

ZSOLT FARKAS

Sodobna madžarska proza

Avtorji, predstavljeni v tem literarnem bloku, so pripadniki mlajšega krila pišoče srednje generacije v sodobni madžarski književnosti, avtorji, ki so si izborili splošno pozornost sredi osemdesetih let. Od takrat nobena smer ali kritiški krog ne more spregledati njihovega dela, če želi slediti procesom današnje madžarske književnosti.

To so prvi avtorji obdobja, ki je neposredno sledilo eni najpomembnejših sprememb paradigem, so sveži in duhoviti, zavzemajo se izrecno za umetniške cilje, v primerjavi s svojimi predhodniki pa so utrpeli tudi veliko manj politične prisile. Le v neznatni meri nadaljujejo prej določujoče oblike tradicije, njihova orientacija je širšega obsega kot pri njihovih neposrednih predhodnikih, gradijo na dosežkih tako mednarodnih trendov kot domačih avtorjev in umetniških skupin, ki so bili v prejšnjem obdobju porinjani na obrobje.

Da bi lahko konkretizirali te splošne trditve, pa se moramo ozreti malce nazaj.

Predzgodovina spremembe paradigme

Zgoraj omenjeno spremembo paradigme lahko umestimo časovno okoli leta 1980 in jo povezujemo z imenom Péter Eszterházy (in njegovim delom *Proizvodni roman* 1979), čeprav se ni zgodila na mah, brez predhodnih dogodkov, in zdaleč ni bila dosežek enega samega človeka, ene same knjige. Tri usmeritve, oziroma njihove posamezne kombinacije, različne v estetskem, političnem in še v marsikaterem pogledu, so desetletja pred omenjenim datumom v temelju določile prizorišče madžarske književnosti: tradicija Nyugata in Újholda, tradicija ljudske književnosti, tako kot tudi socialistična književnost, ki jo je podpirala država.

Ta zadnja je bila seveda najnovejša (štejemo jo od komunističnega prevzema oblasti dalje, to je od leta 1949) in najmanj zakoreninjena (večinoma je bila namreč tudi vsiljena); danes je obveljalo tako rekoč enotno mnenje vseh, da ni ustvarila dela z resnično trajno vrednostjo, še več, celo tisti pisatelji, ki jih imamo lahko za pomembnejše in so bili spočetka zavezani komunizmu (kot na primer Lajos Kassák in Tibor Déry), so se kmalu oddaljili od standardov, ki jih je zahtevala uradna kulturna politika.

Tradicija Nyugata in Újholda je dobila ime po časopisu Nyugat, ki so ga začeli izdajati leta 1908, oziroma časopisu Újhold, ki je nadaljeval duhovno usmeritev prvega. Ta struja, ki je določila celo stoletje, je bila v temelju esteticistična, odprta Zahodu in vselej dovzetna za neavantgardne tokove evropskega modernizma. Njeni konzervativno klasicistični estetiki so najbolj ustrezali avtorji, kot so Baudelaire in Mallarmé, Rilke in George, Wilde, Strindberg, Proust ali Taine in Orteggga y Gasset – Kafka in Joyce sta že izpadla iz njenega spektra, enako tudi avantgarda *en bloc*. Hkrati je nudila dom tudi novemu, nacionalno obvezujočemu radikalizmu s socialnim čutom, ki ga najraje okujemo z imenom Andre Ady in Zsigmond Móricz.

