Sessanta era una novità. E aveva a che fare con la libertà. Le droghe erano novità. Ora la gente le prende e non c'è senso di avventura, non c'è impegno. Si fa alla cieca.” Pivano, *i. m.*, 260.

³⁴³ „Per Ellis e la sua generazione non c'è più niente da scoprire e non c'è più niente da polemizzare [...]” Pivano, *uo*.

vagy *Az emberiség utolsó szilvesztere* egyes szereplői (a szado-mazo szexért lelkesedő ügyvéd és sokan mások) ugyanezen érzéseket – vagy érzelmi ürességet – tükröznék, az érzések-érzelmek hasonló hiányáról tanúskodnának.

Ugyanakkor különbségeket is felfedezhetünk az erőszak és a szexuális tartalmak elbeszélésekbeli jelenlétével kapcsolatban. Ellis műveiben az efféle jelenetek teljesen érzelemmentesen és sokszor a legapróbb részletekre kiterjedően kerülnek bemutatásra (így például Bateman szexuális aktusai, valamint prostituáltakkal szembeni kegyetlen bánásmódja az *Amerikai Psycho*-ban; a robbanások emberi testrészek szétbomlását meglehetősen hűen ábrázoló leírásai a *Glamoráma*-ban). A *Sár* hasonló részei ezzel szemben kevésbé bizonyulnak szárazaknak és részletezetteknek, olykor némi komikus színezetet is kapnak, az erőszakkal telített jelenetek pedig – Tarantino filmjeihez hasonlóan – gyakran fókuszálnak a vérnek a pusztító jelenlétére. Sőt, ez utóbbit olykor odáig fokozzák, hogy az ábrázolt jelenetek az olvasóban keltett elsődleges sokkot követően már-már valószerűtlenneknek, abszurdaknak hatnak. Közben nem hiányoznak a Tarantino-filmekre jellemző váratlan váltások és a cinikus hangnem sem:

Akkor végső elkeseredésünkben kitépjük a fejéből a napernyőt, és beleszúrjuk a gyomrába. Sok vér. Sok. A rúd átdöfi a testét és belefúródik a homokba, amit vörösre fest. Aztán kinyitjuk a napernyőt. Virágmintás, félig fehér és a rozsdától félig vörös rojtokkal. Úgy hagyjuk.

Árnyékban.³⁴⁴

Egy másik közös pont, amely hamar feltűnhet az olvasónak, az egy nagy részben bizonyára a technologizált világ, a televízió és a mozi számottevő befolyásának is köszönhető komponens: az írásmódok erősen vizuális és filmszerű jellege. E sajátosság a

---

³⁴⁴ „Allora esasperati le estirpiamo dalla testa l’ombrellone e glielo piantiamo nello stomaco. Molto sangue. Molto. L’asta trapassa il corpo e si infila nella sabbia tingendola di rosso. Poi apriamo l’ombrellone. È a fiori con le frange mezze bianche e mezze rosse di ruggine. La lasciamo così. // All’ombra.” Niccolò Ammaniti, *Rispetto*, in Niccolò Ammaniti, *Fango*, Milano, Mondadori, 1996, 145-146.

kritikai írásoknak is gyakran említett témája,³⁴⁵ de maguk az írók sem rejtik véka alá a mozi rájuk és műveikre gyakorolt hatását, nem tagadják írásaik filmszerű természetét. Ahogyan Ellis mondja a *Nullánál is kevesebb*-ről és *A vonzás szabályai*-ről értekezve: „Nagyon fontos volt, hogy a regény filmszerű legyen, hogy az írás integrálja a film nyelvét. Emlékszem, milyen nagy hatással voltak rám a Robert Altman filmek – különösen a *Nashville*, és annak csodálatos és lenyűgöző technikai megoldásai.”³⁴⁶ Érdekes, hogy Ammaniti ugyancsak egy Altman-film hatását emeli ki egy interjúban: „A *Rövidre vágva* jobban szíven ütött, mint a *Ponyvaregény*”³⁴⁷.

Az eredmény, hogy a narráció töredezetté válik, az egyes jelenetek filmepizódok képsorozataira hasonlítanak, snittszerűek lesznek. Így a *Sár* szinte összes elbeszélésében, a *Rettegve álmodom rólad*-ban, a *A zoológus*-ban vagy – mindenekelőtt – *Az emberiség utolsó szilvesztere*-ben, ahol e felépítés még határozottabban válik a szöveg külső, formai szervezőelvévé: a gyorsan váltakozó „minifejezetek” külön számozást kapnak, a központi szereplők nevét viselik, a pontos időpont-megjelöléseknek köszönhetően pedig az időkeretek is egyértelműen adóttak (az alábbi idézetben pontosan hat másodperc van hátra az új évig, és az éjfélig tartó visszaszámlálás mutatja az idő múlását):

Hat!

73. THIERRY MARCHAND

Thierry Marchand csukva tartotta a szemét. Várta, hogy elmúljon a részegsége, hogy aztán újra felálljon.

---

³⁴⁵ Hogy csak néhány példát említsünk, Ammanitit illetően hivatkozunk Sinibaldi véleményére, aki szerint a *Sár* „első elbeszélés[é]ben [...] nagyon nyilvánvalónak mutatkozik a mozi és a *pulp* hatása” („Nel primo di questi racconti [...] l’influenza cinematografica e *pulp* appare molto evidente”, Sinibaldi, *i. m.*, 63), valamint figyelembe ajánljuk a következő műveket: Galato – Panzeri, *Cercatori di storie... i. m.*, 103-104; Bruno Pischetta, *Postmoderni di terza generazione*, in Vittorio Spinazzola (szerk.), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, 41; stb. Ellisszel kapcsolatban (szintén csak pár hivatkozást említve) lásd: Pivano, *i. m.*, 251-268; Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 186-193; Simonetti, *La scuola delle immagini... i. m.*

³⁴⁶ Michael Schumacher, „Interjú Bret Easton Ellisszel”, *Helikon*, 49.1-2 (2003), 91.

³⁴⁷ „America oggi più di *Pulp fiction* mi aveva colpito”, Beatrice, *i. m.*, 130.

Az 58 csatornás Sony Black Triniton telibe találta.
Betörte a koponyáját, és nyomban megölte.
Nem szenvedett.
Rögtön utána a francia húsnak és a japán technológiának arra az értelmetlen egyvelegére földet ért Gaetano Cozzamara élettelen teste.

74. ANSELMA FRASCA

«Átkozott vén szemek!» mormogott magában Anselmo Frasca.
Meglőtt valakit, aki lezuhant.
Jól van!
De nem sikerült eltalálnia a vadállatot, akire célzott. Pedig kevésen múltott.
Gyorsan újratöltött. Nem akarta, hogy a vadállat elrejtőzzön.
Célzott, és újra tüzelt.
A puska felrobbant a kezei között.³⁴⁸

Ellisnél szintén számos műben megfigyelhető az epizód- vagy snittszerűség, így *A vonzás szabályai*-ban, a *Nullánál is kevesebb*-ben, az *Amerikai Psycho*-ban. Pivano is megjegyzi a *Nullánál is kevesebb*-ről, miszerint „a jeleneteket Ellis hön szeretett videóklipjei mintájára fűzték össze”³⁴⁹, Galato és Panzeri pedig Ammaniti és íróársai (elsősorban Aldo Nove) műveinek a filmszerűségét hangsúlyozzák, amikor történeteikkel kapcsolatban megállapítják: „Már nem a televízió előtt élünk, hanem a valóság magára öltötte magát a képernyő dimenzióját.”³⁵⁰ A vizualitás valóban alapvető jellemzője mind a *Sár*-nak, mind Ellis alkotásainak, és bizonyára nem véletlen az sem, hogy akárcsak Ellis egyes műveiből,

---

³⁴⁸ „Meno sei! // 73. THIERRY MARCHAND // Thierry Marchand teneva gli occhi chiusi. Aspettava che la sbornia passasse per rimettersi in peidi. // Il Sony Black Triniton 58 canali lo colpì in pieno. // Gli sfondò il cranio uccidendolo sul colpo. // Non soffrì. // Immediatamente dopo, sopra quel miscuglio senza senso di carne francese e tecnologia giapponese, atterrò il corpo senza vita di Gaetano Cozzamara. // 74. ANSELMA FRASCA // «Maledetti occhi vecchi!» mormorò tra sé Anselmo Frasca. // Aveva colpito qualcuno che era caduto di sotto. // Bene! // Ma non era riuscito a prendere la bestia a cui aveva mirato. Per poco però. // Ricaricò velocemente. Non voleva che la bestia si rintanasse. // Mirò e fece fuoco di nuovo. // Il fucile gli esplose tra le mani.” Niccolò Ammaniti, *L'ultimo capodanno dell'umanità*, in Niccolò Ammaniti, *Fango*, Milano, Mondadori, 1996, 114-115. (Az idézett szövegrészben egy részegen üldögélő francia férfit talál el egy lezuhanó televízió, majd a ház egyik lakójának a teste, akit a szemközti ablakból lőtt meg a petárdák robbanásának hatására megzavarodott és háborús emlékeitől megittasodott, eredeti célját – a teraszon az említett televíziót korábban a kezében tartó természetes sportszurkolót – elvétő nagypapa.)

³⁴⁹ „le scene vennero cucite secondo i modelli degli adorati videoclip di Ellis”, Pivano, *i. m.*, 254.

³⁵⁰ „Non si vive più davanti alla televisione, ma la realtà ha assunto la dimensione stessa dello schermo.” Galato – Panzeri, *Cercatori di storie... i. m.*, 103-104. Ammaniti és Ellis szövegeinek epizód- és snittszerűségével kapcsolatban még vö. Simonetti, *La scuola delle immagini... i. m.*, 324, 333-334.

Ammaniti több írásából is filmadaptációk születtek:³⁵¹ amellet, hogy nyelvezetük és stílusuk erőteljesen a filmek világához közelít, egyes regényeik és novelláik szövegei már-már forgatókönyveknek is beillenek.

A fentiek mellett a vizualitásnak, a snittszerű jelenetek gyors egymásutániságának, az éles, hirtelen váltásoknak további hatása, hogy egyszersmind fel is gyorsítják az elbeszélést. Amennyiben a filmek a narrációnak fokozott ritmust biztosító megoldásokat alkalmaznak, akkor az irodalmi mű elbeszélése is igyekszik feszítettebb tempót felvenni, és hasonló narratív eszközöket implikálni. A rövid, ezáltal könnyen fogyasztható, gyakran akár össze is kuszált epizódok és pillanatfelvételek révén felgyorsul az elbeszélés ritmusa, az olvasás gördülékenyebbé, az elbeszélt történet gyorsabb üteművé válik. Egyesek szerint maga a történetekbeli erőszak is efféle hatás elérését segíti elő, „a narráció ritmusát fenntartó [...] eszköz”-ként³⁵² működik.

A mondat szerkesztés szintén fokozza a gyorsaság érzetét. Az olasz író szövegei elsősorban rövid, egyszerű mondatokból építkeznek:

Leveszem a kabátot.
Leveszem a cipőt.
Csak az alsógatya és az ing marad.
Nem jön.
Aztán végre megjelenik.
Még mindig rágózik.
Leveszi a dzsekijét.
Leveszi a miniszoknyát.
Buggy.
Harisnya.
Magammal húzom a kanapéra.

---

³⁵¹ Az olasz szerzőt illetően a korábban szóba került feldolgozások mellett (lásd a 311. lábjegyzetet) megemlíthetjük még az 1999-es *Branchie-t* (Kopoltyúk) Francesco Ranieri Martinotti rendezésében, míg Ellis mozgóképre adaptált műveivel kapcsolatban szót ejthetünk Marek Kanievska *Nullánál is kevesebb*-ből készült, magyarul *Fagyponat alatt* címmel vetített alkotásáról (*Less Than Zero*, 1987), Mary Harron *Amerikai Pszicho*-járól (*American Psycho*, 2000), A vonzás szabályai-ról Roger Avary-tól (*The Rules of Attraction*, 2002), illetve a Gregor Jordan rendezte *Az informátorok*-ról (*The Informers*, 2008).

³⁵² „un mezzo [...] per tener vivo il ritmo della narrazione”, Barengi, i. m., 36. Vö. Simonetti, „I nuovi assetti...” i. m., 100-103.

Rám borul.
Szorítom.
Fölemelem a karját.
Felhúzó a blúzá.
Leveszem a bugyiját.
Hagyja.³⁵³

Ellis esetében is könnyen találunk hasonlót: „Részegen. Homály. A szobájában. Felébredek. Bömbölő zene fentről. Kitámolygok a folyosóra. Susie meg akarta ölni magát. Felvágta a csukóját. Csurom vér az ajtó a folyosó másik oldalán. A srác, akit szeret. Bemegyek a fürdőszobába, az ő inge van rajtam [...].”³⁵⁴ Az ő írásaiban ugyanakkor nem kevésbé gyakoriak (ha éppenséggel nem sűrűbben fordulnak elő) a hosszú, hömpölygő mondatok sem, és bár halmozott alárendelésekből sincsen hiány, a mellérendelő szerkezeteknek ugyancsak magas a száma. Ezek olykor akár lassíthatják, monotonná is tehetik a narrációt:

Búzlík a színpad az izzadságszagtól, és száz fok meleg van és legalább ötven perce játszunk már és én már semmit se akarok, csak elénekelni még az utolsó számot, de a banda, amikor megemlítem nekik a szünetben, azt mondja, hogy inkább ne. Az egész műsor a legutóbbi szólóalbumom számaiból áll, de a gyerekek az első sorokból *r* nélküli, keleti kiejtéssel a régi, nagy számok címét kiabálják föl a színpadra, amit még a bandával együtt játszottunk, és akkor a kísérő zenekar egyszer csak belevág a második szólóalbumom legnagyobb sikerébe, de én nem is nagyon tudom megállapítani, hogy tényleg örjög-e a közönség, pedig tapsolni nagyon tapsolnak, és a hátam mögött kifeszített óriási ponyva – BRYAN METRO A VILÁG KÖRÜL 1984 – csak úgy dagadozik a tapsviharban, én pedig végigmegyek a hatalmas színpadon, az egyik végétől a másikig, és közben a közönséget fürkészném, de a reflektorok elvakítanak, és szürke félhomályba borítják a sportcsarnok vonagló embermasszáját, aztán amikor a második strófát kezdeném, egyszer csak kiesik a fejből a szöveg.³⁵⁵

³⁵³ Ammaniti, *Fém... i. m.*, elérhető: http://www.napkut.hu/naput_2009/2009_05/083.htm, utolsó letöltés: 2013. 07. 18.

³⁵⁴ Bret Easton Ellis, *A vonzás szabályai*, Budapest, Európa, 2008, 296.

³⁵⁵ Bret Easton Ellis, *Japán felfedezése*, in Bret Easton Ellis, *Az informátorok*, Budapest, Európa, 160.

Az elbeszéléseket mindenesetre az olasz és az amerikai író műveiben is a beszélt nyelvhez közelítő vagy azt imitáló egyszerű stílus jellemzi,³⁵⁶ amely egyúttal a szóhasználatban, a hétköznapi kifejezéseknek, a beszélt nyelv (akár banális vagy obszcén) szófordulatainak az alkalmazásában is megnyilvánul. Mindemellett a tömegkommunikáció világa is erősen befolyásolja az írásmódot és a nyelvezetet, akárcsak a márkanevek és reklámszlogenek fokozott jelenléte: nagy számban találhatunk az olvasó világára tett közvetlen utalásokat, amelyek még ismerősebbé tehetik számára az ábrázolt világokat (lásd például a jelen fejezet elején idézett szövegrészeket).³⁵⁷ Az erősen felfokozott ritmus mindazonáltal főként Ammaniti elbeszéléseinek a sajátja, míg Ellisnél leginkább a környezet rideg és objektív megfigyelése bizonyul a televízió és a mozi világából adaptált eszköznek. Ez utóbbihoz hasonlóan a reklám- és televíziós nyelvezet is – jóllehet, annak Ammaniti írásai sincsenek teljességgel híján – jellemzőbben van jelen az amerikai író műveiben.

Nem csupán a képszerkesztés, a filmszerű szekvenciák és a nyelvezet kölcsönöznek hasonló jelleget a két szerző elbeszéléseinek: maguk a történetbeli karakterek is filmszereplőkre jellemző, televíziós programokban és reklámokban tapasztalható gondolkodásról és viselkedésről árulkodnak.³⁵⁸ E jellegzetesség nagyon határozott és nyilvánvaló módon jelenik meg Ellis műveiben: gondoljunk csak a *Nullánál is kevesebb* Clay-jére, aki társaival együtt úgy beszél és viselkedik a mindennapokban, mintha csak az MTV (*Music Television*) zenei televíziós csatornán látható videóklipek világában élne; a ruha- és egyéb márkák iránti megszállottságától hajtott Batemanre; vagy a *Glamoráma* narrációjára, amelyben a kamerák és a stáb jelenléte többször direkt, explicit módon is

---

³⁵⁶ Vö. Testa, *i. m.*; Mondello, *In principio... i. m.*, 110.

³⁵⁷ Ammaniti műveinek nyelvezetéről lásd: Galato – Panzeri, *Cercatori di storie... i. m.*, 103-104; Pomilio, *i. m.*, 664; Sabbatini, *i. m.*, 19; stb; a minimalista írások nyelvhasználatát és Ellis regényeinek efféle vonatkozását illetően pedig például a következő köteteket, írásokat, szövegrészeket: Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 21-51, 186-193, 221-383; Pivano, *i. m.*, 251-268; Schumacher, *i. m.*; *Helikon... i. m.*; *Mississippi Review... i. m.*; Tani, *Il romanzo di ritorno... i. m.*, 141; Abádi, „Minimalism vs. Postmodernism...” *i. m.*, 130.

³⁵⁸ Vö. Galato – Panzeri, *Cercatori di storie... i. m.*, 103; Simonetti, „I nuovi assetti...” *i. m.*, 102.

megnyilvánul: „[a] kamera lassan pásztázik a lakásomban, a Smashing Pumpkins »Stumbleine«-je az aláfestő zene”; „a [...] kutya rémülten rohan az egyik kamera felé, amelyik mögött ott áll a kiképzője”; „az operatőr ott köröz a telefon körül, elvonva a figyelmemet, hogy el is felejem a szövegemet”³⁵⁹. Az említett sajátosság nyomait ugyanakkor a *Sár*-ban is megtalálhatjuk. Így például a *Sár (A Prenestinón élni és halni)* című novellában: „egy hang szakította félbe az Albertino agyában forgó halálos és véres filmet”³⁶⁰; vagy *Az emberiség utolsó szilvesztere*-ben, ahol az Ossadipesce (Halszálka) nevű szereplő teljességgel tévébeli karakterekre jellemző viselkedést mutat: „A busz most ott állt az út szélén. Halszálka is megállt mögötte, úgy húszméternyire. Levette a bukósisakját, és leszállt a motorról. Összevonta a szemöldökét, és próbált kőkemény arckifejezést felvenni. Akárcsak Callaghan nyomozó.”³⁶¹

Mivel mind a narráció, mind a szövegbeli karakterek viselkedése filmszerűségről és erőteljes vizualitásról árulkodik, a szereplők leírásai, jellemrajzai is effélék lesznek: a felszínen mozognak, elsődlegesen külső tulajdonságokat érintenek, kevésbé részletezetteknek bizonyulnak. Jó példa erre az imént említett Halszálka bemutatása: „Halszálka a sovány és nyúlánk testnek köszönhetette a becenevét, amellyel rendelkezett. Szardellacsontozat. Kiálló bordák és kis medence. A lábszárok helyén két gólyaláb. 46-os lábméret. Majd két méter magasság. Kis fej, az orra helyén pedig egy hihetetlen tukáncsőr.”³⁶² Ugyanígy a *Tisztelet* fiataljairól is csak külsődleges és érintőleges leírást kapunk:

³⁵⁹ Bret Easton Ellis, *Glamoráma*, Budapest, Európa, 2000, 265, 337, 249. A fentiekkel kapcsolatban vö. Simonetti, *La scuola delle immagini... i. m.*

³⁶⁰ „una voce interruppe il film di morte e sangue che stava girando nel cervello di Albertino”, Niccolò Ammaniti, *Fango (Vivere e morire al Prenestino)*, in Niccolò Ammaniti, *Fango*, Milano, Mondadori, 1996, 256.