V nasprotju z esteticizmom Nyugata, osredotočenim na obliko, se je ljudsko gibanje, okrepljeno na prelomnici v tridesetih letih, snulo predvsem na ideološki ravni. Duhovni voditelj te usmeritve, László Németh namreč – nastanek meščanstva na Madžarskem je tako rekoč neločljivo povezan predvsem s tukajšnjim obstojem tujih narodnosti (Nemcev, Judov) in z dejstvom, da je kmečko prebivalstvo, ki so ga imeli za glavnega nosilca vrednot madžarske kulture, životarilo v popolni tiraniji –, je zadevo književnosti podredil nekakšnemu madžarskemu kulturnemu in socialnemu boju za svobodo. Prva generacija gibanja, ki je bila po večini tudi temeljito poučena o mednarodnem dogajanju, je po večini ustvarjala dela s sociografsko tematiko, vendar tudi v drugih umetnostnih zvrsteh njen pomen ni zanemarljiv. Vloga prve generacije v podrejenosti socializmu oziroma politična dejavnost druge generacije sta kar se da zapleteni. Po eni strani je bilo gibanje pretirano prilagodljivo v odnosu do oblasti (Péter Veres ali Ferenc Erdei sta bila na primer Rakosijeva ministra, Gyula Illyés je bil do konca svojega življenja prijatelj Györgya Aczéla, ki je tako rekoč "ročno" vodil kulturo in jo usmerjal), po drugi strani pa so bile močne tudi opozicionistične tradicije te struje (mnogi od njenih predstavnikov so bili voditelji vstaje leta 1956 ali s konca sedemdesetih let – kot Sándor Csoóri ali István Csurka – sijajni predstavniki opozicije). Bolj ali manj nevarni etnocentrizem je spremljal zgodovino gibanja vse do konca, v zgodnjih esejih Lászlója Németha enako kot v začasem sodelovanju predstavnikov gibanja s polfašističnimi političnimi silami v tridesetih letih ali odkritem antisemitizmu nekaterih njegovih posameznih predstavnikov v devetdesetih letih. Življenjska moč struje je danes že hudo vprašljiva. Po eni strani to pomeni, da trenutno ni pisatelja, mlajšega od 45 let, ki bi se označil kot ljudskega pisatelja in dediča tega gibanja. Drugo mnogopovedno dejstvo pa je, da je poetika, ki jo med drugim

lahko povežemo tudi s to strujo – čeprav je kar se da hibridna –, označljiva z imenom Ferenc Juhász in László Nagy, določujoča in priljubljena od konca petdesetih do srede sedemdesetih let, visoko kanonizirana v kritičnih krogih, priznavajočih tako uradne kot neuradne vrednote, po postopni devalvaciji svoje vrednosti do danes praktično izgnila.

Tradicija Nyugata in Újholda – v ljudski terminologiji: “urbana” tradicija – pa je, kar se vplivnosti tiče, neposredno ali posredno, živa še danes. Vodilni ustvarjalci so bili pod komunističnim sistemom zvečine pahnjeni na obrobje: v petdesetih letih skorajda niso objavljali, v Kadarjevem obdobju pa so padli v srednjo kategorijo cenzorskih 3 P (podpira, prenaša, prepoveduje). Sprememba, do katere je prišlo na prelomnici sedemdesetih in osemdesetih let, pomeni v določenih potezah nadaljevanje tradicije Nyugata in Újholda, kolikor ni razumela politične in socialne zavezanosti – ki sta jo pričakovali od pisatelja tako uradna kot ljudska tradicija – nujno kot svojo obvezo, ampak je raje postavila v ospredje skrb za formo, kakovost “stroke”. Kot jo je označil Péter Eszterházy v nasprotju z ljudskim kredom: “Pisatelj naj ne razmišlja v narodu in ljudstvu, ampak v osebkju in povedkovem določilu.” Tradicija Nyugata in Újholda je malce hibernalična; kljub svojemu elitizmu, odvrtačajočemu se od politike, je nova paradigma v političnem smislu nadvse samozavestna: s postavitvijo strokovnosti v ospredje in z ideologijo brez ideologije si je zadala zelo pomembno nalogo: legitimiranje takšnega ustvarjalčevega načina govora, ki ga ideološko dirigirani stroj oblasti per definitionem ne bi mogel spraviti pod svoj nadzor, obenem pa se – kljub svojim sloganom, ponavljanih do nezavesti – nikakor ne želi izogniti tematiziranju pomembnih družbenih vprašanj. Zato je ustvarila radikalno novo poetiko, ki je vse pogosteje zmagala v cenzorskih bojih mačke in miši.

Druga pomembna novost obrata je, da je prinesel spremembo v dvestoletni hierarhiji umetniških vrst madžarske književnosti: prej je bila “sveta” umetniška zvrst poezija, nova paradigma pa je v prvi vrsti zasijala v prozi. Novo smer imenujejo tudi Péterova paradigma, kajti med njene predstavnike se uvrščajo Péter Eszterházy, Péter Nádas, Péter Hajnóczy, Péter Lengyel in kritik Péter Balassa. Stvaritve nove paradigme je skoraj takoj in resnično veliko relevantnih kritičnih krogov povzdignilo na resno kanonsko raven. Skupno s tem se je temeljito preuredil tudi kanonski zemljevid bližnje preteklosti, dogajala se je resnična “revolucija” zgodovine vpliva, nekateri do tedaj manj favorizirani starejši “urbani” avtorji – Géza Ottlik, Miklós Mészöly, Iván Mándy, Ágnes Nemes Nagy, János Pilinszky, Dezső Tandori – so dobili kot “veliki predhodniki” domala središčno vlogo.

Takoj za tem obratom oziroma sredi njega so se pojavili tudi avtorji, s katerih prozo se lahko srečamo na naslednjih straneh.

V močno omejenem smislu lahko omenimo tudi četrto tradicijo, to je tradicijo madžarske neavantgarde. To skupino, delujočo od konca šestdesetih do srede osemdesetih let, so sestavljali likovni umetniki, enkrat tesneje, drugič rahleje povezani med sabo, ki so se preizkušali tudi na drugih umetniških področjih,

v prvi vrsti v gledališču in performansu, pa tudi mnogo eksperimentalnih filmov se navezuje na njihova imena. Njihova književna dejavnost ima bolj značaj "stranskega proizvoda" in je precej tankega obsega, zapovrh pa je bil tudi objavljen le zelo skromen del te produkcije. Na marsikaterega tukaj predstavljenega avtorja so imeli predstavniki te generacije večji ali manjši vpliv, čeprav prej prek zasebnih stikov: glede na to, da niso mogli objavljati, sta tudi recepcija njihove književnosti in zgodovina njenega vpliva po večini enaka ničli. Na tem mestu vendarle lahko omenimo vlogo Dezsöja Tandorija, ki ni spadal (niti) k tej skupini, toda njegova zbirka pesmi *Očiščenje najdenega predmeta* (1972) duchampovske in cageovske duhovitosti je sprva in za kar nekaj časa močno odjeknila v omejenem krogu, sčasoma pa se je njen vplivni krog močno razširil.

Kukorelly

Vstop Endreja Kukorellyja (1951) v književnost (s pesniško zbirko *Sladkoba resničnosti*, 1984) je bil v določenem smislu precej provokativen, po drugi strani pa kolikor toliko gladek. Provokativen, ker se je zoperstavil prejšnji poetski držji, obvezni tako rekoč dvajset let, ki se dotlej še ni soočila s pocestnim, pretkanim, tudi prostaškim, in ker je bil blasfemičen nasproti vsej njeni svetosti. Že omenjena avtorja, Ferenc Juhász in László Nagy, sta definirala "obvezno poetsko držo" – čeprav je nastajala predvsem kot prenetanje ljudskega pesništva in nekakšne zasebne mitologije moderne dobe – dodobra se je naslanjala tudi na takšne anahronistične ideje, kot je na primer zavest *midcult* romantičnega vidca, pesnika v vlogi "plamenice ljudstva". Ta poezija je neozdravljivo resna, profetska brez sence dvoma in prisilno "kozmična". Nenehno mahanje s trinomom "zvezda-sveto-vesoljstvo" (Kukorellyjeve besede) številnih epigonov je seveda devalviralo in obrabilo to poetiko. Med drugim to pojasnjuje tudi dejstvo, da je v nasprotju s prejšnjo intonacijo provokativno profanega Kukorellyja, ki knjižni jezik namenoma "slabo" govori, kritika vendarle gladko sprejela in visoko ocenila.