³⁶¹ „Il pullman ora era fermo a lato della strada. Ossadipesce si fermò anche lui, dietro, a una ventina di metri. Si tolse il casco e scese dalla moto. Strizzò gli occhi cercando di assumere un volto duro, di pietra. Tipo ispettore Callaghan.” Ammaniti, *L'ultimo capodanno... i. m.*, 25.

³⁶² „Ossadipesce doveva il suo soprannome a quel corpo magro e appuntito che si ritrovava. Una lisca d'acciuga. Le costole in fuori e il bacino piccolo. Due trampoli al posto delle gambe. 46 di piede. Alto quasi

Csoportba tömörülve megyünk be a diszkóba.
Egy rakás ember van bent. Egy rakás ostoba puncsi.
Cotton Belt és Uniform farmer van rajtunk, a cipőnk katonai bakancs vagy doctor Martens. Az ingünk csíkos vagy mintás. A hajunk hosszú, hátrakötve. Oldalt felnyírva.³⁶³

Hasonlóképpen, az *Amerikai Psycho*-ban Bateman is a külső megjelenésük alapján írja le és ítéli meg az embereket, mélyebb jellemrajzokat aligha találunk:

Scott Montgomery odaballag a bokszkukhoz [...]. Egy pohár pezsgőt tart a kezében, amit most odaad a lánynak, akivel van – manö kentípus, vékonyka, de elég rendes melle van, segge viszont semmi, és magas sarkú cipőben van – gyapjúszoknya van rajta, hozzá kasmír bársonyblézer; minden Louis Dell'Oliótól. A cipője Susan Bennis Warren Edwards. A napszemüvege Alain Mikli. Préselt mintás bőrtáska Hermès-től.³⁶⁴

Az eddig említettek mellett Ellis műveinek és Ammaniti elbeszéléseinek is jellemző vonása, hogy a történetek az esetek többségében jól körülhatárolt, redukált színtereken zajlanak: kaliforniai házakban, villákban, lakásokban, bárokban, egy római társasház komplexumban, egy strandon. Los Angeles, New York, Róma stb. leírásai mindeközben laposak és részletezésmentesek maradnak, csupán a cselekmények bizonyos háttereként szolgálnak. Továbbá, noha a történetek olykor brutalitástól és szexuális tartalmaktól sem mentesek, mindkét írásmódot meglehetősen távolságtartás, érzelemmentesség és neutralitás jellemzi: nincsenek konklúziók, nincsenek levonható tanulságok vagy erkölcsi

---

due metri. La testa piccola e al posto del naso un incredibile becco da tucano.” Ammaniti, *L'ultimo capodanno...* i. m., 25-26.

³⁶³ „Entriamo in discoteca compatti. // C'è una cifra di gente. Una cifra di passera ignorante. // Noi siamo coperti di jeans della Cotton Belt e della Uniform e le scarpe sono anfibi militari o doctor Martens. Le camicie a righe o a disegni. I capelli sono lunghi e buttati indietro. Corti ai lati.” Ammaniti, *Rispetto...* i. m., 140.

³⁶⁴ Bret Easton Ellis, *Amerikai Psycho*, Budapest, Európa, 2003, 64.

értékítéletek. „Elmarad az elemző mozzanat”³⁶⁵: az értelmezés szabad marad, és „az olvasóra hárul, hogy arra képesnek mutassa magát”³⁶⁶.

Erőszak, explicit szexuális tartalmak, filmszerű és vizuális jelleg, egyszerű mondatszerkesztés, média befolyásolta nyelvezet, nyíltan és szabadon használt durva, közönséges kifejezések és szófordulatok, lapos, felszíni jellemzések és leírások: mindezek közös sajátságokként vannak jelen (még ha olykor némileg eltérő intenzitással is) a két szerző írásaiban, az azokban felépített narratív világokban. Ennek oka minden bizonnyal jórészt az, hogy kortárs, egymással egy időben alkotó írókról van szó, akiket következésképpen ugyanazok a behatások érnék: a televízió, a mozi, a zene, valamint a technologizáció és tömegkommunikáció hatására kialakult globális kultúra befolyása.

Ennek ellenére (természetesen) olyan jeleket is találhatunk, amelyek egyértelműen mutatják az egyes művek megfelelő *nemzeti* kulturális kontextushoz való kötődését. Egy egyszerű és kézenfekvő példa, hogy a történetek az esetek többségében – a szerzők nemzetiségének megfelelően – amerikai és olasz színtereken: Los Angelesben, New Yorkban, Rómában stb. játszódnak. Hasonlóan erős szálakkal kapcsolódik a két prózaíró munkássága a saját kultúrájuk irodalmi előzményeihez is. Ellis írásai visszanyúlnak az első minimalista hullám alkotóinak műveire, sőt még azokon túlra is: Hemingway-ig és különböző modern amerikai képzőművészeti tendenciákig (*Pop Art*, hiperrealizmus, *Op Art*, *Minimal Art*) érnék. Ugyanígy Ammaniti esetében is megtalálhatjuk az olasz mintákat és elődöket: a beszélt nyelv irodalombeli térnyerése és hangsúlyossá válása, a gyakori durva nyelvhasználat, az elbeszélés intenzív ritmusa már Pier Vittorio Tondelli műveiben is megfigyelhetőek (hogy Pasolinit és másokat ne is említsünk); a semleges, tárgyilagos és

---

³⁶⁵ Szénási, *A huszadik századi... i. m.*, 103.

³⁶⁶ „sta al lettore mostrarsene capace”, Vittorio Spinazzola, *Crollo dei miti e rilancio delle fantasie*, in Vittorio Spinazzola (szerk.), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, 17.

felszínen mozgó látásmód pedig többek között Andrea De Carlo 1981-es *Tejszín vonat*-jának is a sajátja.

Ahogy Mondello is kimutatta, Tondelli hatása a nyolcvanas-kilencvenes évek olasz irodalmára valóban vitathatatlan.³⁶⁷ Hozzá hasonlóan mások is illetően véleményen vannak, így például Massimo Canalini, aki szerint „a fiatal szerzők most a megboldogult **Pier Vittorio Tondelli** által végrehajtott nyelvújító munka gyümölcsét aratják le”³⁶⁸. A correggiói író mellett De Carlo is – függetlenül attól, hogy Ammaniti művészetére az ő írásmódja vagy inkább a mozi világa hatott-e nagyobb mértékben – kétségtelenül részét képezi az ezredvégi fiatal írók irodalmi horizontjának. Ezt mutatja többek között Fulvio Abbate véleménye: „Az új próza aztán hangot adott az úgynevezett fiatalos vonalnak, amelynek **Tondelli** és **De Carlo** az előfutárai [...]”³⁶⁹ Ammaniti írásművészetéről emellett gyakran megállapítják, miszerint hiperrealista vonásoktól sem mentes, amely sajátosság De Carlo írásaival kapcsolatban is gyakran felmerül.³⁷⁰ Mindezek fényében nem tűnik alaptalannak az a megállapítás sem, hogy Ammaniti novelláiban (és egyes regényeiben) két nyolcvanas évek elején induló, de legalábbis akkoriban elmélyülő és markánsabbá váló törekvés: egyrészt a tabukat leromboló tartalmi és nyelvi újítást, változást szorgalmazó,³⁷¹ másrészt az erősen vizuális és filmszerű írásmód felé közelítő irány ötvöződése tapasztalható.

---

³⁶⁷ Vö. Mondello, *In principio... i. m.*

³⁶⁸ „i giovani autori ora raccolgono i frutti del lavoro di svecchiamento della lingua svolto dal compianto **Pier Vittorio Tondelli**”, Canalini idézi Cervasutti: Cervasutti, *i. m.*, 70. (Kiemelés az eredetiben.)

³⁶⁹ „La nuova narrativa ha espresso poi il cosiddetto filone giovanilistico, i cui alfieri sono **Tondelli** e **De Carlo** [...]”, Fulvio Abbate idézi Cervasutti: Cervasutti, *i. m.*, 71. (Kiemelés az eredetiben.) Vö. továbbá: Cervasutti, *i. m.*, 44; Mondello, *La giovane narrativa... i. m.*, 21.

³⁷⁰ Nem beszélve Ellis műveiről, aminek következtében a bizonyos fokú hiperrealista jelleg a két író művészeté közötti újabb közös pontnak számíthat. Ammaniti művészetének hiperrealista vonatkozásairól szót ejt például Ferroni: Ferroni, *Quindici anni di narrativa... i. m.*, 298; De Carlo műveinek efféle jellegzetességeivel kapcsolatban vö. Italo Calvino *Tejszín vonat*-hoz írt ismertetőjét a regény 1981-es kiadásának a borítóján; Tani, „La giovane narrativa italiana: 1981-1986...” *i. m.*, 126; Cirillo – Gigliozzi, *i. m.*, 481; Ellis írásai, minimalizmus és hiperrealizmus kapcsolatáról vö. Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 21-51, 186-183, 221-383; *Mississippi Review... i. m.*; *Helikon... i. m.*; stb.

³⁷¹ Vö. Bareghi, *i. m.*, 39.

A római szerző írásművészetével, valamint a *Sár* és Ellis prózájának vizsgálatával kapcsolatban érdemes még kitérni az irónia szövegekben betöltött szerepére is. Az irónia Ammaniti művészetében központi pozíciót foglal el: „nem gondolom, hogy lennének értékek közötti szintkülönbségek, ezért az irónia és az üres szövegelés (*cazzeggio*) a történetmesélés legjobb módja.”³⁷² Emellett meg kell említeni a groteszk, az abszurd, a szarkazmus és – mindenekelőtt – a cinizmus iránti hajlamát, amelyek szövegeit ugyancsak több ízben hatják át. Minderre jó példa *A zoológus*, amelynek főszereplőjéből zombiként is kiválóbb tanár válik a még életben lévő professzoroknál:

Gyorsan karriert csinált, és tanársegéd, majd végül egyetemi tanár lett belőle. [...] Továbbra is vonított és megette az ürülékét, de a hallgatók, akik elnéző emberek, éppen ezért szerették.

Azoknak az egyetemi tanároknak a hullaszagú világában egyedül Andrea tűnt élőnek számukra.

A novellának aztán a befejezése is mélyen ironikus-szarkasztikus:

*Mire Cornelio Balsamo befejezte a történetét, mindannyiunk hangulata megváltozott, és mindannyian úgy éreztük, tele vagyunk reménnyel azíránt a nagyszabású intézmény iránt, amely az olasz egyetem.*³⁷³

Ellisnél az említett stílustöbblet, stílusszínezet kevésbé van jelen, és ha esetleg érezhető, akkor is csak halványan sejlik át a szövegen. Nála az „olvasó nem élvezheti az irónia nyújtotta morális fölényt egy huzamban sokáig, hiszen a szöveg mindig visszarántja az

---

³⁷² „non penso ci siano scale di valore, per cui l'ironia e il cazzeggio sono il modo migliore per raccontare”, Beatrice, *i. m.*, 124; továbbá vö. Sinibaldi, *i. m.*, 63; Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, 71-72; stb.

³⁷³ „Fece carriera velocemente e divenne assistente e infine professore. [...] Continuò sempre a ululare e a mangiarsi le caccole, ma gli studenti, che sono persone indulgenti, lo amavano proprio per questo. // Nel mondo di quei morti dei professori universitari solo Andrea gli sembrava vivo.”; „Quando Cornelio Balsamo concluse il suo racconto aveva cambiato a tutti noi l'umore e ci sentivamo tutti speranzosi per quella grande istituzione ch'è l'università italiana.” Niccolò Ammaniti, *Lo zoologo*, in Niccolò Ammaniti, *Fango*, Milano, Mondadori, 229-230. (Kiemelés az eredetiben.)

elbeszéli világ felszínére”³⁷⁴. Ammaniti írásmódja és a *Sár* novellái, noha szintén gyakran érnek el hasonló hatást – zömében ugyancsak „megtagadj[ák] az önfeledt azonosulás lehetőségét” és bizonyos „távolságot [teremtnek] az olvasó és az ábrázolt világ között”³⁷⁵ –, az irónia és a cinikus-szarkasztikus hangnem hangsúlyosabb jelenléte, illetve a különböző műfajok erőteljes ötvöződése következtében mégis „színesebbek” lesznek, és nem bizonyulnak annyira száraznak, semlegesnek és érzéketlennek.

A két szerző írásmódja, a *Sár* egyes novellái (mindenekelőtt a *Tisztelet*, valamint *Az emberiség utolsó szilvesztere*) és Ellis írásai közötti közös vonások meglepte mindenestre tagadhatatlan. Közülük talán a történetekben megnyilvánuló erőszak és a közönséges témák nyílt, minden szemérmeskedéstől mentes tárgyalása az, amelyeken a leginkább megütközhet az olvasó, akiben ezért jogosan vetődhetnek fel a (fentebb már részben tárgyalt) kérdések, vagyis hogy vajon milyen célt szolgálhatnak e nyers és kíméletlen tartalmak, valamint hogy mi vezethet valakit arra, hogy efféle dolgokról írjon. Ammaniti író társa, Aldo Nove szerint egyenesen fölösleges a megbotránkozás, mivel az erőszak és a durvaságok mára már teljességgel a mindennapok részévé váltak, és ezért az elbeszélésekben minden további nélkül helyet kaphatnak: „Nem hiszem, hogy egy Ammaniti-novellában több erőszak lenne, mint egy Canale 5-én eltöltött estében [...]”³⁷⁶. Maga Ammaniti (miközben ismételtelen utal az értékek közötti különbségek elmosódására) a következőképpen magyarázza a közönséges, szexuális és/vagy erőszakos témák megválasztásához, szenvtelen tárgyalásához vezető utat, a tartalmi – és ugyanígy stilisztikai – döntéseinek a hátterét, okát:

---

³⁷⁴ Sári B. László, „Az új irodalmi érzékenységek: az Amerikai pszichó és a transzgresszív regény kialakulása”, *Kalligram*, 19.5 (2010), 79.

³⁷⁵ Uo.

³⁷⁶ „Non credo che un racconto di Ammaniti sia più violento di una serata su Canale 5 [...]” Aldo Nove véleményét, amely Alberto Piccinininek az *Il Manifesto* napilap 1996. május 29-i számában megjelent írásában („Da Giove a Magalli. Storia di un’apocalisse militante”) olvasható, Mondello idézi: Mondello, *In principio... i. m.*, 65. A *Canale 5* egy olasz televíziócsatorna. (M. D.)

Anyám csak orosz irodalmat olvastatott velem: „Ha nem olvasol Csehovot, hogyan fogod megérteni az embereket?” Egész elégedett voltam, de egy nap az egyik barátomnál a kezembe akadt Stephen King *Carrie*-je. Fogtam, és egy szuszra elolvastam. Ott elindult egy lefelé vezető út, amely elvitt mindenféle irodalmi és elkorcsosult műfaj (*splatterpunk*, Harmony, képregények, pornográfia) irányába. És minél tovább mentem, annál inkább rájöttem, hogy mindez egyre összeolvad a magas irodalommal.³⁷⁷

Az említettek *célját* és *szerepét* illetően ellenben különféle véleményeket találunk.

Angelo Guglielmi szerint az erőszak elbeszélésbe való beemelése éppenséggel a történetmesélés szerepének a visszaállítását szolgálja, annak új(szerű), ellentmondást nem tűrő eszköze.³⁷⁸ Funkcióját illetően már láttuk azt a meglátást is, amely szerint segíti fenntartani a narráció fokozott ritmusát, míg máshol arról olvashatunk, miszerint itt

[n]em a magas, hanem az alacsony [kultúra] irányába mutató esztétizált erőszakra [...] van szó: ez egy olyan erőszak, amely nem vezet a világ nagyobb fokú megértéséhez, hanem a *divertissement*-re [a pusztaszoórakoztatásra] korlátozódik, még ha keserű vonatkozásokról sem mentes.³⁷⁹

Az agresszió jelenlétére egyéb helyeken további, akár erkölcsi indoklások is mutatkoznak:

„ki kell hangsúlyozni, hogy a cinikus könnyelműséget, a véres mészárlásokat, a

---

³⁷⁷ „Mia madre mi faceva leggere solo letteratura russa: «Se non leggi Cechov come farai a capire la gente?». Ero abbastanza soddisfatto, ma un giorno trovai a casa di un mio amico *Carrie* di Stephen King. Me lo presi e lo divorai. Da lì è incominciato un percorso verso il basso che mi ha spinto verso ogni tipo di letteratura e degenerazione (*splatterpunk*, Harmony, fumetti, pornografia). E più andavo avanti e più mi rendevo conto che tutto questo si andava amalgamando con quella alta.” Fabio Zucchellának a *Pulp* című folyóirat 1996-ban megjelent második (június-júliusi) számában olvasható írásából („Now Generation. Niccolò Ammaniti”) Cervasutti idéz: Cervasutti, *i. m.*, 56. A szövegrészletet Panzerinél is megtaláljuk: Panzeri, *Variazioni... i. m.*, 45.

³⁷⁸ Vö. Cervasutti, *i. m.*, 20. (Cervasutti Angelo Guglielminek a *Tuttolibri* – *La Stampa* 1996. december 2-i számában megjelent „Fango&Seta” című írásából idéz.)

³⁷⁹ „Si tratta [...] di una violenza estetizzata, non verso l’alto ma verso il basso: è una violenza che non porta a una maggiore comprensione della realtà, ma che è limitata a un *divertissement*, sia pure non privo di risvolti amari.” Casadei, *i. m.*, 72.

pesszimisztikus kicsapongásokat a társadalmi erkölcs összeomló állapota miatti gyötrődő szorongás táplálja”³⁸⁰.

Akárhogy is, amennyiben elfogadjuk, hogy az irodalom a valóságra reflektál, annyit mindenképpen megállapíthatunk, hogy ezek az elbeszélések a valóság egyfajta tükréként funkcionálnak (már amennyire ez lehetséges), még ha ez a tükör meglehetősen aggasztó és nyugtalanító képet fest is a világról. Legalábbis ilyen véleményen van az író Nanni Balestrini, aki szerint „ez a próza [...] egy éppolyan borzasztó, agresszív valóságot ír le, mint amelyben élünk.”³⁸¹ Lehet osztani e nézetet, vagy akár ellenkezni is lehet vele, mondván, hogy mindez csupán egy ügyes, az olvasók figyelmének a felkeltésére és az eladások növelésére kifundált trükk. Még ha így lenne is, azt mindenesetre el kell ismerni, hogy a trükk működni látszik: legalábbis erre utalnak a vizsgált írások sikere, irodalomtörténeti jelentősége és hatása, amelyek jól mutatják mind az irodalom és a valóság intenzív kapcsolatát, mind ezek egymásra gyakorolt, kölcsönös befolyását.³⁸²

---

³⁸⁰ „è da sottolineare che spregiudicatezze ciniche, trucidità sanguinarie, deliri pessimistici sono sottesi da un’ansietà crucciata per lo stato di collasso dell’etica sociale”, Spinazzola, *i. m.*, 17.

³⁸¹ „[...] questa prosa [...] descrive una realtà tremenda, aggressiva proprio come quella in cui viviamo.” Nanni Balestrini idézi Giulio Mozzi: Giulio Mozzi, „Pulp oggi, quale domani? Il caso italiano”, *Nautilus – Immagini e Cultura. Periodico su InterNET di politica, cultura, economia, e attualità*, 1.3 (1996), elérhető: <http://nautilus.ashmm.com/9608it/mozzi/mozzi2.htm#r3>, utolsó letöltés: 2013. 09. 23.