Proti koncu osemdesetih let se je Kukorellyjev jezik zlagoma oddaljil od opozicionalnega karakterja, pri čemer je ohranil vsakdanji, poudarjeni značaj govorenega jezika, ne "dobro oblikovano" jezikovno podlago, ki kdaj pa kdaj uporabi tudi sleng, in začeli so se pojavljati klasični pesniški topisi. Vse močnejše ga je zaposlovala proza in prvič mu je v resnici v njej uspelo uresničiti novo in močno poetiko, izvirajočo iz krepčilnega spopada topologije visoke književnosti s topologijo zunaj književnosti. Zbirka *Obrežje spomina* (1990), v kateri je zbrana drobna proza iz tega obdobja, predstavlja enega izstopajočih dosežkov zadnjih desetletij. Besedili *Penetrantno letanje in opletanje od veselja* ali *Če grem, kaj po tem bosta zagotovo obdržali mesto tudi v njegovih prihodnjih reprezentativnih zbirkah*. Ena najvznemirljivejših posebnosti njegovih besedil je v tem, da tako metafizični – metaforični, alegorični, parabolični itd. – načini branja kot tudi določene metafizične intertekstualnosti (filozofskih in religioznih del) s sebi lastno notranjo lastnostjo nenehne provokacije, onemogočanja in

relativiziranja interpretacije zahtevajo resno interpretatorsko delo, obenem pa ostanejo berljivi in globoko humoristični, kar je precej redek pojav.

Kukorelly svoja prozna besedila, še bolj pa pesmi, neprestano in manično prepisuje. Določeni konzervativnejši književni opazovalci bi tovrstno početje še danes ocenili za krparijo, zato Kukorelly besedila obdela neverjetno skrbno ter znova in znova pretehta vsak njihov stavek, besedo, člen, pravopisno znamenje. Marsikatero besedilo je izdal že trikrat ali štirikrat (če je seveda v takem primeru sploh mogoče govoriti o "istem" besedilu) in jih končno združil v pesniško zbirko z izbranimi in temeljito preresetanimi besedili (*Vrt z zdravilnimi zelišči*, 1993). Ta zbirka lepo in vidno opozori na znamenja, ki kažejo v vse močnejše izraženo smer "klasiciziranja", zlasti v nekaj topoloških in modalnih potezah – kajti raba jezika, dikcija, kvazitavtološko, kvaziokorno "formuliranje" in uporabljeni jezikovni registri so ostali nezamenljivo kukorellyjevski in antiklasicistični. Za Kukorellyja je stroga oblikovanost v metričnem smislu s predznakom temeljnega pomena le slepilno znamenje tiste poezije, ki jo pogosto izgubijo izpred oči tisti bralci, ki so ali preveč površni ali pa se pretirano oprijemajo tradicionalnih metričnih shem, namreč samo za demonstracijo predstavi nekaj (odlično izpeljanih) klasičnih in splošno uporabljanih verzni oblik. Med podrobnim branjem se izkaže, da uporablja zanje s skoraj kabalistično metodiko ogromno – vendar popolnoma svojih – pravil.

Zdi se, da Kukorellyja z odmikom časa ta izvirni, zelo uspešni poetski copyright vse bolj utesnjuje, zato si resno prizadeva, da bi izvorno (kvazi)antipatetični stil usposobil za ustvaritev neke nove vrste (avtentičnega) patosa. Poetska struktura, značilna za tu omenjeno srednje obdobje, ki sestoji iz svežih in nepesniških ponovnih zapisov obrabljenih pesniških rekov (življenje, smrt, srce, zvezde, ljubezen itd.), začne izgubljati veljavo v zbirki z naslovom H.Ö.L.D.E.R.L.I.N. (1997), veljavo pa pridobijo bolj tradicionalne modalitete, z bolj tradicionalnimi retoričnimi rešitvami.