³⁸² A fentiek szemléltetésére érdemes lehet kitérni néhány olvasói véleményre is, amelyek a Niccolò Ammaniti hivatalos honlapján található fórumok egyikén voltak olvashatóak (<http://www.niccoloammaniti.it/fangclub/viewtopic.php?f=3&t=178&start=15>, utolsó letöltés: 2011. 01. 08.), és noha jelenleg nem hozzáférhetőek a világhálón – ezért is közöljük azokat csak lábjegyzetben –, szintén jól tanúsítják a jelen fejezetben tárgyalt művek, stílusok, írásmódok és technikák hatékony működését: „Bár imádom az *Utolsó szilveszter*-t és *A zoológus*-t, a *Tisztelet*-ben látom az elmúlt idők egyik legszebb igaz és/vagy valószínű történetét... úgy gondolom, hogy ezt minden apának el kellene olvasatnia a gyerekeivel, alighogy elmúltak 16 évesek, hogy aztán felmérjék magukat, és kiderüljön az igazság arról, milyen veszélyek rejlenek egy »egészséges« szórakozás mögött.” („Pur adorando l’*Ultimo capodanno* e *Lo zoologo*, trovo in *Rispetto* il più bel racconto vero e/o verosimile degli ultimi tempi... credo che ogni padre dovrebbe farlo leggere ai figli non appena passati i 16 anni di età, per poi confrontarsi e mettere a nudo quelli che sono i pericoli che si nascondono dietro un «sano» divertimento.”); „a *Tisztelet*-nek abban az 5-6 oldalában nézőként vagy jelen... csak így, mindenféle lepel és szépítés nélkül, abban a diszkóban és azon a strandon. Inkább híradó-képkockáknak tűnnek, mintsem elbeszélésnek. // Egy megdöbbenően rideg elbeszélés, amely NEM próbál meg finommá válni, és amely arról mesél neked, hogy melyik az a valóság, amelyet végső soron ismersz, amely miatt olykor szégyenkezel, amelyről reméled, hogy nem létezik, miközben tudod, hogy nem így van. A *Tisztelet* egy pofon, amelyet felszólítás kísér: »Térj vissza a valóságba, te bolond!«.” („in quelle 5-6 pagine di *Rispetto* ti trovi a fare lo spettatore... così senza veli e senza sconti, in quella discoteca e in quella spiaggia. Più che un racconto sembrano le immagini di un tg. // Un racconto di una freddezza impressionante che NON tenta di rendersi morbido, e che ti racconta qual’è la realtà che in fondo conosci di cui a volte ti

VII. GIUSEPPE CULICCHIA: *TŰZBEN ÉG A VÁROS* (2009)

VII. 1. *Fiatalos nyelvezet, banalitás – pulp és minimalizmus*

A torinói születésű Giuseppe Culicchia a Pier Vittorio Tondelli indította *Under 25* projekt keretében publikálta első írásait, egészen pontosan a harmadik, 1990-ben megjelent, *Papergang* címet viselő antológiában. Bár e kötet, ahogyan maga Culicchia is fogalmaz, még „nem tárta szélesre a kapukat” a könyvkaidók felé vezető úton,³⁸³ írásai antológiában való megjelenése mindenképpen pozitív visszaigazolásként hathatott számára. Később irodalmi díjak formájában is többször részesült fiatal tehetséges íróknak járó elismerésekben. Első önálló könyvével, a – szintén Tondelli hatására, biztatására megírt – *Tutti giù per terra*-val (*Mindenki földre!*) 1993-ban nyerte el a negyven év alatti írótehetségek kiadatlan regényeiért odaítélt Montblanc-díjat, amivel – némi pénzjutalom mellett – műve ingyenes megjelentetésére is lehetőséget kapott. Így került a regény 1994-ben a Garzanti Kiadó gondozásában a könyvesboltok polcaira, és tette szerzőjét egy újabb méltatás, az 1995-ben kiérdemelt, pályakezdő írókat illető Grinzane Cavour-díj (*Premio Grinzane Cavour Autore esordiente*) részesévé. A fiatal alkotóknak járó elismerések mellett meg kell említeni a Grinzane Cavour-díj francia változatát is, azaz a Franciaországban a jutalmazást megelőző két év során fordításban megjelent olasz prózai alkotások díjazására szolgáló *Prix Grinzane France*-t, amelyet 2008-ban az *Il paese delle meraviglie* (*A csodák országa*, 2004) hozott el a számára.

---

vergogni, che spero non esista ma sai che non è così. *Rispetto* è uno schiaffo, accompagnato da un imperativo: «Tornatene alla realtà scemo!».)

³⁸³ „számomra a *Papergang*, ahogy mondani szokás, nem »tárta szélesre a kapukat« a kiadóknál” („*Papergang* non mi aveva come si dice «spalancato le porte» dell’editoria”), Giuseppe Culicchia, *Libreria Libreria Giuseppe Culicchia*, elérhető: <http://www.giuseppeculicchia.it/libera-libreria-giuseppe-culicchia/>, utolsó letöltés: 2013. 09. 17.

A kritikai írások már a pályakezdő *Mindenki földre!* című regénnyel kapcsolatban is számos alkalommal kiemelik Culicchia írásművészetének fiatalos nyelvezetét,³⁸⁴ gördülékeny, beszélt nyelvi fordulatokkal dolgozó, szlenges elemekkel is gazdagított stílusát („fluida e gergale oralità”; „stile orale”),³⁸⁵ de ugyanígy kitérnek a fiatalok generációját, az ő jellemző élethelyzeteiket, (általában) bizonytalan jövőképüket érzékletesen bemutató szereplők tudatos megválasztására, illetve az általuk frekvenciált jellegzetes helyszínek és miliók leírására is.³⁸⁶ Mindezek azonban nem csak a *Mindenki földre!* ismérvei, hanem általában a későbbi Culicchia-művekben is karakterisztikus sajátosságokként vannak jelen: ugyanúgy megmutatkoznak a *Paso doble* (1995), a *Bla Bla Bla* (1997), az *Ambarabà* (2002), az *Un'estate al mare* (*Egy nyár a tengernél*, 2007), a *Tűzben ég a város* című regényekben.³⁸⁷

Olyan megállapításokat is többször találni, amelyek a torinói író könyveiben az egyszerű, akár banális történetek irodalmi feldolgozását hangsúlyozzák. Így például Giulio Ferroninál a metróállomáson várakozó utasoknak a szerelvény érkezéséig felmerülő gondolatait feldolgozó, mindennapokban is tapasztalható, akár az újságok címlapjairól és a híradóadásokból is visszaköszönő „banális, komor, aggasztó történeteket”³⁸⁸ és élethelyzeteket, sokszor éppen bizarr perverziókat felvillantó *Ambarabà* kapcsán; vagy

³⁸⁴ Vö. Giuseppe Antonelli, *Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni Sessanta a oggi*, in Nino Borsellino – Walter Pedullà (szerk.), *Storia generale della letteratura italiana*, XII, Milano, Federico Motta Editore, 1999, 685.

³⁸⁵ Mondello, *La giovane narrativa... i. m.*, 17; Barilli, *È arrivata... i. m.*, 100. Vö. Panzeri, *Variazioni... i. m.*, 41.

³⁸⁶ Vö. Mondello, *La giovane narrativa... i. m.*, 21; Antonelli, *Sintassi e stile... i. m.*, 685.

³⁸⁷ De még az emberi tulajdonságokkal rendelkező ormányos hangyász kalandjairól szóló *A spasso con Anselm*-ben (*Szórakozás Anselmmel*, 2001) és *Liberi tutti, quasi*-ban (*Mindenki szabad, majdnem*, 2002) is, amelyek cselekménye jóllehet némileg mesészerű, mégis erőteljesen a jelen valóságára reflektál. Bizonyos szempontból kivételt képezhet a látszólag távoli hetvenes években játszódó és gyerekszereplőkkel dolgozó *A csodák országa*, noha ennek nyelvezete szintén fölöttébb fiatalos, és ezért mégsem lóg ki egyértelműen a többi mű sorából.

³⁸⁸ „storie banali, cupe, angosciose”, Ferroni, *Quindici anni di narrativa... i. m.*, 297. Vö. továbbá: Ferroni, *Letteratura italiana contemporanea... i. m.*, 314. A banalitást érzékelteti már maga a regény címe is, amennyiben egy szórakoztató, de lényegében jelentés nélküli gyerekmondóka értelmezhetetlen első sorából származik. Hasonló címválasztást mutat az üres, tartalmatlan fecsegésre és a világban tapasztalható értelmetlenségekre utaló *Bla Bla Bla*. Vö. Turchetta, *i. m.*, 29.

Fried Ilonánál, aki a *Paso doble*-t illetően jegyzi meg, hogy „Culicchia jó ritmus- és kompozíciós érzékkel közvetíti a napok egyforma ürességét, s tömör, lényegre törő, szórakoztatóan groteszk-ironikus nyelvezettel jeleníti meg korunk hőstét (vagy ha úgy tetszik antihőstét): a **banalitást** irodalommal emeli.”³⁸⁹

Nem kétséges – az előző fejezetekben tárgyaltak fényében sem –, hogy az említett nyelvi, stilisztikai, tematikai megoldások mennyire teszik alkalmassá Culicchia regényeit arra, hogy számot vessenek a jelen valóságával, a hétköznapi történéseivel. Hasonló irányultságú prózai alkotást és írásmódot az ezredforduló körüli évtizedek olasz irodalmában többet is találhatunk (lásd például a disszertáció keretén belül tárgyalt kannibál és *pulp* írók csoportját), amelyek – közvetlen vagy közvetett módon, de – általában nem függetlenek Tondelli művészetétől és irodalomszervező tevékenységétől sem. Culicchiánál, főként pályakezdését figyelembe véve, mindez még nyilvánvalóbban megmutatkozik: írásai a correngói író közvetlen környezetre koncentráló figyelmének, a hétköznapi valóság felderítésére irányuló útmutatásának intenzív hatását még erőteljesebben magukon hordozzák (egyfajta hála vagy tiszteletadás kifejezésekként pedig Tondelli még szereplőként is fel-feltűnik egyik-másik regényében).

Nem véletlen, ha a torinói író, prózájának hasonló irányultsága és stílusjegyei miatt, többen kapcsolatba is hozták a *pulp* irodalommal. Amellett, hogy nála is tetten érhető a kilencvenes évek irodalmában továbbélő történetmesélésre irányuló szándék,³⁹⁰ ugyanolyan „stilisztikai és tartalmi nyitottság”³⁹¹ is jellemzi, mint amelyet a *pulp* és a kannibál szerzők esetében tapasztalhatunk. Az ezredforduló körüli évtizedekben egyre nagyobb hatással bírnak „a popzene, a mozi, a televízió”,³⁹² valamint (főleg a legújabb

---

³⁸⁹ Fried, *A séta folytatása... i. m.*, 43. (Kiemelés az eredetiben.) Vö. továbbá: Fried, *Modern olasz irodalom... i. m.*, 195.

³⁹⁰ Vö. Sabbatini, *i. m.*, 17.

³⁹¹ „apertura stilistica e di contenuti”, Sinibaldi, *i. m.*, 89.

³⁹² „la musica pop, il cinema, la televisione”, Sabbatini, *i. m.*, 17-18.

évtizedek irodalmának vonatkozásában) az informatika vívmányai, a szórakoztató és/vagy informatikai eszközök és programok. Mindez pedig az irodalomban, az említett alkotók és Culicchia írásaiban is határozottan megmutatkozik: az új generációk újfajta érzékenységgel fordulnak az efféle újdonságok felé, és nem restek kihasználni, műveikbe emelni a jelen valóságának egyre újabb ábrázolás- és kifejezés módjait, nyelveit (így például a filmes nyelvet, a média, valamint az informatika nyelvét és jelenségeit).

Sinibaldi szerint éppen az új nyelvek és kifejezésformák iránti érzékenység, illetve az ezekre és tényreállításukra adott kétféle válasz az, amely a kilencvenes évekbeli olasz irodalmat (de talán az ezredforduló utáni évtizedekre is gondolhatunk) alapvetően meghatározza. A kritikus ugyanis úgy látja, hogy vannak olyan írók, akik bár tudomást vesznek az említett újdonságokról, a magas és alacsony értékek megítélésének átalakulásáról, az ezek között lévő különbségek elmosódásáról, műveik továbbra is az irodalom külön, sajátos területének létjogosultságáról árulkodnak; mellettük pedig vannak, akik előszeretettel és előítéletek nélkül ötvöznék mindennemű dolgot: „különféle eredetű nyelveket, témákat, alakzatokat és kifejezési formákat halmoznak, [...] kombináló és tendenciózusan válogatás nélküli képzelőerővel gyúrnak össze eltérő műfajokat, hagyományokat és behatásokat.”³⁹³

Ez utóbbi (*pulp*) írókat hívja Sinibaldi „mindenevők”-nek (*scrittori onnivori*), közöttük említve Culicchiát is. Ami természetesen nem meglepő, hiszen az írótól valóban nem áll távol a stílusok és a kifejezésformák elegyítése:

Az elmúlt időkben sok szó esett az Irodalom és Mozi, Zene, Képregények, Televízió közötti kapcsolatokról. Ami engem illet, a mondat és az oldal és a regény ritmus; „füllel” írok, mintha a szavakat, amelyeket felhasználok, hangosan ki kellene ejteni ahelyett, hogy némán hevernének a papíron [...].

---

³⁹³ „[...] accumulano linguaggi, temi, figure e mondi espressivi di disparata provenienza, [...] manipolano generi, tradizioni e suggestioni diverse con una fantasia combinatoria e tendenzialmente indiscriminata.” Sinibaldi, *i. m.*, 89.

Úgy gondolom, hogy a különböző kifejezésmódok kölcsönös keveredése igazán érdekes [jelenség].³⁹⁴

Sinibaldi írásához hasonlóan Pezzarossa *pulp* képviselőit áttekintő „zavaros, esetleges és önkényes felsorolás”-ában³⁹⁵ is találkozhatunk a torinói író nevével, amelybe valójában nem is annyira önkényesen került bele: Pezzarossa tudniillik listáját a Nanni Balestrini és Renato Barilli szerkesztette, a kilencvenes évek új és ígéretes hangjait bemutató, *pulp*nak, „tarantinistának” (*tarantinista*, „Quentin Tarantinót követő”) és kannibálnak nevezett írókat – köztük Culicchiát – vizsgáló *La Bestia* című folyóirat *Narrative invaders!* alcímet viselő egyetlen megjelent számából kiindulva állította össze.³⁹⁶

A *La Bestia*-ban felmerülő jelzők ellenére az író kannibálokhoz fűződő viszonya jóval problematikusabbnak mutatkozik, mint *pulphoz* való kapcsolódása, mivel műveiből hiányzik az a fokozott brutalitás és vérben úszó erőszak, amely az előbbieik írásait erőteljesen meghatározza. Ennek ellenére van, aki úgy véli, hogy mégis joggal társítható hozzájuk: így például Barengi, aki szerint Culicchia „csupán kicsivel szelídebb természetű kannibál a többieknél, vagy esetleg vegetáriánussá vált.”³⁹⁷

Annál jobban rokonítható írásmódja és stílusa a kortárs észak-amerikai írókéval, főként a (neo)minimalista irodalom képviselőiével. A huszadik századi, kiváltképp az új és legújabb amerikai egyesült államokbeli irodalom felé általánosságban véve is egyre

---

³⁹⁴ „Negli ultimi tempi si è molto parlato dei rapporti tra Letteratura e Cinema, Musica, Fumetti, Televisione. Per quanto mi riguarda, la frase e la pagina e il romanzo sono ritmo; scrivo «a orecchio», come se le parole che adopero dovessero essere pronunciate ad alta voce, invece che starsene mute sulla carta [...]. Penso che la contaminazione reciproca di linguaggi diversi sia molto interessante.” Giuseppe Culicchia, „A proposito di certezze”, *La Bestia. Narrative invaders!*, 1 (1997), 52. Érdekes, hogy a szöveg ritmusa, valamint a hangzás Tondelli számára is kiemelt jelentőséggel bírt, ahogyan azt számos alkalommal ki is fejtette (lásd például a 188., 189., 191., 193. lábjegyzeteket).

³⁹⁵ „un catalogo, confuso, casuale e arbitrario”, Pezzarossa, *i. m.*, 213. Pezzarossa *pulp*-írókról és műveikről készített listája a 215-222. oldalon olvasható.

³⁹⁶ Vö. *La Bestia...* *i. m.*

³⁹⁷ „[...] un cannibale d'indole solo un po' più mite degli altri, o magari divenuto vegetariano.” Barengi, *i. m.*, 39.

intenzívebb figyelem irányul a kilencvenes-kétezres években,³⁹⁸ és az kétségtelenül nagy hatással van az olasz prózára. Mindez Culicchia esetében sincsen másképpen:

Nagyon jól ismerem az észak-amerikai irodalmat, és úgy hiszem, hatással is volt rám stilisztikai szempontból. Engem nagyon érdekel az egyszerűségről szóló diskurzus, amely éppen ennek az irodalmi hagyománynak a sajátja, és **Hemingway**-tól **Carver**en keresztül **Easton Ellis**ig és **McInerney**-ig terjed. Mindig is lenyűgözött Carver elképzelése, amely szerint a mondatot meg kell tisztítani minden olyan dologtól, amely nem lényegbevágó.³⁹⁹

Ehhez még hozzá lehet venni azt is, hogy Culicchia az ezredforduló utáni évektől az észak-amerikai irodalom fordítójaként is tevékenykedik, és így több tengerentúli szerző művének az olasz nyelvre történő (új vagy újbóli) átültetése fűződik a nevéhez: olyanokéi, mint Mark Twaintől a *Huckleberry Finn kalandjai* (az olasz kiadás Culicchia fordításában: *Le avventure di Huckleberry Finn*, 2005), Francis Scott Fitzgeraldtól a *Tales of the Jazz Age* (*A jazz korszak meséi; Racconti dell'età del jazz*, 2011), vagy éppen Bret Easton Ellis regényei, az *Amerikai Psycho* (*American psycho*, 2001), a *Holdpark* (*Lunar park*, 2005), a *Királyi hálósobák* (*Imperial bedrooms*, 2010).

Mindezek fényében valószínűleg nem meglepő, ha Culicchia minimalizmusához való kötődéséről több kritikai írás, tanulmány és recenzió szerzője is szót ejt. Teszi ezt például a *Mindenki földre!*, a *Paso doble* és a *Bla Bla Bla* töredezett, elliptikus, „egyszerű és lineáris, »minimalista«” szerkezetét és stílusát vizsgáló Manuela Spinelli,⁴⁰⁰ a 2012-es

---

³⁹⁸ Vö. Sabbatini, i. m., 17-18.

³⁹⁹ „Conosco molto bene la letteratura nordamericana e credo di esserne rimasto influenzato dal punto di vista stilistico. A me interessa molto il discorso della semplicità, che è proprio di quella tradizione letteraria e va da **Hemingway** a **Carver** fino a **Easton Ellis** e **McInerney**. Mi ha sempre affascinato l'idea di **Carver** secondo cui bisogna sfrondare la frase di tutto quello che non è essenziale.” Cervasutti, i. m., 57-58. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴⁰⁰ „semplice e lineare, «minimalista»”, Manuela Spinelli, „Schegge di vita quotidiana. Il frammento letterario e il suo rapporto col reale nell'opera di Culicchia”, *Elephant&Castel. Laboratorio dell'immaginario*, 3.7 (2012), elérhető: http://cav.unibg.it/elephant_castel/web/saggi/schegge-di-vita-quotidiana-il-frammento-letterario-e-il-suo-rapporto-col-reale-nell-opera-di-culicchia/117, utolsó letöltés: 2013. 11. 17.