Kukorelly je zaslužil vso pozornost tudi s pisanjem drugih zvrsti: esejev, recenzij in publicistike (zbrano v zbirki *Območje sonca*, 1994), za kar se lahko bržkone zahvali zlasti temu, da tudi tukaj dominira poetika iz t. i. leposlovja. Skratka, možnost zvrstnega razlikovanja posameznih del se kaže zgolj v povezavi z nekaj tematskimi označevalci: refleksije o poetiki ali o jeziku, ženskah in nogometu – njemu najljubših temah – se prav tako in na enak način pojavljajo tako v pesmih kot v kritikah in v prozi. Zvrsti se torej vežejo in razvezujejo v enem samem enotnem in svojskem stilu.

Parti Nagy

Tudi Lajos Parti Nagy (1953) je začel kot pesnik. V osemdesetih letih se je pojavljal malodane le s pesmimi, pozneje pa se je preizkusil tudi v drugih književnih vrstah – objavljaj je podlistke, pisal drame, roman persiflažo, dela, vredna enake pozornosti. Prvo zbirko *Angelstop* (1982) so navdihnili raznovrstni pesniški glasovi, raznoliko zbirko, zlitino raznovrstnih jezikovnih registrov in

modalitet. Raznolikost se tu še ni organizirala v bolj enoten glas, vendar se že kažejo določeni znaki pesniške drže in tehnike organiziranja besedila, značilni za poznejše zbirke. Omenimo tiste, ki so ostali v ospredju Nagypartijevega zanimanja vse do konca: različne jezikovne igre – obsedeno raziskovanje različnih kultur, družbenih slojev, komercialne mode itd., njihovega sobivanja in medsebojnega vpliva.

Glas panironizma, ki ustvarja stihe s fantastično gotovostjo, poenoti pesniško zbirko *Vaje z zapestjem* (1986) in jo obenem povzdigne v nekaj nezamenljivo enkratnega. Predmet ironije je v prvi vrsti nekulturnost, nesposobna pravilnega ravnanja ob nenadnem nakopičenju različnih kultur in njihovih medsebojnih spopadih, neokusnost stapljanja nezdržljivih okusov, kar je zelo značilno za osemdeseta leta na Madžarskem. Plastika in kri, jeklo in sirup, socialistični realizem in bidermajer, tragedija in opereta se mešajo med sabo v svetu kalejdoskopa. Sicer je mogoče reči za vse avtorje iz tega izbora, da imajo "dober posluh", da premerijo najrazličnejše žive in mrtve registre madžarskega jezika in jih vgradijo v svoja dela z izjemno senzibilnostjo. (Na tem mestu se začnejo za tujejezičnega bralca nepremostljive težave, vkolikor so jezikovni registri, pojavljajoči se v teh delih, zaradi drugačne družbene slojevitosti, zgodovinsko izoblikovanih svetovnih nazorov, različnih attitud dveh držav, kulturološko neprevedljivi).

Pesniška zbirka z naslovom *Ježa po sodavici* (1990) je nadaljevanje povedanega, a z nekaj bistvenimi razlikami. Glas ironije se rahlo utiša, okrepi pa se bolj vase zagledani, plah glas, neke vrste nemir: takšen vtis okrepi velika fragmentarnost omenjene knjige. Pesnjenje ni več tako gladko tekoče in privlačno, medtem ko postane sistem poetskih vzporednic strukturalno že tako kompakten, da večja zgoščenost že ne bi bila več mogoča. Prepletanje tropov, njihovo medsebojno nanašanje oblikuje tako zelo gosto tkivo, da se – če odštejemo namerne parodije diletantizma ali pastiše – povsem izognejo vsebinski in slikovni zmotnjavi. Označevalne verige, muzikalnost zveneče snovi je prav osupljivo lepa, bravurozno kopicenje paronomazij kljub vsemu nikjer ne vzbuja vtisa izumetničenosti in ne izsiljuje žrtve v semantičnem smislu.