Venere in metrò-t (*Vénusz a metró*n) recenzáló Andrea Ferri, aki szerint Culicchia mind stilisztikai, mind regényszerkezeti szempontból sokat kölcsönöz az amerikai minimalizmustól (Bret Easton Ellistől, Chuck Palahniuktól);⁴⁰¹ Fernando Bassoli, aki az íróval készített interjút közlő cikkében „egészséges és intelligens”, valamint „tragikomikus minimalizmus”-ról szól;⁴⁰² az olasz minimalizmus létezésének lehetőségét vizsgáló Heidi Marek;⁴⁰³ illetve a minimalizmust egyenesen a kortárs olasz próza egyik jellemző irányának tekintő, a torinói író munkásságát pedig ezen belül tárgyaló Fried.⁴⁰⁴

VII. 2. Egy torinói Amerikai Psycho?

Ha Culicchia korábbi írásai párhuzamba állíthatóak a minimalista prózával, 2009-es *Tűzben ég a város* című regénye a reduktív és elliptikus technikák kibontakozásának a csúcspontjaként is tekinthető. Olyannyira, hogy azt – némi negatív felhanggal – egyfajta olasz, illetve „torinói *Amerikai Psycho*”-ként is emlegetni szokták.⁴⁰⁵ A mű valóban több szempontból hasonlít Ellis regényéhez: a nyelvezet mindennapi; a stílus egyszerű; az elbeszélés a külszín helyezi premier plánba; a szereplőknek és a rajtuk keresztül ábrázolt társadalmi rétegnek – hasonlóan pedig a jelenkor társadalma jelentős részének is – felszín

⁴⁰¹ Vö. Andrea Ferri, „Giuseppe Culicchia: *Venere in metrò*”, *Il Paradiso degli Orchi. Rivista di letteratura contemporanea*, elérhető: <http://www.paradisodegliorchi.com/Venere-in-metro.26+M57f589c5f80.0.html>, utolsó letöltés: 2013. 10. 20.

⁴⁰² „minimalismo tragicomico”, „un sano ed intelligente minimalismo”, Fernando Bassoli, „Il minimalismo tragicomico di Giuseppe Culicchia”, *Orizzonti*, 14 (2001), elérhető: <http://www.paroleinfuga.it/display-text.asp?IDopera=44184>, utolsó letöltés: 2013. 10. 23.

⁴⁰³ Vö. Heidi Marek, „Giuseppe Culicchia oder: Gibt es einen literarischen Minimalismus in Italien?”, *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, 23.47 (2002), 22-40.

⁴⁰⁴ Vö. Fried, *Modern olasz irodalom... i. m.*, 185, 195; Fried, *A séta folytatása... i. m.*, 43.

⁴⁰⁵ „una specie di *American Psycho* torinese”, Giuseppe Culicchia, *Istruzioni per l'uso – Bret Easton Ellis*, elérhető: <http://www.giusepeculicchia.it/istruzioni-per-luso-bret-easton-ellis/>, utolsó letöltés: 2013. 10. 23. Lásd még a *Libero* című napilap 2008. február 2-i számának *Cultura&Scienza (Kultúra&Tudomány)* címet viselő mellékletét (az ebben olvasható „Italian psycho. Gli yuppie di Culicchia bruciano Torino” című írás egy része elérhető: <http://mureduri.blogs.it/2009/02/11/libero-5554127/>, utolsó letöltés: 2013. 10. 23.), valamint számos internetes oldalt és blogot (például: <http://www.anobii.com/massena28/comments?public=1&sort=10&page=3>, <https://cosaleggostasera.wordpress.com/2013/05/14/brucia-la-citta-giuseppe-culicchia/> stb., utolsó letöltések: 2013. 10. 23.).

iránti megszállottsága, látványközpontú szemléletmódja hangsúlyozottan kirajzolódik; a márkanevek meghatározó, konkrét tárgyakat helyettesítő, azokat akár teljességgel elfedő funkcióval bírnak mind a szövegben, mind a szövegvilágban; a kábítószeres szereplők életében hétköznapi fogyasztási termékeknek számítanak, akik – nagyrészt ennek eredményeképpen – torzult személyiséggel és redukált világérzékeléssel rendelkeznek; az érzelmekre (ha egyáltalán léteznek ilyenek) legfeljebb következtetni lehet; és így tovább.

A regény a népszerű lemezlovas, Dj. Iaio történetét meséli el, aki egy összetűzést követően hol többé, hol kevésbé kétségbeesetten keresi azóta eltűnt barátnőjét, Allegrát. A kutatás komolyságát megkérdőjelezi, hogy Iaio e veszteség ellenére lényegében továbbra is a megszokott módon éli életét: társaival (mert barátokról talán túlzás lenne beszélni), Dj. Zombival és Dj. Boh-val szórakozóhelyről szórakozóhelyre jár, a legfelkapottabb bárokat, exkluzív éttermeket és klubokat látogatja, az egyik féktelen éjszaka után éli át a másikat, a legismertebb hírességeket felvonultató party-kon vesz részt – mindeközben pedig mértéktelenül és teljes természetességgel fogyaszt a nap bármely órájában mindenféle előkelő italt, koktélt és – mindenekelőtt – kokaint.

A regény főszereplője úszik a jólétben és a sikerben, ott van minden jelentős eseményen, tisztában van az aktuális divattal és trendekkel (tudja, mi „menő”, és mi nem az), otthonosan mozog a jelenkor internetes világában, ismeri és használja a népszerű közösségi és videómegosztó oldalakat (MySpace,⁴⁰⁶ YouTube), halmozza és hajszoja a szórakozást, és ugyanígy – Allegra ide vagy oda – a testi élvezeteket. Röviden szólva: mindig a „maximumon ég” (nem véletlenül hangzik a következőképpen Iaióék bevett köszönési formája: „Száz fokon égsz?” „Ezren.” – „Sei caldo?” „Caldissimo.”). Miközben azonban kihagyhatatlan találkozók és események (valamint kokaincsíkok) töltik ki az

---

⁴⁰⁶ A Facebook internetes közösségi oldal népszerűsége a regény megjelenése előtti években még nem a mai mértékű.

idejét, valójában végtelenül üresen követik egymást érzéstelenített és sekélyes mindennapjai: sodródik az eseményekkel, tartalmatlan és felszínes kapcsolatokat ápol (olyannyira, hogy az interneten olvasott hírek és vélemények, amelyekre nem szükséges azonnali reakció, mélyebb hatással vannak rá minden élő szóban történő, közvetlen kommunikációnál), képtelen bárminemű mélyebb reflexióra és érzelemre (talán csak bizonyos tárgyakhoz és használati eszközökhöz, mindenekelőtt a Hummer H3 gépjárművéhez kötődik igazán), távlati céljai nincsenek, a jelen pillanatának minél frenetikusabb megélése jelenti számára az egyetlen lényeges dolgot. Annak ellenére pedig, hogy valahol mélyen talán munkálkodik benne valami, amely azt súgja, hogy mindez nem feltétlenül van így rendben, helyzetét és állapotát tudatosan felmérni nem szándékozik, sőt arra teljességgel alkalmatlan. A fergeteges, élvhajász nappalok és éjszakák körkörös forgásából nem tud kiszállni, mi több el is hiszi, hogy ettől érzi igazán jól magát, még ha a népszerűség és a kiterjedt kapcsolati háló közepette valójában mélységes magánytól szenved is – amivel mélyrehatóan foglalkozni, helyzetén változtatni azonban nem képes.

A *Tűzben ég a város* mindezeknek megfelelően egy látványközpontú világot: a látszat és a megjelenés iránt megszállott, felszínes és felborult értékrendről tanúskodó környezetet és társadalmat, illetve társadalmi réteget jelenít meg. Egy olyan valóságot, amelyből kivesztek az igazi értékek és a tartalommal teli emberi kapcsolatok; amelyet az egyéni érdekek vezérelnek, és amelyben a vezető, politikai elit is ezek szolgálatában áll; amelyben a *látni és látszani* elv alapvető szerepet tölt be; amelyben a materiális javak birtoklása határozza meg az embert, és számít a legfőbb érdemnek: ezek és láttatásuk biztosítják mások elismerését, valamint az egyéni érvényesülés lehetőségét. Másképp megfogalmazva, a regény egy olyan valóságot, pontosabban szólva, valóságszeletet mutat

be (Culicchia ugyanis elismeri, hogy a világnak léteznek más, derűsebb oldalai⁴⁰⁷), amely talán borúsnak, romlottnak és sötétnek bizonyul, ugyanakkor valós és akut problémákat rejt. A *Tűzben ég a város* valószerű, reális képet fest, amelyre az olvasó is ráismerhet, és bár aggasztó, de hatásos látteleletét adja a jelenkor számos visszásságának. Ezáltal a pusztá szórakoztatás helyett aktív részvételre, további gondolkodásra készítet: annál is inkább, mert nem magyaráz, valamint válaszokkal sem szolgál, hanem a dolgokat belülről, Iaio redukált, érzéstelenített személyiségén és nézőpontján keresztül, semleges, érzelemmentes módon beszéli el – pontosabban szólva, csak *mutatja fel*.

A felületközpontúság, a látványosság, az anyagi és felszínes értékek elsőbbsége végig tetten érhetőek a szövegvilágban és a cselekményben. Már maga a történet színterének, Torinónak a regénybeli képe is erről árulkodik: a város a divatos és tehetős oldalát mutatja, a történetek túlnyomórészt (újonnan) felkapott városnegyedek (Quadrilatero Romano, Murazzi) exkluzív bárjaiban, éttermeiben, szórakozóhelyein zajlanak. Egy olyan Torinó körvonalai rajzolódnak ki, amely túllépett a FIAT-gyár adta szürke, elsődlegesen iparvárosi jellegén, és – a 2006-os Téli Olimpiai Játékoknak, illetve a nagyszabású eseményt övező fejlesztéseknek köszönhetően, a turisták igényeit (is) kielégítendő – immáron egyfajta szórakoztató központtá vált.

---

⁴⁰⁷ „Létezik egy attól teljesen eltérő fiatalság (Torinóban, Olaszországban), mint amelyet a könyvben leírt embertípusok ábrázolnak? Természetesen: példákban nincs hiány. Viszont én ez alkalommal a kiváltságosok világát szerettem volna bemutatni, azokét, akik minden valószínűség szerint a jövő vezető osztályává válnak, már ha a jövő ezt lehetővé teszi a számukra.” („Esiste una componente giovanile [a Torino, in Italia] del tutto differente a quella dei tipi umani descritti nel libro? Certo: gli esempi non mancano. Ma a me questa volta interessava raccontare il mondo dei privilegiati, quelli che con ogni probabilità saranno la classe dirigente del futuro, sempre che il futuro glielo permetta.”) Giovanni Tarantino, „Giuseppe Culicchia: «Qui a Torino la sinistra è scomparsa»”, *Secolo d'Italia*, 2009. március 17., elérhető: <http://robertoalfattiappetiti.blogspot.hu/2009/03/giuseppe-culicchia-qui-torino-la.html>, utolsó letöltés: 2013. 10. 23. (Kiemelés az eredetiben.)

Ezt az átalukást nyomatékosítják többek között a regény ama fejezetei, melyekben a sokatmondóan F.U.F.F.A nevet viselő kreatív ügynökség,⁴⁰⁸ ahol a főszereplő-antihős Iaio napközben tevékenykedik (munkáról beszélni talán túlzás lenne), azon újonnan kapott megbízása teljesítésével foglalatostokodik, hogy az új város arculatát megalkossa és minél vonzóbbá tegye. Az erre irányuló egyre vadabb és vadabb ötletelések (vagy ahogyan az adott fejezetek címeiben olvasható: *brainstormingok*⁴⁰⁹) eredménye például az az elképzelés, hogy Torinó nevét a híres modell, Gisèle Bündchen után Gisèle-re cseréljék, amely nem csak a város Franciaországhoz fűződő történelmi kapcsolatait idézi meg, de a Regio Színház (*Teatro Regio*) lírai hagyományaira is emlékeztet, valamint – Bündchen brazíliai származása révén – a multietnikus új Torinónak is ad némi egzotikus színezetet. Az újabb *brainstormingok* során aztán tovább „finomodik” a város kialakítandó imidzse: a múltra hagyva a szürke iparváros emlékét, rózsaszínűre szándékozzák festeni az egész ex-Torinót; újabb marketing-fogásként piramist terveznek emelni a város szívében, „természetesen” az ókori építkezési módszereknek megfelelően, valamint úgy, hogy a munka folyamatát a világhálón élő adásban bárhonnán követni lehessen; továbbá Harry

---

⁴⁰⁸ A névválasztás nyilvánvalóan nem véltelen: a *fuffa* mellett, hogy „bolyh”, „összecsomósodott szőr” és „pormacska” jelentéseket hordoz, főleg Észak-Olaszországban „üres, értelmetlen fecsegés”, „tartalom nélküli, becsapós látszat”, valamint „értéktelen dolog” értelemben is használatos.

⁴⁰⁹ Lásd a 36-42., 127-131., 255-256. és 358-359. oldalakon olvasható fejezeteket. A *Tűzben ég a város* szövege számos angol szóval és kifejezéssel dolgozik, ami ez esetben elsősorban nem arra szolgál, hogy az angol nyelv olaszra gyakorolt jelentős hatására hívja fel a figyelmet: azt sokkal inkább olyan céllal teszi, hogy a jelen (abszurd) valóságának minél hűségesebb ábrázolását adja, lévén, hogy az efféle szófordulatok használata sokak számára – legalábbis a regényben ábrázolt, valós értékeket (fel) nem ismerő közegben – a modernséggel, a „trendiséggel” egyenlő. Az angol szófordulatok mindennapi beszédben való alkalmazásának tulajdonított jelentőségéről és lehengerlő hatásáról tanúskodik például, hogy Iaio munkatársa, Chicco, hogy mindenkinek megmutassa, ő mennyire széles látókörű, naprakész és felvilágosult, nemcsak hogy előszeretettel használ ilyen szavakat és kifejezéseket, de minden felszólalását egy „stílusosan” odabiggyesztett *oh yeah* felkiáltással fejezi be: „»Tévedsz« rázza meg a fejét Chicco. »Nem arról van szó, hogy találjunk egy új szlogent. Arról van szó, hogy találjunk egy új márkanévet, amivel eladjuk Torinót a világ másik felének, *oh yeah*.« [...] »Egy új nevet Torinónak. Egy *hip, cool, young* nevet, egy *charming, successful, friendly* nevet, egy *brand-new, up-to-date, yé-yé* nevet: vagy, ha akarjátok, egy *hot* nevet, *oh yeah*.«” („Sbagliato» scuote la testa Chicco. «Non si tratta di trovare un nuovo slogan. Si tratta di trovare un nuovo brand per vendere Torino al resto del mondo, *oh yeah*.« [...] «Un nuovo nome per Torino. Un nome *hip, cool, young*, un nome *charming, successful, friendly*, un nome *brand-new, up-to-date, yé-yé*: o se volete, un nome *hot, oh yeah*.»”) Giuseppe Culicchia, *Brucia la città*, Milano, Mondadori, 2009, 39.

Pottert kívánják Gisèle szimbolikus figurájává tenni, ahol varázslóiskolát készülnék alapítani.

Noha az említett elképzelések meglehetősen túlzóak (aminek következtében e fejezetek egyébként erősen szatirikus színezetet is kapnak), kifejező képet adnak a jelenkorra jellemző, *haszonért bármit* típusú hozzáállásról (a feladat teljesítése természetesen a megrendelők biztosította anyagi juttatással jár), a múltból fennmaradt értékek és hagyományok semmibe vételéről, az azok minden büntudat nélküli eltörlésére irányuló hajlandóságról. A könyvben a bizarr ötleteknek pozitív a kicsengése, de a sorok, valamint az abszurd elgondolások keltette irónia mögött megbújik az ilyesféle felelőtlen, üzleti megfontolások vezérelte kezdeményezések miatt érzett aggodalom. Ez utóbbiról Culicchia már több interjúban explicit módon is nyilatkozott:

az Olimpiai Játékokkal és a vasútállomás földfelszín alá való áthelyezésével Torinóban többet építkeztek, mint bármely másik olasz városban. De vitatható eredményekkel [...]. Sokszor egyebek mellett arra esett a választás, hogy a gyárakat ledöntsék ahelyett, hogy átalakítanák, ahogyan az Európában máshol történik, és éppenséggel kulturális célokra használnák fel az épületeket. Emellett olyan döntés is született, hogy társasházakat építsenek. Így jelentős ipari építészeti örökség veszett kárba, gondoljunk a Michelinre.

[...] Azt a központban található épületet, ahol Gramsci lakott [...] az Önkormányzat eladta egy építőipari vállalkozónak, aki egy ötcsillagos szállodát fog kialakítani.⁴¹⁰

Ennek a regénynek a megszületését részben a városom iránt érzett szeretet is táplálta, amely manapság nincsen idilli körülmények között (egyéb dolgok mellett a régi ipari épületek ledöntésére gondolok, hogy társasházak

---

⁴¹⁰ „[...] con le Olimpiadi e l’interramento della ferrovia, a Torino si è costruito più che in ogni altra città italiana. Ma con risultati discutibili [...]. Spesso tra l’altro si è scelto di abbattere le fabbriche, anziché riconvertirle come accade altrove in Europa per destinarle a usi appunto culturali. E si è scelto di costruire condomini. Così è andato perduto un notevole patrimonio di architettura industriale, si pensi alla Michelin. // [...] Il palazzo del centro dove visse Gramsci [...] è stato venduto dal Comune a un costruttore che realizzerà un albergo a cinque stelle.” Tarantino, i. m.

számára teremtsenek helyet, ami a múltunk és a kultúránk egy részének az elvesztését eredményezte).⁴¹¹

A város imidzse tehát kiemelt figyelmet kap a regényben, sőt még a mögötte lévő *valós* tartalomnál is fontosabbá válik. A látványközpontúság azonban nem csak Torinó esetében szembetűnő: Iaio – és általában a többi regényszereplő – számára is elsődleges szerepet töltenek be a látszat és a megjelenés, a külsőségek. Jól mutatja ezt a szövegben előforduló számos márkanév: az általuk képviselt szimbolikus értékek felülírják az adott tárgyak, eszközök, ruhadarabok stb. használati értékét; a jelölő a jelölttel egyenértékűvé válik, sőt még annál is lényegesebb lesz. Az aktuális trendekhez való idomulás, a divat ismerete és az annak való megfelelés alapvetően határozzák meg Iaio és társai életét, viselkedését: „Mi tetőtől talpig lázadó fiatal kreatívokként vagyunk felöltözve, vintage Stussy és Gucci és Carhartt és Burberry és Evisu és Bathing Ape és Billabong ruhadarabok keverednek rajtunk.”⁴¹² A márkanevek folyamatosan jelen vannak a szövegben, akár a legapróbb cselekvések leírásának is a szerves részét képezik: „Betolom az iPodot a *limited edition* Diesel farmerem egyik zsebébe [...]”; „Összeszedi a földről a Helmut Lang farmeremet és a Motel Connection-ös pólómat meg a vintage Avirex bőrdzsekimet, és odadob nekem mindent az ágyra.”; „A Wrangler dzsekim egyik zsebében még maradt egy kis koks.”⁴¹³ Halmazott szövegbeli jelenlétük nem csak a narrátor korlátozott

---

⁴¹¹ „Questo romanzo nasce in parte anche come atto d’amore verso la mia città, che non è oggi in condizioni idilliache (penso, tra le altre cose, alla distruzione di vecchi edifici industriali per far posto a condomini, con conseguente perdita di un pezzo del nostro passato e della nostra cultura).” Michele Barbero, „Torino notturna e morbida”, *Zai.net Lab*, 8.5 (2009), 39.

⁴¹² „Noi siamo vestiti dalla testa ai piedi da giovani ribelli creativi, un miscuglio di capi vintage Stussy e Gucci e Carhartt e Burberry e Evisu e Bathing Ape e Billabong.” Culicchia, *Brucia la città... i. m.*, 37. A *vintage* a ruhaiparban az 1920-as és az 1970-es évek közötti időszakban hordott öltözékek stílusát jelöli, valamint manapság az azt idéző ruhadarabok jelzőjeként használatos. A regényben lényegében az éppen divatos, új, de régiesnek ható, szándékoltan kopottas és/vagy koptatott ruhák leírására szolgál. (M. D.)

⁴¹³ „Caccio l’iPod in una tasca dei jeans Diesel *limited edition* [...]”; „Raccoglie da terra i miei jeans Helmut Lang e la maglietta dei Motel Connection e il giubbotto di cuoio vintage Avirex e mi butta tutto quanto sul letto.”; „In una tasca del giubbotto Wrangler mi è rimasta un po’ di bamba.” Culicchia, *Brucia la città... i. m.*, 244, 292, 355. A *limited edition* jelentése: „korlátozott, számozott példányszámú”. A regényben olyan

világlátásáról árul el sokat, hanem egyben az olvasó valóságában betöltött meghatározó szerepükről is árulkodik. Mindemellett pedig az értelmezésre is erőteljesen kihat: e metonimikusság révén ugyanis a szövegvilág konkrétabbá válik, a kortárs valóság jellemző, mindennapi tárgyai, használati eszközei (legalábbis az utalások jelöltjeinek világában jártas olvasók számára) egyértelműbben azonosíthatóak lesznek.

Iaio és társai a küllemre, a márkás ruhákra, eszközökre és tárgyakra önmaguk meghatározásának és egyéniségük kifejezésének leghathatósabb eszközeiként tekintenek: a ruhákból nem véletlenül hordanak – amiből csak tehetik – *limited edition* modelleket. Közben pedig észre sem veszik, hogy ezáltal már el is veszítették önállóságukat: a média ideológikus apparátusa elnyomta, „beolvasztotta” őket, a lázadó, kreatív Dj.-k és ügynökök valójában a végletekig konformizálódott egyének. Iaio esetében mindez odáig fajul, hogy hatalmas Hummer H3 szabadidőautójához (SUV) szorosabban kötődik, mint a körülötte élő emberek bármelyikéhez, vagy akár Allegrához. Ezt mutatják a narrátor-főszereplő szemében „korunk egyetlen igazi ikonja”-ként (*L'unica vera icona del nostro tempo*) tekintett Hummer H3 SUV részletekbe menő leírásait tartalmazó fejezetek,⁴¹⁴ vagy Iaio regény elején olvasható, Allegrával folytatott veszekedése során tanúsított viselkedése, amely szintén több mint beszédes:

És te? Te csak ülsz ott némán, és forgatgatód a fülhallgatót a kezeden.
Egyáltalán semmi mondanivalód nincs nekem?

Nekem valójában a Hummer H3-asomon járt az agyam, a bársonysima, csúcstechnológiával felszerelt belső részekén [...].⁴¹⁵

---

cipőkkel, ruhákkal stb. kapcsolatban használatos, amelyek egyediségről, valamint viselőik kifinomult ízléséről árulkodnak – elméletileg, hiszen ha mindenki efféle ruhákat hord, akkor egyediségük máris megkérdőjeleződik („Chicco [...] ma ugyanolyan *limited edition* Levi's Big E-t visel, mint amilyen nekem van [...]” – „Chicco [...] oggi indossa un paio di Levi's Big E *limited edition* identici ai miei [...]” – Culicchia, *Brucia la città... i. m.*, 255.), ahogyan általában a kifinomultság sem alapvető jellemzőjük. (M. D.)

⁴¹⁴ Lásd az 50-51., a 219-220. és a 251. oldalakon olvasható fejezeteket.

⁴¹⁵ „E tu? Tu te ne stai lì muto a rigirarti le cuffie tra le mani. Non hai proprio niente da dirmi? // Io in realtà stavo pensando al mio Hummer H3, ai suoi interni levigati e supertecnologici [...]” Culicchia, *Brucia la città... i. m.*, 12.

Hasonlóképpen azt a jelenetet is érdemes idézni, amelyben Iaio megismeri későbbi barátnőjét, Serenellát (az, hogy Allegra csak eltűnt, de kapcsolatuk ettől még nem ért véget, természetesen lényegtelen), amelyben szintén a Hummer foglalja el a főszereplő gondolatvilágában a központi helyet:

„Szórakoztató, nem?” kezdek neki [...].
[...] És most? Mit mondjak neki?
„Szórakoztató?” mondja ő nekem.
„Hát, igen” rándítom meg a vállam. „Nem annyira, mint a Hummer H3-asom, de azért szórakoztató.”
„Mi az a Hummer H3?”
„A Hummer H3 az egy Suv” kapcsolok négyesbe. „Azaz, ez a Suv. A dobogó szívét a Vortec 3700-as motor adja [...].”⁴¹⁶

A kortárs világ hasonló visszásságairól és abszurditásairól (a trendek megszállott követéséről, a hamis, profán, múlandó értékek – ha lehet egyáltalán ilyenekről beszélni – felülkerekedéséről, az egyéniség eltűnéséről stb.) ad számot a regény azokban az újra és újra megismétlődő szakaszokban is, amelyekben minden nőnek az adott divat szerinti törzsi tetoválás van a hátsója felett, valamint mindegyikük a *Grande Fratello* televíziós valóságshow (a magyar *Big Brother* vagy *Való Világ* olasz változata) szereplőjével azonos fru-frut visel; vagy amelyekben mindenki vadonatúj, de használnak tűnő ruhákat hord. A világ rendje, úgy tűnik, végérvényesen felborult, az értelem elveszett: az új akkor jó, ha réGINEK látszik; az értéktelen értékesnek számít; az jó, elvárt vagy kívánatos, amely nem valós és igaz. A fogyasztói ipar manipulációja hatására pedig a birtoklásvágy is csillapíthatatlan, miközben az elégedettség állapota elérhetetlen. Ezt mutatja Iaio ideális farmernadrág megkeresésére tett útja is:

---

⁴¹⁶ „«Divertente, no?» esordisco [...]. // [...] E ora? Che le dico? «Divertente?» mi fa lei. // «Be', sì» mi stringo nelle spalle. «Non come il mio Hummer H3, ma comunque divertente.» // «Che cos'è uno Hummer H3?» // «Uno Hummer H3 è un Suv» parto in quarta. «Cioè, è il Suv. Il suo cuore pulsante è costituito dal motore Vortec 3700 [...].»” Culicchia, *Brucia la città...* i. m., 70.

Ma az üzleteket járom, és még akkor is, ha már összesen harminchét, nem, harmincnolc farmerem van, köztük Levi's, Levi's Engineer, Levi's Big E *limited edition* Vintage Clothing modell, Levi's Red, Levi's White Label, Evisu, G-Star, G-Star Raw, Wrangler, Wrangler Bluebell, Diesel, Diesel Lab, Helmut Lang, Replay, még keresem a tökéletes farmert, a farmert, amit rám szabtak és nekem való a színezése, a farmert, amiről néha felteszem magamnak a kérdést, hogy vajon meg fogom-e találni valaha, és ez a gondolat tényleg kikészít.⁴¹⁷

A *Tűzben ég a város*-t azonban nem csak a fentiekben tetten érhető társadalmi-szociológiai, hanem egyben politikai tudatosság is jellemzi. A regényben az események alapvetően a valóságban is létező helyszíneken játszódnak: az olvasó valószerű képet kap Torinóról, amelynek állapota és arculata a városvezetők döntéseinek, egyéni manővereinek, valamint politikai megfontolásoknak az eredménye. Culicchia, ahogyan arról korábban idézett véleménye is árulkodik (lásd a 410. és 411. lábjegyzeteket), mindezzel korántsem tűnik elégedettnek. Nem véletlen hát, ha műve a város irányítását kézben tartó zárt érdekcsoportról – azon keresztül pedig általában az olasz politikai életről és elitéről – sajátosan nyugtalanító képet fest.

Teszi ezt például azzal, hogy az említett politikai miliő rendellenes működéséről már maguk a közéleti személyiségek regénybeli nevei is hatásosan tájékoztatnak. A politikusok esetében olyan vezetéknevekkel találkozhatunk, mint az *intascare* („bezsebel”) igéből képzett Mintasco („megszedem magam”), az *incensare* („tömjénez, hízeleg”) igéből származó Mincenso („tömjénezem magam”), az *arrangiarsi* („alkalmazkodik”) idéző Marrangio („alkalmazkodom”), az *infischarsi*-ből („fütyül valamire, semmibe vesz valamit”) származó Minfischio („fütyülök rá”); a kiváltságosak köréhez közeli bankárt

---

⁴¹⁷ „Oggi sono in giro per spese e anche se in tutto ho già trentasette, no, trentotto paia di jeans, tra Levi's, Levi's Engineer, Levi's Big E della linea *limited edition* Vintage Clothing, Levi's Red, Levi's White Label, Evisu, G-Star, G-Star Raw, Wrangler, Wrangler Bluebell, Diesel, Diesel Lab, Helmut Lang, Replay, sto ancora cercando il jeans perfetto, il jeans con il taglio e il lavaggio giusto per me, il jeans che a volte mi chiedo se troverò mai, un pensiero che mi fa veramente sclerare.” Culicchia, *Brucia la città... i. m.*, 310.

Denarónak („pénz”) hívják; az építőipari vállalkozó Depredo (a *depredare*: „kifoszt, meglop” igéből); a mérnök Deturpi (a *deturpare* jelentése „elcsúfít, elront”). A városi elit érdekközpontú szemléletmódját és erkölcsi hanyatlását hangoztatja az a regénybeli, meglehetősen abszurd mozzanat is, hogy a *La Droga Ci Fa Schifo* („Undorodunk A Drogától”) elnevezésű kampány reklámarcai gyanánt éppen a kábítószerfüggő Dj.-kre, Iaióra, Boh-ra és Zombira esik a választás.⁴¹⁸ Hasonlóan sokatmondó továbbá a könyv azon központi, erősen szimbolikus jelenete, amelyben az említett vezetők és befolyásos emberek egy olyan tortán osztozkodnak, amelynek tetején Torinó csokoládéval megrajzolt térképe látható.⁴¹⁹

Ahogy érezhető is, a regénynek ez az a történet szála, amely az allegorikus értelmezés lehetőségének a leginkább kedvez. Többek között ennek köszönhető, ha megjelenését követően a *Tűzben ég a város* meglehetősen heves reakciókat váltott ki, noha abban Culicchia szándéka – saját bevallása szerint – nem az volt, hogy Torinó vezetését pellengérre állítsa, hanem ennél jóval általánosabb véleményt kívánt közölni:

Megpróbálni beazonosítani a szereplőket összességében véve fölösleges játék. A politikusok nevei, amelyeket választottam, nem annyira konkrét személyeket jelölnek, mint inkább nemzeti típusokat ábrázolnak. Ezek az olasz politika általános hibái [...].⁴²⁰

Mindennek ellenére az elbeszélésnek ezek a részei sem kívánnak a dolgok mélyére hatolni, illetve nyílt állásfoglalást megfogalmazni: a szöveg itt is csak *felmutat*, és változatlanul megtartja (a Iaió személyiségéhez illő) érzelemmentes, regisztráló, vizuális jellegét.

---

⁴¹⁸ Vö. Culicchia, *Brucia la città... i. m.*, 20-21.

⁴¹⁹ Lásd a 208-214. oldalakon olvasható *La torta* (A torta) című fejezetet.

⁴²⁰ „Cercare di identificare i personaggi è, tutto sommato, un gioco inutile. I nomi dei politici che ho scelto più che identificare individui particolari rappresentano maschere nazionali. Quelli sono i vizi comuni della politica italiana [...]” Cristina Taglietti, „Culicchia processa Torino: vacua, perversa e drogata”, *Corriere della Sera*, 2009. január 30., 43.

Továbbra is ismerős és lehetséges, valószínű képeket jelenít meg, és a jelen valóságára koncentráló, epizódyszerű fragmentumokból építkezik.

Az elmondottak fényében talán nem túlságosan meglepő, ha Culicchiát többször érte olyan vád, amely szerint a *Tűzben ég a város*-ban Bret Easton Ellis írásmódját, stílusát, mindenekelőtt *Amerikai Psycho* című regényét másolja. Valóban számos olyan vonást lehet felfedezni, amelyek alapján a két mű rokonítható egymással, legyen szó azok akár stilisztikai, akár tematikai megoldásairól. Az eddigiekben felfedezhető párhuzamok mellett kiemelhetjük még az ismétlések-ismétlődések mindkét műben megmutatkozó alapvető szerepét (amelyek belső szervezőelvként építik mind a cselekményt – körkörösén, újra és újra ismétlődő cselekvések –, mind a szöveg szerkezetét – az öltözékek katalógusszerű leírásai Ellisnél; a kihagyhatatlan társadalmi eseményeket és előkelő partykat látogató vendégek változtatás nélküli felsorolásai Culicchiánál⁴²¹); a szövegvilágban megjelenő, sajátos jelentéstöbbletet hordozó feliratok funkcióját („KI ITT BELÉPSZ, HAGYJ FEL MINDEN REMÉNNYEL” és „NEM KIJÁRAT” az *Amerikai Psycho*-ban, hogy csak a regényt keretbe foglaló feliratokat említsük; a mindenünnen visszaköszönő „SZEGÉNYEK” – „POVERINI” – falfirka a *Tűzben ég a város*-ban⁴²²); vagy például a narrátorok hallucinációinak szövegértelmezést is befolyásoló hatását.

Culicchia művének számos olyan pontja van, amelyek alapján az eredetiségét elvitató támadások célpontjává válhatott. Az efféle nézetet tükröző vádak nagy száma miatt az író egy ízben külön válasszal is élt a regényt Ellis stílusának és/vagy *Amerikai Psycho*-jának (sikertelen) utánzataként értelmező véleményekkel⁴²³ szemben. Tette ezt a (ma már

---

⁴²¹ Vö. például: Ellis, *Amerikai Psycho... i. m.*, 49, 127-128, 181, 257, 313, 515; Culicchia, *Brucia la città... i. m.*, 68-69, 137-138, 184-185, 302-303.

⁴²² Ellis, *Amerikai Psycho... i. m.*, 11, 568; Culicchia, *Brucia la città... i. m.*, 54, 79, 111, 209, 239, 266 stb.

⁴²³ Lásd például a következő oldalakon, blogokon olvasható véleményeket, olvasói kommenteket: <http://www.alfonso76.com/dblog/articolo.asp?articolo=474>; <https://zazie.it/panoptikon/9788804595670/>; <http://www.qlibri.it/narrativa-italiana/romanzi/brucia-la-citt%C3%A0/>;

nem frissített) honlapján⁴²⁴ közölt *Istruzioni per l'uso – Bret Easton Ellis (Használati utasítás – Bret Easton Ellis)* című írásában, amelyben azon főbb dolgokat veszi sorra és magyarázza, amelyeket a negatívabb hangvételű kritikák határozott ellisi utánérzésként szoktak neki a *Tűzben ég a város*, vagy akár a későbbi *Vénusz a metrón* kapcsán felróni, mondván, hogy az amerikai szerző írásain végzett fordítási munkák túlságosan mély nyomot hagytak stílusán.

A *Használati utasítás*-ban Culicchia kitér többek között a márkanevek szövegbeli fokozott jelenlétére: ez, mint írja, valójában már a korábbi műveiben is tetten érhető, amelyek írásakor még nem dolgozott az Ellis-regények olasz nyelvre történő átültetésén, és sokkal inkább a márkanevek elmúlt évtizedek során tapasztalt, olasz valóságban – és olasz nyelvben – való egyre hangsúlyosabb térnyerésének a következménye,⁴²⁵ mintsem hogy az amerikai író regényeiből eredeztethető átvétel lenne. Hasonlóképpen, a kokain és általában a kábítószeres elbeszélésbeli szerepével kapcsolatban sem érzi úgy, hogy az az Ellis-féle történetek mintáját követve válna hangsúlyossá regényeiben. Ehelyett ismételten a korabeli valóság hű ábrázolására irányuló törekvésről beszélhetünk, mivel a mai Olaszországról hitelesen írni úgy, hogy a kokain és más narkotikumok ne jelennének meg megfelelő nyomatékka az elbeszélésben, Culicchia szerint egyenesen lehetetlen, azok mára már olyannyira általánossá váltak az olaszok mindennapjaiban: „komolyan azt hiszitek, hogy meg lehet őszintén írni egy mai Olaszországban játszódó regényt anélkül, hogy a szereplők ne használnának, vagy legalábbis ne találkoznának olyanokkal, akik használnak ilyen

---

http://www.frequencies.eu/2012/09/11/_giuseppe-culicchia-brucia-la-citta-mondadori/; utolsó letöltések: 2013. 11. 04.

⁴²⁴ A honlap címe: www.giusepperculicchia.it. Ennek funkcióját mára már átvette egy Facebook-oldal (<https://www.facebook.com/pages/Giuseppe-Culicchia/57738027264>) és egy internetes blog-oldal (<http://eccetoro.wordpress.com/>). Utolsó letöltések: 2013. 11. 05.

⁴²⁵ „[...] a nyolcvanas évektől kezdve bizonyos termékeket elkezdünk a márkaneveiken hívni: a walkman a Sony volt, a sportcipő az Adidas, a farmernadrág a Levi's, és így tovább.” („[...] dagli anni Ottanta in poi abbiamo cominciato a chiamare certi prodotti usando le rispettive marche: il walkman era il Sony, le scarpe sportive erano le Adidas, i jeans erano i Levi's, e via di questo passo.”) Culicchia, *Istruzioni per l'uso... i. m.*

szereket?”⁴²⁶ Szót ejt még a hírességek és (egy manapság divatos szóval élve) a „celebek” feltűnéséről és markáns jelenlétéről regényeiben: Ellis joggal beszélhet róluk az *Amerikai Psycho*-ban és a *Glamoráma*-ban, mivel az Amerikai Egyesült Államokban a hírességek a kollektív képzelet részét képezik – de nincsen-e ez ugyanígy Olaszországban? Nem ugyanolyan mértékben hatják-e át a sztárok, az ismert emberek, a celebek az olaszok képzeletvilágát, nem ugyanolyan erővel özönlik-e el a róluk szóló hírek az olaszok hétköznapijait, mint mindenki másét az Amerikai Egyesült Államokban és a világ számos más országában? Culicchia ironikus-szarkasztikus hangon fogalmaz, de véleménye egyértelmű: „Én találtam ki magamnak az egészet, sőt: mindent Ellistől másoltam, mert Olaszország egy komoly ország, és Olaszországban hasonló hiábavalóságok senkit sem érdekelnek egy csöppet sem.”⁴²⁷ Mindezek mellett megjegyzi még, hogy ő sorozatgyilkosokról sosem írt (nem úgy, mint Ellis, akinek *Amerikai Psycho*-jában éppen egy – valós vagy vélt – sorozatgyilkos a központi karakter), míg azzal az ironikus-önironikus céllal alkalmazott módszerrel kapcsolatban, hogy egyes szereplők vissza-visszatérnek a különböző regényeiben, már elismeri, hogy arra akár Ellistől eredeztethető technikaként is lehet tekinteni.

Mindezek fényében felvetődik a kérdés, hogy vajon valóban az *Amerikai Psycho* másolatának számít-e a *Tűzben ég a város*, vagy az a valóság bizonyos oldalaival, visszásságaival való szembesítésnek csupán egy hasonló módszerekkel megfogalmazott, ugyanakkor *eredeti* irodalmi produktuma és eszköze? Amennyiben csak néhány tartalmi elemre koncentrálunk, mint amilyenek a szertelen kokainhasználat, a szexuális tartalmak, az élvhajhászat, a hírességek jelenléte, a márkanevek burjánzása, az érzéketlen-érzéstelenített személyiségek, akkor könnyen juthatunk az előbbi álláspontra. Ahogyan

---

⁴²⁶ „[...] credete seriamente che si possa scrivere in modo onesto un romanzo ambientato nell’Italia di oggi senza che i personaggi facciano uso o perlomeno incrocino chi fa uso di tali sostanze?” Culicchia, *uo*.

⁴²⁷ „Mi sono inventato tutto, anzi: ho copiato tutto da Ellis, perché l’Italia è un Paese serio, e in Italia non gliene importa niente a nessuno di frivolezze simili.” Culicchia, *uo*.

abban az esetben is, ha a szöveg megformáltságának csupán bizonyos aspektusait emeljük ki (a fragmentáltságot, az epizódszerű fejezeteket, a hétköznapi, banális, nemegyszer obszcén nyelvezetet, az ismétléseket), vagy ha az elbeszélés filmszerűségére, neutrális, regisztráló hangnemére fókuszálunk. Mindezek csakugyan az *Amerikai Psycho* és a *Tűzben ég a város* egyöntetűsége irányába mutathatnak, hiszen erőteljesen sugallják Culicchia regényének Ellis művével való hasonlatosságát. Ha azonban jobban szemügyre vesszük az olasz szerző írását, az *Amerikai Psycho*-n kívüli kapcsolódási pontokat is találhatunk, valamint több olyan jegyet felfedezhetünk, amelyek mégis méltán tanúsítják annak – minden analóg vonás ellenére megmutatkozó – originalitását.

Az előbbi meglátást igazolandó elegendő lehet, ha pár gondolat erejéig visszatérünk a főszereplő-narrátor figurájára: e jelentős párhuzamokat mutató ponton is jól látható ugyanis Culicchia regényének az *Amerikai Psycho*-n kívül más művekkel is rokonítható jellege. Iaio személyisége redukált, de nem kizárólagosan Patrick Bateman mintájára az. A korábban említett minimalista személyiség típusokra visszautalva (lásd a 115. lábjegyzetet): érzéstelenített, amit világosan kirajzol kokainfüggősége, felszínes társas kapcsolatai stb., valamint következményes, hiszen állapota, ahogyan az a szöveg apró részleteiből apránként összeállhat, a felbomlott családi háttér, továbbá Allegra és az öngyilkos testvér, Ludwig elvesztése sikertelen lélektani feldolgozásának az eredménye. Az elsőt, persze, Bateman esetében is nyilvánvalóan elmondhatjuk – közben azonban meg kell jegyezni, hogy az számos másik minimalista írás szereplőinek is egyértelműen megmutatkozó jellemzője. Az utóbbiról pedig Ellis regényénél egyenesen több joggal juthat eszünkbe például Jay McInerney *Fények, nagyváros-a* (*Bright Lights, Big City*, 1984), valamint annak édesanyja halálával és felesége hűtlenségével szembenézni képtelen narrátora.⁴²⁸ „A dűsgazdag és nemlétező családok sarjai, Iaio és barátai, Dj. Zombi és Boh [...] [a] jólét

---

⁴²⁸ Vö. Jay McInerney, *Fények, nagyváros*, Budapest, Európa, 2007.

gyermekai, a minden áron való szórakozásra irányuló hajlamuk azonban mély sebeket rejt.”⁴²⁹ Szinte ugyanezt a gondolatot McInerney művének névtelen főszereplőjével kapcsolatban is megfogalmazhatjuk. Az ő és Iaio személyiségdefektusainak okai, lelki traumái ugyanakkor *felfejthetőek* – míg az *Amerikai Psycho* narrációja ezzel szemben ennyire sem engedi közel az olvasót Bateman lelkvilágához, személyiségéhez (ha a regényben létezik egyáltalán olyan, hogy személyiség⁴³⁰).

Iaio korunk korántsem ismeretlen antihőse: a kábítószer, a fergeteges ritmusban pörgő, felszínes és élvhajász mindennapok rabja. Ennek ellenére halványan azért érzi, hogy létezik egy mindezen kívüli valóság, sőt bizonyos mértékben (ha nem is igazán tudatosan) vágyik is arra, hogy oda visszataláljon. E halvány belső késztetés miatt találja érdekesnek Serenellát, az egyetlen olyan lányt, akinek testét nem díszíti törzsi tetoválás, és aki nem visel a *Grande Fratello* szereplőjével megegyező fru-frut, valamint keresi a regény vége felé haladva egyre kétségbeesettebben Allegrát, illetve hangoztatja magányát. Élete rendbetételére azonban önmaga képtelen, ösztönszerű segélykiáltását pedig környezete sehogy nem akarja meghallani. Ennek megfelelően el is marad a változás: Iaio a mindennapok ürességéből, energiát felemésztő körforgásából nem tud kiszakadni.

„Mit csinálsz itt?” kérdi ő tőlem.

„Én... kétségbe vagyok esve, Serenella. Teljesen kétségbe vagyok esve” szalad ki a számon.

„Tudod, hogy épp most találtam a neten egy újfajta rizspapírt?” mosolyog ő rám [...].

---

⁴²⁹ „Iaio e i suoi amici dj Zombi e Boh, rampolli di famiglie ricchissime e inesistenti [...] [s]ono figli del benessere, ma la loro voglia di divertirsi a ogni costo nasconde ferite profonde.” Tarantino, i. m. Érdemes lehet megemlíteni, hogy Culicchia ezt követően érdekes párhuzamot von az első, valamint az itt vizsgált regénye között: „Mindezek fényében a *Tűzben ég a város* talán egy kicsit olyan, mintha ezeknek a kétezres éveknek a *Mindenki földré!*–je lenne [...]” („Detto questo, forse *Brucia la città* è un po’ il *Tutti giù per terra* di questi anni Zero [...]”).

⁴³⁰ Vö. Bán, i. m.; Sári, i. m., 297-299.

„Úgy döntöttem, hogy megérdemlek valami jutalmat. Csak nem tudom, hogy elmenjek-e venni egy miniruhát a Born in Berlinbe, vagy engedjek meg magamnak egy kis nyaralást a Phi Phi Islanden. Te mit mondasz?”

„Én... rosszul vagyok, érted?”

„Holnap este egyébként lesz egy performance a Fonderie Teatrali Limonében.”

„LUDWIG!” ordítok rettegve. „ALLEGRA! SEGÍTSETEK!”
Senki nem válaszol.

„[...] És én egyedül vagyok, egyedül, egyedül érted? Egyedül vagyok. De minden a legnagyobb rendben.”⁴³¹

Iaio állapotának változatlansága, monotonitása Batemant is az eszünkbe juttathatja, akinek szintén nem sikerül környezete figyelmét érdemileg felkeltenie, illetve abban bármiféle változást előidéznie (neki persze erre drasztikusabb „módszerekkel”: szörnyű tettei elkövetésével lenne meg a lehetősége), az olasz regény narrátorát ugyanakkor a kilépés iránti tudattalan vágya a *Nullánál is kevesebb* főszereplőjével, Clay-jel még inkább rokonítja, akinek szintén van egyfajta „nem-tudatos ocsúdás[a]”⁴³².

Már e pár utalás is jól érzékelteti, hogy noha Culicchiát valóban nem hagyta érintetlenül az *Amerikai Psycho* és annak fordítása, ennek az Ellis-műnek a kizárólagos hatásáról beszélni esetében mégis túlzás lenne. A *Tűzben ég a város*-ban jóval több behatást dolgoz össze, és az amerikai szerző regényének-regényeinek ismereténél meghatározóbb számára a kortárs (és minimalista) észak-amerikai irodalomban való

---

⁴³¹ „«Che ci fai qui?» mi chiede lei. // «Sono... disperato, Serenella. Totalmente disperato» mi lascio fuggire. // «Sai che ho appena trovato in rete un nuovo tipo di carta di riso?» mi sorride lei [...]”; „«Ho deciso che mi merito un premio. Ma non so se andarmi a comprare un vestitino da Born in Berlin o concedermi una vacanza a Phi Phi Island. Tu che ne dici?» // «Io... sto male, capisci?» // «Domani sera tra l'altro c'è un performance alle Fonderie Teatrali Limone.»”; „«LUDWIG!» urlo terrorizzato. «ALLEGRA! AIUTATEMI!» // Nessuno risponde.”; „«[...] E io sono solo, solo, solo, capisci? Sono solo. Ma va tutto benissimo.»” Culicchia, *Brucia la città... i. m.*, 329, 330, 338, 395.

⁴³² Abádi, *Az amerikai minimalista... i. m.*, 191. Lásd például: „– Csak... nem hiszem, hogy ez helyes.”; „– Hova megyünk? – kérdeztem. // – Nem tudom – mondta. – Csak úgy megyünk. // – De ez az út nem vezet sehová – mondtam neki. // – Az nem számít.” Ellis, *Nullánál is kevesebb... i. m.*, 194, 200.

mélyreható tájékozottsága. Ez pedig nemhogy csorbítaná műve irodalmi értékét, de azt különleges színezettel gazdagítja.

Az olasz regény eredetiségét hangsúlyozza még (immáron Ellistől is teljesen függetlenül) a jelen *olasz* valóságával történő folyamatos számvetése, amely szinte minden ízét áthatja. A saját kortárs nemzeti kontextusába való mély beágyazódottsága számos ponton megmutatkozik, kezdve már magától a regény címétől, amely egy népszerű minimál technó zenei alapokon nyugvó olasz elektronikus diszkóslágert idéz,⁴³³ a szövegvilág valóságból is ismerős helyszínein és személyiségein keresztül a jellemző és aktuális egyéni, társadalmi, politikai problémákig. Mindez természetesen tudatos, ahogyan arról Culicchia írói attitűdjéről tájékoztató közlése is árulkodik: „húsz éve [...] próbálok egyfajta antropológiai leírást adni a hazámról.”⁴³⁴

A *Tűzben ég a város*-ban e leírás meglehetősen negatív képet rajzol a kortárs olasz valóság egyes aspektusairól, a jómódú fiatalokról, mindennapjaikról, fogyasztói szokásaikról, a politikáról. Mindezt pedig reduktív módon, egy felszínes és érzelemmentes narráción keresztül teszi, amelyet ugyanakkor több ízben és erőteljesen áthat Culicchia stílusának sajátosan karakterisztikus, fájó komolyságot és üdítő könnyedséget egyszerre közvetítő ironikus-szatirikus hangvétele. Hasonló jellegzetességeket Ammaniti *Sár*-jánál is megállapíthattunk, és akárcsak ott, az elbeszélés itt is csak regisztrál és felmutat, közben

---

⁴³³ A *deboscia* („kicsapongás”) és *debosciato* („kicsapongó”, „feslett életű”) szavakból torzítással képzett *il deboscio* nevet viselő, néhány egyetemista alkotta csapat jegyzi azt a 2007-es, *Frangetta* (jelentése „fru-fru”, itt azonban személynevet is jelöl) és *Milano is burning* (*Milánó tűzben ég*) címen egyaránt ismert zeneszámot, amellyel létrejött annak a milánói, húszas éveiben járó, jómódú, önmagát kifinomultnak és ízlésesnek gondoló, valójában azonban álszofisztikált lánynak a sztereotipikus alakja, aki tökéletesen tisztában van az aktuális trendekkel, tudja, melyek az elfogadott és divatos viselkedésformák (hogy mi „menő”, és mi nem az), melyek a felkapott helyek, amelyekre járni érdemes, és így tovább. A külsőségeknek túlzott jelentőséget tulajdonító, azok követését előtérbe helyező életmódot célkeresztbe állító *Milano is burning*, amelyben Frangetta éppen efféle gondolatainak és stílusos(nak hitt) életvitelének ad hangot, és amelynek (indirekt módon) ferde tükröt tartó szövege egyszerre cinikus, szarkasztikus és satirikus, olyan nagy népszerűsége tett szert, hogy mintájára rövid időn belül több olasz városról – köztük Torinóról is – hasonló szerzemények születtek (természetesen mindig az adott helységhez igazítva a szövegeket, valamint a címeket: *Roma is burning*, *Firenze is burning*, *Napoli is burning*, *Torino is burning* stb.), majd a zeneszámokból *Italy is burning* címmel válogatáslemez is készült.

⁴³⁴ „[...] da vent’anni [...] sto cercando di scrivere una sorta di ritratto antropologico del mio Paese.” Culicchia, *Istruzioni per l’uso... i. m.*

pedig nem magyaráz, valamint megoldást sem kínál. Hacsaknem szintén reduktíven, illetve elliptikusan: csupán sugallva (ha egyáltalán), és erősen szorgalmazva az értelmezői magatartást, az aktív olvasói közreműködést:

szeretnék utalni a könyv egyik szereplőjére: Dj. Iaio frusztrált és elégedetlen barátnőjére, Allegrára, aki a főszereplő keresései ellenére eltűnik a semmiben, hogy aztán vissza se térjen. Szeretek arra gondolni, hogy örökre elment egy jobb világ után kutatva, és hogy azt meg is találta.⁴³⁵

Ez persze csak egy az Allegra sorsának alakulását felfejtő interpretációs lehetőségek közül, ahogyan számos más esetben is többféle megoldás kínálkozik az ismerős és egyértelműnek tűnő, de redukált, felszínes, neutrális, ezért pedig egyszerre mégis bizonytalan elbeszélésbeli képek, cselekvések, történések, illetve a regény cselekménye értelmezéséhez, kiegészítéséhez. Ami alapján a *Tűzben ég a város* valóban joggal kapcsolható az amerikai minimalizmushoz és Bret Easton Ellishez vagy az *Amerikai Psycho*-hoz, ugyanakkor több mint ez utóbbi regény pusztá másolata, mivel bár hasonló eszközökkel dolgozik, azt nem teljességgel analóg módon teszi.

A *Tűzben ég a város* ezért az elmúlt évtizedek olasz irodalma egy újabb sajátos, egyedi állomásának, az olasz reduktív realista próza művei sorában pedig egy nagyonis eredeti alkotásnak számít, amely hatásos láttelepet ad a kortárs olasz valóságról, még ha ezt egy reduktív technikákat alkalmazó, sekélyesnek tűnő elbeszélésen keresztül teszi is. Ez az elbeszélés azonban komplex tartalmakat rejt, ahogyan Culicchia regényei általában:

a könyveimnek nincsen meghatározott üzenete, amit közölni kívánnának. Mindenki azt találja bennük, amit szeretne. Olyanok, mint a telefonkönyv,

---

⁴³⁵ „[...] vorrei richiamarmi a un personaggio del libro: la ragazza frustrata e insoddisfatta di Dj Iaio, Allegra, che nonostante le ricerche del protagonista sparisce nel nulla per non ritornare. Mi piace pensare che sia partita per sempre alla ricerca di un mondo migliore, e che l’abbia trovato.” Barbero, i. m., 39.

amelynek nincsen mondanivalója, hanem mindenki aszerint használja, amire szüksége van.⁴³⁶

---

⁴³⁶ „[...] i miei libri non hanno un messaggio definito da comunicare. Ognuno ci trova quello che vuole. Sono come la guida telefonica, che non ha niente da dire, ma ognuno la utilizza a seconda di quello che gli serve.” Bassoli, i. m.

VIII. ÖSSZEGZÉS

A huszadik század második felében, a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján érdekes fordulatot lehet megfigyelni az olasz irodalomban, amely a próza területén egy újfajta realista irányultság térnyeréséhez vezet, és a környező, közvetlenül észlelhető-tapasztalható valóság iránti megújult, fokozott érdeklődésben, valamint az annak megragadására használt új, kortárs viszonyoknak megfelelő módszerek szépirodalmi alkalmazásában érhető tetten. Az ekkor induló új olasz prózának jellemző vonalát képezi egy olyan irány, amely a későbbi fiatal generáció(k) munkásságában, a kilencvenes-kétezres években megjelenő művek jelentős részében is továbbél és -fejlődik, és amely nemcsak a realizmuséival rokon technikákkal él, de egyúttal a redukció művészi eszközét is központi poétikai módszerévé emeli (még ha azt az egyes művek akár eltérő módokon alkalmazhatják is), és (részben ezért) számos ponton párhuzamba állítható az amerikai minimalista prózával. A disszertációban néhány jellemző mű és sajátos írásművészet vizsgálatán, irodalomtörténeti (újra)pozicionálásán keresztül e reduktív realista vonalnak az esztétikai kereteit és fejlődési irányát kívántam felvázolni, amivel párhuzamosan annak minimalizmushoz fűződő viszonyát is elemzés tárgyává szándékoztam tenni.

A kijelölt célok elérése érdekében először a tengerentúlon kifejlődő irányzat fő jellegzetességeit és generációs változásait vázoltam fel. A minimalizmus kezdeti, képzőművészetek és zene területén való térhódításának bemutatását követően a posztmodernizmus elméleti alapjait és lényegi jellemzőit tárgyaltam, mivel ez az a sajátos kontextus, amelyen belül a minimalista próza kibontakozott. Tettem ezt továbbá azért, mert a minimalizmus posztmodernizmushoz fűződő viszonyát mindmáig különféle módokon szokás értelmezni: a minimalizmust bizonyos szempontból a posztmodernizmus részének, míg más megfontolásokból egy arra jelentkező ellenreakciónak lehet tekinteni. Ezért a

huszadik század második fele e két markáns irányzatának a viszonyát is vizsgálat tárgyává tettem, amikor a minimalista prózáról született eredményeket áttekintettem, és összefoglaltam annak fő jellegzetességeit, mint amilyenek a felszínesség, a (látszat)egyszerűség, a valószerűség, a filmszerűség, a metonimikusság, a neutralitás, a reduktivitás, a(z elmúlt évtizedekben egyre nagyobb teret nyerő) transzgresszivitás stb. Mindezzel a disszertáció további fejezeteiben végzett vizsgálódásokhoz is igyekeztem alapvető szempont- és viszonyrendszert felmutatni, lévén, hogy az amerikai minimalista irodaloméhoz hasonló számos vonás az új olasz prózában is kimutatható.

Az amerikai irányzat tárgyalását követően az olasz irodalomban a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójára tehető újrealista fordulat körülményeit vázoltam fel, amelynek szemléltetése érdekében a korabeli olasz irodalmi színtér bemutatására, valamint a neoavantgárd, a posztmodern és az experimentalista törekvések virágzása közepette feltűnő fiatal prózaíró hullám eredetiségének, újszerű (megújult) realista hozzáállásának és ihletettségének a leírására vállalkoztam. Az ezen írók tollából születő több mű egy olyan realizmus térnyeréséről tanúskodik, amely lemond a nagyrealista totalizáló szándékról, valamint túllép a neorealista dokumentativitáson és szociológiai elkötelezettségen, és egy, a valóságnak csupán felszíne felé forduló és/vagy egy-egy rész(let)ét kiemelő, a közvetlenül tapasztalhatót-megismerhetőt vizsgáló, témájában és nyelvezetében is szűkített spektrumú irodalmi (próza)iránnyként definiálható. Ezt az irányt neveztam „reduktív realista próza”-nak, amelynek fejlődése a nyolcvanas évekbeli alakulását követően a kilencvenes-kétezres években is nyomon követhető. Többek között ennek bizonyítását is szolgálták a disszertáció további, konkrét szerzőket és írásokat vizsgáló fejezetei.

A nyolcvanas évek fiatal prózaírói között induló Pier Vittorio Tondelli és Andrea De Carlo pályakezdő művei, az *Új libertinusok* és a *Tejszín vonat* az új próza, és egyben a reduktív technikákat alkalmazó vonal megjelenésének első állomásai. A

széleslátókörűségéről és irodalomszervező tevékenységéről is ismert Tondelli könyve több újszerű, megjelenésekor akár sokkolónak ható megoldást alkalmazott, e választásaival pedig fő szándéka az volt, hogy ékességektől mentes és közvetlen módon vessen számot a jelen mindennapi valóságával (vagy legalábbis annak egy mindennapokban létező, tapasztalható szegmensével), és arról korhű leírást adjon. Tondelli a szöveget és az elbeszélést sokszor meghökkentő, akár vitákra is okot adó módon redukálja: a hetvenes évekbeli olaszországi fiatalok beszédmódját és szófordulatait hűen idéző közvetlen, hétköznapi (sokszor akár obszcén) nyelvezetre, mindennapi és/vagy „alantas” témák tárgyalására, banálisnak ható, drogban és szexuális tartalmakban bővelkedő történetek sallangok nélküli bemutatására szorítja.

Tondellihez hasonlóan a hiperralizmussal, az amerikai minimalizmussal és a francia *nouveau romannal* is kapcsolatba állítható Andrea De Carlo ugyancsak valószínű képet kíván adni a korabeli valóságról, ezt azonban merőben eltérő módon teszi. Ő nem csupán kilép az olasz földrajzi közegből, az Amerikai Egyesült Államokba (Los Angelesbe) helyezve át az események színterét, hanem az elbeszélői nézőpontot is szűkíti: a kamera, mindenekelőtt a fényképezőgép objektívjének a látószögére korlátozza. Emellett a beszélt nyelv alsó regisztereibe tartózkodó és/vagy olykor helytelen elemei helyett a fényképek világos, tényszerű ábrázolásának megfelelő tiszta, konkrét, standard olasz nyelv használata mellett teszi le a voksot. Ennek ellenére a *Tejszín vonat*-ban is – noha az az *Új libertinusok*-étől eltérő eszközökkel dolgozik – a jelen mindennapokban érzékelhető-tapasztalható világára ismerhet rá az olvasó, mindezt pedig egy szintén a hétköznapi történéseit feldolgozó és redukált, ez esetben azonban szerfelett objektív, semleges, filmszerű, illetve a fényképezés világát idéző elbeszéléseken keresztül.

Mind Tondelli, mind De Carlo művében tetten érhető tehát egyfajta reduktív szemlélet és elbeszélésmód, legyen szó akár a téma szűkítéséről, akár a (hagyományos)

irodalmi eszközök redukált használatáról, akár az ábrázolás sajátos jellegéről, felszínességéről. Az indulásakor „kannibál” és *pulp*-szerzőként aposztrofált Niccolò Ammaniti *Sár* című elbeszéléskötete is javarészt a mindennapi, közvetlenül érzékelhető valóságot jeleníti meg (még ha az író az ábrázolást olykor gortesz, abszurd és/vagy szürrealisztikus elemekkel vegyíti is), és a kilencvenes években e műben mutatkoznak meg az egyik leghatározottabb módon az olasz reduktív realista prózáként nevezett jelenség sajátosságai. A kötet egyes novellái ezért jól illeszkednek a jelen valóságára koncentrálnó új irodalmi vonalba, még ha azokban már a televíziós valóság és a szimulákrum kerül is központi pozícióba – a szimulákrum azonban az évezred végére már lényegében egyenlővé válik magával a realitással, vagyis az elemzett prózavonal ekkor sem veszíti el realista irányultságát, csak éppen egy megváltozott valóságot ábrázol és vizsgál. A *Sár* emellett a kilencvenes évek olasz irodalmi életében talán legismertebb, de minden bizonnyal legnagyobb hatású amerikai minimalista szerző, Bret Easton Ellis írásait is az olvasó eszébe juttathatják, ezért a kötet és Ammaniti írásmódjának vizsgálatát úgy végeztem, hogy azokat Ellis művészetéhez is viszonyítottam. Így mutattam be a *Sár* reduktív realista jegyeit és fő nyelvi-tartalmi-stilisztikai jellemzőit (egyszerűség, média általi befolyásoltság, vizualitás, filmszerűség, transzgresszivitás stb.), és emeltem ki egyszersmind Ellis írásai olasz prózában gyakorolt hatásának legmarkánsabb területeit és pontjait. Ily módon folytattam, valamint a kilencvenes évekre is kiterjesztettem a disszertáció egyik fő célját, az olasz irodalom amerikai minimalizmussal való összevetését.

Ha Tondelli *Új liberinusok*-ja, De Carlo *Tejszín vonat*-ja, Ammaniti *Sár*-ja kapcsolatba állíthatóak az amerikai minimalizmussal, és realista, reduktív, esetleg éppenséggel minimalista tematikai-nyelvi-stilisztikai megoldásokat alkalmaznak, mindez még inkább igaz a *pulppal* és a tengerentúli tömör, asszociatív prózával is összefüggésbe hozható Giuseppe Culicchia *Tűzben ég a város* című regényére. Ez utóbbi írásról már

nemcsak hogy eszünkbe juthat Ellis prózája, de azt szinte egyenesen lehetetlen úgy olvasni, hogy ne elevenedne fel az amerikai író stílusa, mindenekelőtt *Amerikai Psycho* című regénye, e nagy vihart kavart könyv cselekményének egyes részei, jellegzetes környezet-, helyszín- és személyiségleírásai, nyelvi-tartalmi elemei, valamint a Patrik Batemant körülvevő kokainos és egyéb kábítószeres estékkel, szexuális orgiákkal telített yuppie-világ. Bár valóban számos olyan jellemzője van Culicchia regényének, amelyek az Ellis-művel való hasonlóságáról árulkodnak (felszínesség, látványközpontúság, mindennapi nyelvezet, stilisztikai egyszerűség, fragmentáltság, érzelemmentesség, ismétlés stb.), a *Tűzben ég a város* mégis eredeti és sajátos *olasz* alkotás, az olasz reduktív realista próza kétezres évekbeli markáns és egyedi megnyilatkozása.

A disszertációban vizsgált művek mellett természetesen további írások is jól illeszked(het)nek az általam reduktív realistaként aposztrofált prózavonalba, ahogyan szépírói pályafutásuk során az egyes szerzők sem kizárólagosan efféle művekkel jelentkeztek (és a korán elhunyt Tondellit leszámítva jelentkeznek mind a mai napig). Céloom azonban nem az volt, hogy teljes, átfogó képet adjak e prózairány *minden* lehetséges képviselőjéről és alkotásáról, hanem arra vállalkoztam, hogy a reduktív realista próza létjogosultságát bizonyítsam, valamint hogy annak a Tondelli és De Carlo regényeivel induló kezdeti szakaszát követő, évtizedeken átívelő folytonosságát és napjainkig érő fejlődését bemutassam, ami közben a kortárs olasz irodalom fő világirodalmi kapcsolódási pontjait és több markáns áramlatát, jelenségét, továbbá amerikai minimalista irodalomhoz fűződő viszonyát is górcső alá vettem. Mindezen vizsgálódások nem csupán kijelölték a kortárs olasz próza ezen izgalmas irányának a kereteit, és bemutatták annak sajátos jegyeit, de – a műelemzések során – a reduktív realista eszközök és technikák segítségével felépített narratív világok hatékony működését,

valóság- és társadalomábrázoló szerepét, valamint (sokszor vitatott) művészi értékét is igazolták.

IX. BIBLIOGRÁFIA

Szépirodalmi művek:

- Ammaniti, Niccolò, *Branchie*, Torino, Einaudi, 1997. (Első kiadás: *Branchie!*, Roma, Ediesse, 1994.)
- , *Che la festa cominci*, Torino, Einaudi, 2009. (Ebből magyarul megjelent: „Induljon a banzáj!” [regényrészlet], *Magyar Lettre Internationale*, 88 (2013), 26-27.)
- , *Come Dio comanda*, Milano, Mondadori, 2006. (Magyarul: *Ahogy Isten parancsolja*, Budapest, Noran, 2008.)
- , *Fango*, Milano, Mondadori, 1996. (Ebből magyarul megjelent: „Fém”, *Napút*, 11.5 (2009), 83-91, elérhető: http://www.napkut.hu/naput_2009/2009_05/083.htm, utolsó letöltés: 2013. 07. 18.)
- , *Io e te*, Torino, Einaudi, 2010. (Magyarul: *Én és te*, Budapest, Európa, 2012.)
- , *Io non ho paura*, Torino, Einaudi, 2001. (Magyarul: *Én nem félek*, Budapest, Európa, 2008.)
- , *Ti prendo e ti porto via*, Milano, Mondadori, 1999. (Magyarul: *Magammal viszlek*, Budapest, Európa, 2009.)
- Ammaniti, Niccolò – Brancaccio, Luisa, *Seratina*, in Brolli, Daniele (szerk.), *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi, 1996, 5-44.
- Arbasino, Alberto, *Fratelli d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1963. (Későbbi, átdolgozott kiadások: Torino, Einaudi, 1976; Milano, Adelphi, 1993.)
- , *L'Anonimo lombardo*, Milano, Feltrinelli, 1959.
- , *Le piccole vacanze*, Torino, Einaudi, 1957.

- Balestrini, Nanni – Barilli, Renato – Burani, Ivano – Caliceti, Giuseppe (vál.), *Narrative Invaders. Narratori di «Ricerca» 1993-1999*, Torino, Testo&Immagine, 2000.
- Brolli, Daniele (szerk.), *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi, 1996.
- Calvino, Italo, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973. (Magyarul: *Az egymást keresztező sorsok kastélya*, Budapest, Európa, 2000.)
- , *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972. (Magyarul: *Láthatatlan városok*, Budapest, Európa, 2012.)
- , *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965. (Magyarul: *Kozmikomédia*, Budapest, Kozmosz könyvek, 1972.)
- , *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979. (Magyarul: *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, Budapest, Európa, 2011.)
- Culicchia, Giuseppe, *Ambarabà*, Milano, Garzanti, 2002.
- , *A spasso con Anselm*, Milano, Garzanti, 2001.
- , *Bla Bla Bla*, Milano, Garzanti, 1997.
- , *Brucia la città*, Milano, Mondadori, 2009.
- , *Il paese delle meraviglie*, Milano, Garzanti, 2004.
- , *Liberi tutti, quasi*, Milano, Garzanti, 2002.
- , *Paso doble*, Milano, Garzanti, 1995.
- , *Tutti giù per terra*, Milano, Garzanti, 1994.
- , *Un'estate al mare*, Milano, Garzanti, 2007.
- , *Venere in metrò*, Milano, Mondadori, 2012.
- De Carlo, Andrea, *Treno di panna*, Milano, Mondadori, 1997. (Első kiadás Italo Calvino ismertetőjével: Torino, Einaudi, 1981.)
- , *Uccelli da gabbia e da voliera*, Torino, Einaudi, 1982.

- DeLillo, Don, *White noise*, New York, Viking, 1985. (Magyarul: *Fehér zaj*, Budapest, Ulpius-ház, 2006.)
- Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980. (Magyarul: *A rózsza neve*, Budapest, Európa, 2012.)
- Ellis, Bret Easton, *American Psycho*, New York, Vintage Books, 1991. (Magyarul: *Amerikai Psycho*, Budapest, Európa, 2003. Olaszul Giuseppe Culicchia fordításában: *American psycho*, Torino, Einaudi, 2001.)
- , *Glamorama*, New York, Alfred A. Knopf, 1998. (Magyarul: *Glamoráma*, Budapest, Európa, 2000.)
- , *Imperial Bedrooms*, New York, Alfred A. Knopf, 2010. (Magyarul: *Királyi hálószobák*, Budapest, Európa, 2010. Olaszul Giuseppe Culicchia fordításában: *Imperial bedrooms*, Torino, Einaudi, 2010.)
- , *Less Than Zero*, New York, Simon & Schuster, 1985. (Magyarul: *Nullánál is kevesebb*, Budapest, Európa, 1999; 2010.)
- , *Lunar Park*, New York, Alfred A. Knopf, 2005. (Magyarul: *Holdpark*, Budapest, Európa, 2005. Olaszul Giuseppe Culicchia fordításában: *Lunar park*, Torino, Einaudi, 2005.)
- , *The Informers*, New York, Alfred A. Knopf, 1994. (Magyarul: *Az informátorok*, Budapest, Európa, 1996.)
- , *The Rules of Attraction*, New York, Simon & Schuster, 1987. (Magyarul: *A vonzás szabályai*, Budapest, Európa, 2002.)
- Fitzgerald, Francis Scott, *Tales of the Jazz Age*, New York, Charles Scribner's Sons, 1922. (Olaszul Giuseppe Culicchia fordításában: *Racconti dell'età del jazz*, Roma, Minimum Fax, 2011.)

- Kerouac, Jack, *On the Road*, New York, Viking Press, 1957. (Magyarul: *Úton*, Budapest, Európa, 2012.)
- McInerney, Jay, *Bright Lights, Big City*, New York, Vintage Books, 1984. (Magyarul: *Fények, nagyváros*, Budapest, Európa, 2007.)
- Morante, Elsa, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974. (Magyarul: *A történelem*, Budapest, Európa, 2012.)
- Nove, Aldo, *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Roma, Castelveccchi, 1996.
- Palandri, Enrico, *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Milano, L'Erba Voglio, 1979.
- Pasolini, Pier Paolo, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1955. (Magyarul: *Utcakölykök*, Pozsony, Kalligram, 2009.)
- Perec, Georges, *Les Choses*, Paris, Julliard, 1965. (Magyarul: *A dolgok*, Budapest, Európa, 1966.)
- Piersanti, Claudio, *Casa di nessuno*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Rocco e Antonia (Lombardo Radice, Marco – Ravera, Lidia), *Porci con le ali*, Roma, Savelli, 1976.
- Testori, Giovanni, *Il ponte della Ghisolfa*, Milano, Feltrinelli, 1958.
- Tondelli, Pier Vittorio, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- (szerk.), *Belli & perversi*, Transeuropa, Ancona, 1987.
- (szerk.), *Giovani blues*, Il Lavoro Editoriale, Ancona, 1986.
- (szerk.), *Papergang*, Transeuropa, Ancona, 1990.
- Twain, Mark, *Adventures of Huckleberry Finn*, New York, Charles L. Webster, 1885.
- (Olaszul Giuseppe Culicchia fordításában: *Le avventure di Hucklebberry Finn*, Milano, Feltrinelli, 2005.)
- Vittorini, Elio (szerk.), *Americana*, Milano, Bompiani, 2012.

Kritikai írások, könyvek, tanulmányok:

Abádi Nagy, Zoltán, „A posztmodern regény Amerikában”, *Helikon*, 33.1-3 (1987), 7-42.

----, *Az amerikai minimalista próza*, Budapest, Argumentum, 1994.

----, *Mai amerikai regénykalauz (1970-1990)*, Budapest, Intera Rt., 1995.

----, „Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction”, *Neohelicon*, 28.1 (2001), 129-143.

Althusser, Louis, *Ideológia és ideologikus államapparátusok*, in Kiss, Attila Atilla – Kovács, Sándor s. k. – Odorics, Ferenc (szerk.), *Testes könyv*, I, Szeged, Ictus és JATE, Irodalomelmélet Csoport, 1996, 373-412.

Ammirati, Maria Pia, *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1991.

Amoroso, Giuseppe, *La bussola e il sogno. Narrativa italiana 1991*, Brescia, Morcelliana, 1992.

Antonelli, Giuseppe, *La scrittura concreta di Andrea De Carlo*, in Accademia degli Scrausi, Della Valle, Valeria (szerk.), *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a Oggi*, Roma, Minimum Fax, 1997, 191-200.

----, *Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni Sessanta a oggi*, in Borsellino, Nino – Pedullà, Walter (szerk.), *Storia generale della letteratura italiana*, XII, Milano, Federico Motta Editore, 1999, 682-711.

Arcangeli, Massimo, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, 2007.

Ballestra, Silvia, „Intrappolato in questo rock”, *Panta*, 9 (1992), 329-335.

Bán, Zsófia, „Túl a minimalizmuson”, *PRAE*, 2 (2004), 5-11.

Barbero, Michele, „Torino notturna e morbida”, *Zai.net Lab*, 8.5 (2009), 39.

- Barengi, Mario, *I cannibali e la sindrome di Peter Pan*, in Spinazzola, Vittorio (szerk.), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, 34-40.
- Barilli, Renato, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo&Immagine, 2000.
- , „Ricerca e la narrativa nuova-nuova”, *La Bestia. Narrative invaders!*, 1 (1997), 8-18.
- Barth, John, „Néhány szó a minimalizmusról”, *Nagyvilág*, 34.5 (1990), 736-741.
- Barthes, Roland, *Az írás nulla foka*, in Barthes, Roland, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris, 1996, 5-66.
- , „L’effet de réel”, *Communications*, 11.11 (1968), 84-89.
- , *S/Z*, Budapest, Osiris, 1997.
- Bassoli, Fernando, „Il minimalismo tragicomico di Giuseppe Culicchia”, *Orizzonti*, 14 (2001), elérhető: <http://www.paroleinfuga.it/display-text.asp?IDopera=44184>, utolsó letöltés: 2013. 10. 23.
- Baudrillard, Jean, *A szimulákrum elsőbbsége*, in Kiss, Attila Atilla – Kovács, Sándor s. k. – Odorics, Ferenc (szerk.), *Testes könyv, I*, Szeged, Ictus és JATE, Irodalomelmélet Csoport, 1996, 161-193.
- , *A tárgyak rendszere*, Budapest, Gondolat, 1987.
- Beatrice, Luca, *Stesso Sangue. DNA di una generazione*, Roma, Minimum Fax, 1999.
- Bell, Daniel, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Books, 1976.
- Bell, Madison, „A kevés az kevés. Az amerikai novellairodalom elapadása”, *Helikon*, 49.1-2 (2003), 78-87.
- Bellamy, Joe David, „Republikanizmus – front az irodalmi meteorológiában”, *Helikon*, 49.1-2 (2003), 58-64.

- Belpoliti, Marco, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2010.
- Benussi, Cristina, *Il romanziere giovane, anni Ottanta*, in Spinazzola, Vittorio (szerk.), *Pubblico 1987. Produzione letteraria e mercato culturale*, Milano, Rizzoli-Milano Libri, 1987, 11-32.
- , *Scrittori di terra, di mare, di città*, Milano, Nuove Pratiche, 1998.
- Benussi, Cristina – Lughì, Giulio, *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*, Venezia, Marsilio Editori, 1986.
- Benveniste, Émile, *Szubjektivitás a nyelvben*, in Bókay, Antal – Vilcsek, Béla – Szamosi, Gertrud – Sári, László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, Budapest, Osiris, 2002, 59-64.
- Berta, Ádám, „Kurrency, avagy a minimalizmus kategóriájának forgalmazása a kortárs magyar prózában”, *PRAE*, 2 (2004), 21-29.
- Bocsor Péter, „Néhány szó az újrealizmusról”, *Literatura*, 3 (2000), 331-337.
- , „Vitaminimumus”, *Iskolakultúra*, 4 (1997), 45-56.
- Bocsor, Péter – Medgyes, Tamás, „Az amerikai minimalizmus”, *Helikon*, 49.1-2 (2003), 3-13.
- Bonura, Giuseppe, „Tondelli tra stile e prosa”, *Panta*, 9 (1992), 29-35.
- Buia, Elena, *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Fernandel, 1999.
- Camon, Ferdinando, *Prefazione*, in Cervasutti, Luca, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 1998.
- Carnero, Roberto, „Dal romanzo «superficiale» al romanzo «generazionale»: Andrea De Carlo negli anni Ottanta”, *Il Ponte*, 53.11 (1997), 67-90.
- , *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Novara, Interlinea, 1998.

- Carravetta, Peter – Spedicato, Paolo (szerk.), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Milano, Bompiani, 1984.
- Carver, Raymond, „Az írásról”, *Helikon*, 49.1-2 (2003), 14-17.
- Casadei, Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Cervasutti, Luca, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 1998.
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- , „Rassegna di narrativa”, *Nuova Corrente*, 97 (1986), 165-196.
- Cirillo, Silvana – Gigliozzi, Giuseppe, *Il '900 letterario*, Roma, Bulzoni, 2005.
- Culicchia, Giuseppe, „A proposito di certezze”, *La Bestia. Narrative invaders!*, 1 (1997), 51-52.
- , *Istruzioni per l'uso* – Bret Easton Ellis, elérhető: <http://www.giuseppeculicchia.it/istruzioni-per-luso-bret-easton-ellis/>, utolsó letöltés: 2013. 10. 23.
- , *Libreria Libreria Giuseppe Culicchia*, elérhető: <http://www.giuseppeculicchia.it/libera-libreria-giuseppe-culicchia/>, utolsó letöltés: 2013. 09. 17.
- D'Angelo, Umberto – Feola, Francesco, *Il trip letterario di Tondelli*, in Accademia degli Scrausi, Della Valle, Valeria (szerk.), *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana degli anni Settanta a oggi*, Roma, Minimum Fax, 1997, 165-171.
- De Carlo, Andrea, *Bio*, elérhető: <http://www.andreadecarlo.com/www.andreadecarlo.com/Bio.html>, utolsó letöltés: 2013. 06. 19.
- Demetrovics, Zsolt – Dúll, Andrea, „A bevásárlóközpontok környezetpszichológiai ambivalenciái”, *Korunk*, 3.12 (2009), 39-46.

- Demetrovics, Zsolt – Paksi, Borbála – Düll, Andrea (szerk.), *Pláza, ifjúság, életmód. Egészségmagatartás vizsgálatok a fiatalok körében*, Budapest, L'Harmattan, 2009.
- De Michelis, Cesare, *Fiori di carta – la nuova narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 1990.
- Derrida, Jacques, *A disszemináció*, Pécs, Jelenkor, 1998.
- , *Grammatológia*, Szombathely, Életünk – Magyar Műhely, 1991.
- Eagleton, Terry, „Capitalism, Modernism and Postmodernism”, *New Left Review*, 152 (1985), 60-73.
- , *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1996.
- Eco, Umberto, *Hat séta a fikció erdejében*, Budapest, Európa, 2002.
- , *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- , *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1993. (Első kiadás: *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.)
- , „Levél az eszményi olvasónak”, *Pompeji*, 2.3 (1991), 68-84.
- , *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962. (Magyarul: *Nyitott mű*, Budapest, Európa, 2006.)
- , *Prolusione*, in Lorenzini, Niva – Curi, Fausto – Barilli, Renato – Cuzzani, Patrizia (szerk.), *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005, 20-43.
- , *Széljegyzetek A rózsá nevéhez*, in Eco, Umberto, *A rózsá neve*, Budapest, Európa, 2000, 583-617.
- Ernest Hemingway*, in Kulin, Katalin (vál.), *Interjú! Nagy írók műhelyében*, II, Budapest, Európa, 1965, 111-136.
- Fenyő, Imre, *Tudás és társadalom a posztmodernitás korában. Zygmunt Bauman metaforikus társadalomelmélete*, Doktori értekezés, Debrecen, Debreceni Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2007.

- Ferri, Andrea, „Giuseppe Culicchia: *Venere in metrò*”, *Il Paradiso degli Orchi. Rivista di letteratura contemporanea*, elérhető: <http://www.paradisodegliorchi.com/Venere-in-metro.26+M57f589c5f80.0.html>, utolsó letöltés: 2013. 10. 20.
- Ferroni, Giulio, „Abbasso i seguaci di «Pulp fiction». Meglio la moralità della trasgressione”, *Corriere della Sera*, 1996. április 30., 27.
- , *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2007*, Milano, Mondadori Università, 2007.
- , *Quindici anni di narrativa*, in Borsellino, Nino – Felici, Lucio (szerk.), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, 1, Milano, Garzanti, 2001, 183-311.
- , *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Einaudi, 1991.
- Fokkema, Douwe W., *Literary History*, Amsterdam – Philadelphia, Benjamins, 1984.
- Foucault, Michel, *A szubjektum és a hatalom*, in Kiss, Attila Atilla – Kovács, Sándor s. k. – Odorics, Ferenc (szerk.), *Testes könyv*, II, Szeged, Ictus és JATE, Irodalomelmélet Csoport, 1997, 267-292.
- Fried, Ilona, *A séta folytatása*, in V. Gilbert, Edit (szerk.), *A perifériáról a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől*, 2, Pécs, Pécsi Tudományegyetem – Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2004, 36-45.
- , *Modern olasz irodalom és színház: problémák és művek*, Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006.
- , *Séta az olasz próza erdejében*, in Gilbert, Edit (szerk.), *A perifériáról a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől*, 1, Pécs, Pécsi Tudományegyetem, 2003, 41-52.
- Gadamer, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, Budapest, Osiris, 2003.
- Galato, Franco – Panzeri, Fulvio (szerk.), *Cercatori di storie, videostorie e contro storie. Dieci percorsi di lettura*, in Cardone, Raffaele – Galato, Franco – Panzeri, Fulvio

- (szerk.), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, 63-149.
- Gál, Ferenc, „Sonkásszendvicsek és más műalkotások”, *új forrás*, 36.1 (2004), 77-88.
- Gottdiener, Mark, „Disneyland. Az utópikus városi tér”, *Korunk*, 3.2 (2010), 42-54.
- Grassian, Daniel, *Hybrid Fictions. American Literature and Generation X*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Co., 2003.
- Gyuris, Norbert, „A szimuláció statikus zaja”, *PRAE*, 1 (2003), 73-85.
- Hassan, Ihab, *A posztmodernizmus egy lehetséges fogalma felé*, in Bókay, Antal – Vilcsik, Béla – Szamosi, Gertrud – Sári, László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2002, 49-56.
- Helikon*, 49.1-2 (2003).
- Herzinger, Kim A., „Introduction: On The New Fiction”, *Mississippi Review*, 40-41 (1985), 7-22.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London – New York, Routledge, 1995.
- Iser, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius*, Budapest, Osiris, 2001.
- , *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore – London, Johns Hopkins University Press, 1978.
- Jameson, Fredric, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Budapest, Noran Libro, 2010.
- Jauss, Hans Robert, *Az irodalmi posztmodernség*, in Jauss, Hans Robert, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1999, 211-235.
- , *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1999.
- Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, London, Academy, 1977.
- Kovács, András Bálint, „A Semmi eltűnése (I)”, *Holmi*, 13.4 (2001), 467-481.

- Kristeva, Julia, *From One Identity to an Other*, in Kristeva, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980, 124-147.
- , *Revolution in Poetic Language*, in Moi, Toril (szerk.), *The Kristeva Reader*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 89-136.
- , *The System and the Speaking Subject*, in Moi, Toril (szerk.), *The Kristeva Reader*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 24-33.
- La Bestia. Narrative invaders!*, 1 (1997).
- La Berge, Leigh Claire, „The Men Who Make the Killings: *American Psycho*, Financial Masculinity, and 1980s Financial Print Culture”, *Studies in American Fiction*, 37.2 (2010), 273-296.
- La Porta, Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995. (Bővített kiadás: 1999.)
- , „Tra mimesi e dissimulazione”, *Panta*, 9 (1992), 263-273.
- Levrini, Luigi, *Il tramando emiliano nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Rimini, Comune di Correggio, Centro di documentazione „Pier Vittorio Tondelli”, Guaraldi, 2007.
- Ligabue, Luciano, *Altri libertini: un libro così rock*, in Casini, Bruno (szerk.), *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*, Firenze, Tosca, 1994, 88-90.
- Lodge, David, *The Modes of Modern Writing*, London, Edward Arnold, 1977.
- Lukácsi, Margit, „Kikötői hírek – olasz”, *Műút portál*, 2013. május 13., elérhető: <http://www.muut.hu/?p=1825>, utolsó letöltés: 2013. 07. 18.
- Lury, Celia, *Consumer Culture*, Cambridge, Polity Press, 1996.
- Lyotard, Jean-François, *A posztmodern állapot*, in Habermas, Jürgen – Lyotard, Jean-François – Rorty, Richard, *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, Budapest, Századvég, 1993, 7-145.

- , „Mi a posztmodern?”, *Nagyvilág*, 33.3 (1988), 419-426.
- , *Széljegyzetek az elbeszélésekhez*, in Habermas, Jürgen – Lyotard, Jean-François – Rorty, Richard, *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, Budapest, Századvég, 1993, 146-150.
- Magyar, Miklós, *Regény vagy „új regény”? Regénytechnika és írói magatartás a francia „új regényben”*, Budapest, Akadémiai, 1971.
- Mainardi, Angelo, *Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi*, in Panzeri, Fulvio (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 948-960.
- Manacorda, Giuliano, *Letteratura italiana d'oggi 1965-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1987.
- , *Vent'anni di pazienza: saggi sulla letteratura italiana contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- Marek, Heidi, „Giuseppe Culicchia oder: Gibt es einen literarischen Minimalismus in Italien?”, *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, 23.47 (2002), 22-40.
- Marzona, Daniel, *Minimal art*, Budapest, Vince Kiadó, 2006.
- Mátyás, Dénes, „»Az emberek nem szeretik látni, hogy ilyen a világ.« Beszélgetés Matolcsi Balázssal, Niccolò Ammaniti magyar fordítójával”, *Litera. Az irodalmi portál*, 2012. október 31., elérhető: <http://www.litera.hu/hirek/az-emberek-nem-szeretik-latni-hogy-ilyen-a-vilag>, utolsó letöltés: 2013. 07. 05.
- , „«Il mondo è così, solo che alla gente non piace vedere che il mondo è così». Conversazione con Balázs Matolcsi, traduttore ungherese di Niccolò Ammaniti”, *Quaderni Vergeriani*, 8.8 (2012), 63-76.
- , „La fortuna di Niccolò Ammaniti in Ungheria”, *Quaderni Vergeriani*, 7.7 (2011), 75-82.

- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London – New York, Routledge, 1996.
- Medgyes, Tamás, *Felszínesség, ismétlés, intertextualitás. A kortárs amerikai próza olvasása*, Ph.D. disszertáció, Szeged, Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Program, 2003, elérhető: http://doktori.bibl.u-szeged.hu/75/1/de_1261.pdf, utolsó letöltés: 2013. 08. 13.
- Minardi, Enrico, *Pier Vittorio Tondelli*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2003.
- Mississippi Review, 40-41 (1985).
- Mondello, Elisabetta, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007.
- , *La giovane narrativa degli anni Novanta: „cannibali” e dintorni*, in Mondello, Elisabetta (szerk.), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004, 11-37.
- Mozzi, Giulio, „Pulp oggi, quale domani? Il caso italiano”, *Nautilus – Immagini e Cultura. Periodico su InterNET di politica, cultura, economia, e attualità*, 1.3 (1996), elérhető: <http://nautilus.ashmm.com/9608it/mozzi/mozzi2.htm#r3>, utolsó letöltés: 2013. 09. 23.
- Nencioni, Giovanni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in Nencioni, Giovanni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, 126-179.
- Palandri, Enrico, „Altra Italia”, *Panta*, 9 (1992), 18-25.
- Panzeri, Fulvio, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Pier Vittorio Tondelli*, in Panzeri, Fulvio – Picone, Generoso (szerk.), *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, Milano, Bompiani, 2001, 39-86.
- , *La fortuna critica*, in Panzeri, Fulvio – Picone, Generoso (szerk.), *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, Milano, Bompiani, 2001, 121-155.

- , *La musica della pagina. Il suo ritmo*, in Casini, Bruno, *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*, Firenze, Tosca, 1994, 9-22.
- , „L’occhio moderno di un letterato all’antica”, *Lettere*, 56.574 (2001), elérhető: <http://www.stpauls.it/lettere03/0102let/01021123.htm>, utolsó letöltés: 2013. 09 08.
- , *Note ai testi – Altri libertini*, in Panzeri, Fulvio (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Romanzi, teatro, racconti*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 1109-1135.
- , *Pianura Progressiva*, in Panzeri, Fulvio (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Romanzi, teatro, racconti*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, VII-XXX.
- , *Variazioni da un’anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta*, in Cardone, Raffaele – Galato, Franco – Panzeri, Fulvio (szerk.), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, 15-52.
- Pedullà, Walter, *Prefazione*, in Ammirati, Maria Pia, *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1991, 7-11.
- Petito, Riccardo, *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni Ottanta*, Venezia, Studio LT2, 2005.
- Petrányi, Zsolt, „Egy aspektus észrevétele – Gál Andrással és Deli Ágnessel beszélget Petrányi Zsolt”, *Balkon*, 7-8 (1999), 41-44.
- Pezzarossa, Fulvio, *C’era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, CLUEB, 1999.
- Péter, György, „New York: Andy Warhol, Richard Serra”, *Élet és Irodalom*, 68.18 (2004), 14.

- Picone, Generoso, *Tornando a casa*, in Panzeri, Fulvio – Picone, Generoso (szerk.), *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, Milano, Bompiani, 2001, 16-28.
- Pischedda, Bruno, *Postmoderni di terza generazione*, in Spinazzola, Vittorio (szerk.), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, 41-45.
- Pivano, Fernanda, *Minimalisti e postminimalisti hemingwayani*, utószó Bret Easton Ellis *Nullánál is kevesebb* című regényéhez, in Ellis, Bret Easton, *Meno di zero*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1986, 219-268.
- Poli, Francesco, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Roma, Laterza, 1995.
- Pomilio, Tommaso, *Le narrative generazionali dagli anni Ottanta agli anni Novanta*, in Borsellino, Nino – Pedullà, Walter (szerk.), *Storia generale della letteratura italiana*, XII, Milano, Federico Motta Editore, 1999, 636-681.
- Sabbatini, Sergio, „Tratti principali della letteratura italiana dal 1968”, *Romansk Forum*, 15 (2002), 13-23.
- Sári B. László, *Az amerikai minimalista próza nyomában*, in Bényei, Tamás – Bollobás, Enikő – D. Rácz, István (szerk.), *A mondat becsülete. Írások a hetvenéves Abádi Nagy Zoltán tiszteletére*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010, 296-316.
- , „Az új irodalmi érzékenység: az Amerikai pszichó és a transzgresszív regény kialakulása”, *Kalligram*, 19.5 (2010), 72-80.
- Schumacher, Michael, „Interjú Bret Easton Ellisszel”, *Helikon*, 49.1-2 (2003), 88-101.
- Severgnini, Beppe, „Non è il paradiso ma solo l’America”, *Il Corriere della Sera*, 2003. február 3., 25.
- Simonetti, Gianluigi, „Il realismo dell’irrealtà. Attraversare il postmoderno”, *CoSMo. Comparative. Studies in Modernism*, 1 (2012), 113-120.

- , „I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)”, *Allegoria*, 20.57 (2008), 95-136.
- , *La scuola delle immagini. Bret Easton Ellis e il romanzo italiano contemporaneo*, in Colombi, Matteo – Esposito, Stefania (szerk.), *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre versioni*, Roma, Meltemi, 2008, 312-338.
- Sinibaldi, Marino, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997.
- Spadaro, Antonio, *Laboratorio «Under 25». Tondelli e i nuovi narratori italiani*, Reggio Emilia, Diabasis, 2000.
- Spinazzola, Vittorio, *Crollo dei miti e rilancio delle fantasie*, in Spinazzola, Vittorio (szerk.), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, 14-19.
- Spinelli, Manuela, „Schegge di vita quotidiana. Il frammento letterario e il suo rapporto col reale nell'opera di Culicchia”, *Elephant&Castel. Laboratorio dell'immaginario*, 3.7 (2012), elérhető: http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/schegge-di-vita-quotidiana-il-frammento-letterario-e-il-suo-rapporto-col-reale-nell-opera-di-culicchia/117, utolsó letöltés: 2013. 11. 17.
- Stevenson, Diane, „Minimalista próza és kritikai doktrína”, *Helikon*, 49.1-2 (2003), 36-41.
- Susanna, Giancarlo, *Candid camere. Conversazione con Giancarlo Susanna*, in Panzeri, Fulvio (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 961-968.
- Szabó, György (szerk.), *Az olasz irodalom a huszadik században*, Budapest, Gondolat, 1967.
- Szalay, Zoltán, „Önpusztítási lehetőségek kígyóknak. Minimalista beszédmodok a mai magyar prózában”, *Bárka*, 20.4 (2012), 70-76.
- Szénási, Ferenc, *A huszadik századi olasz irodalom*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004.

- , *Italo Calvino*, Budapest, Osiris – Századvég, 1994.
- Tagliaferri, Aldo, „Sul motore tirato al massimo”, *Panta*, 9 (1992), 12-17.
- Taglietti, Cristina, „Culicchia processa Torino: vacua, perversa e drogata”, *Corriere della Sera*, 2009. január 30., 43.
- Tani, Stefano, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990.
- , „La giovane narrativa italiana: 1981-1986”, *Il Ponte*, 42.4-5 (1986), 120-148.
- Tarantino, Giovanni, „Giuseppe Culicchia: «Qui a Torino la sinistra è scomparsa»”, *Secolo d'Italia*, 2009. március 17., elérhető: <http://robertoalfattiappetiti.blogspot.hu/2009/03/giuseppe-culicchia-qui-torino-la.html>, utolsó letöltés: 2013. 10. 23.
- Testa, Enrico, *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- Tonchi, Stefano, *Ipotesi romanzesche sul presente. Conversazione con Stefano Tonchi*, in Panzeri, Fulvio (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 943-947.
- Tondelli, Pier Vittorio, *Gli scarti*, in Panzeri, Fulvio (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 683-687.
- , *Il mestiere dello scrittore*, in Panzeri, Fulvio (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 777-939.
- , *Scarti alla riscossa*, in Panzeri, Fulvio (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 688-692.
- , *Under 25*, in Panzeri, Fulvio (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 681-775.
- , *Un weekend postmoderno*, in Panzeri, Fulvio (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 3-635.

Turchetta, Gianni, *Ma te ce l'hai un papà?*, in Spinazzola, Vittorio (szerk.), *Tirature* '98.

Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, 24-33.

Wilde, Alan, *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1971.

Wollen, Peter, *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London, Verso, 1982.

Young, Elizabeth – Caveney, Graham, *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction*, London – New York, NY, Seprent's Tail, 1992.

Zancani, Diego, *Pier Vittorio Tondelli. The Calm after the Storm*, in Barański, Zygmunt G. – Pertile, Lino (szerk.), *The New Italian Novel*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1993, 219-238.

Weboldalak, blogok:

<http://eccetoro.wordpress.com/>, utolsó letöltés: 2013. 11. 05.

<http://mureduri.blogs.it/2009/02/11/libero-5554127/>, utolsó letöltés: 2013. 10. 23.

<http://www.alfonso76.com/dblog/articolo.asp?articolo=474>, utolsó letöltés: 2013. 11. 04.

<http://www.anobii.com/massena28/comments?public=1&sort=10&page=3>, utolsó letöltés:
2013. 10. 23.

<http://www.frequencies.eu/2012/09/11/giuseppe-culicchia-brucia-la-citta-mondadori/>,
utolsó letöltés: 2013. 11. 04.

<http://www.giusepperculicchia.it>, utolsó letöltés: 2013. 11. 05.

<http://www.niccoloammaniti.it/fangclub/viewtopic.php?f=3&t=178&start=15>, utolsó
letöltés: 2011. 01. 08.

<http://www.qlibri.it/narrativa-italiana/romanzi/brucia-la-citt%C3%A0/>, utolsó letöltés:
2013. 11. 04.

<https://cosaleggostasera.wordpress.com/2013/05/14/brucia-la-citta-giuseppe-culicchia/>,
utolsó letöltés: 2013. 10. 23.

<https://www.facebook.com/pages/Giuseppe-Culicchia/57738027264>, utolsó letöltés: 2013.
11. 05.

<https://zazie.it/panoptikon/9788804595670/>, utolsó letöltés: 2013. 11. 04.