Parti Nagy kaže domala od vsega začetka izredno zanimanje za problematiko diletantizma v književnosti. V kar nekaj svojih pesmih eksperimentira z diletantskimi ali všečnimi puhlimi frazami, tudi glavni junak njegove drame *Ibusár* je pisatelj diletant, enako tudi pripovedovalec v dekliškem romanu *Angel telesa* (1989, 1997), objavljenem pod imenom Jolán Sárbogárdi. Ena največjih čarovnij in umetniških učinkov Parti Nagyja pa se odkrije v trenutku, ko izza parodiranih stilov priveje na plano njegov najintimnejši lirizem. Anti-književni napad iz zasede: vprašanje zornega kota je, kaj je direktno in kaj ironično, kaj metafora in kaj vsebinska in slikovna zmotnjava kot stilistična napaka. Parti Nagy je tu in tam zelo razposajen, satansko se norčuje na ozki brvi med silovito pesniško podobo in okornostjo pesnikunov, še več, to je priložnost, ko se sumljivo veličastno in genialno diletantsko strne v eno samo

sekvenco. Sredi obilnega razkošja se sesuje zdrav občutek za stil: "Če duša prejme razglednico / jo pripne z očesom na dobro vidno mesto, / steklena vrata lahko pozibavajo morje kot lepo lasovje, / (...) / Um me ponese v dosti večje daljave kot goljufivo oko, / položen na fantazijski oder kot periskop. / Tam sta tudi Soči in Rimini že blizu daleč stran / in človek luksuzno pluje, če se le sprehodi do vitrine, / kjer je panel hiša in v njej veliko prima kabin, / plava dalje na valovih razglednice, pošilja pozdrave. / V največji globini vsakega človeka namreč sidra kakšna čezoceanika, / na kateri je najtežje prav sredi takšnega poletnega postanka, / če začne v rdečem bronu somraka trobiti zrcalo duše / in se odpre za reženj večji pogled na svoje življenje." (Navigare nesese est) Zadnja vrstica je že skoraj interferentna motnja z močjo predirnega klica; kot bi besedilo nenadoma postalo resno, čeprav bi brez stilnega reza lahko zašlo tudi v govor diletanta. Po drugi strani je sredi zmešnjave vsebin in podob, ki preizkušajo prepono, sumljivo dobra metafora panelna hiša čezoceanika, potem resnično morje in žalost zaradi nedosegljivosti *tropov* (luksuza), beda poletnega pekla, zaprtega v balkon, ves cucilizem in grandiozna podoba osmešenih želja.

Socialni čut in humanizem, ki sta vedno močno prisotna v ozadju, postaneta odločujočega pomena v podlistkih, zbranih v knjigi *Niti bobni niti trobente* (1933), v njihovih prepisih, to je novelah *Valujoče Blatno jezero* (1994), in v dramah (*Ibusár, Mauzózeum*). Tu in tam – oprostite – obvladuje besedila ideologikum, zvečine pa sta protagonista strast do jezikovnih iger in senzibilnost, ki v Parti Nagyevi prozi in dramatiki ustvarjata glavne junake, razpletata konflikte in nastopata kot razlog njihove krive usode in sreče. "Junaki" so praviloma izgubljeni, nesrečneži, v kulturnem in družbenem pogledu iz nižjih slojev, ki se ne morejo rešiti pogube, zato iščejo pribežališče v svojih sanjarijah. Vse to je zapuščina poznega Kadarjevega obdobja, in prav Parti Nagy je eden najnatančnejših in najverodostojnejših pričevalcev in upodobiteljev tega sveta. Tudi tam, kjer ne tematizira neposredno, igra usoda teh ljudi in njihovih vrednot pomembno vlogo, tako v "besedni penini" z naslovom *Angel telesa*, v katerem mlada ženska, na stopnji zrelosti in oblikovanja govora dvanajstletnega dekleta, izpove svojo neverjetno ljubezensko zgodbo deloma v stilu nekdanjega deklishega romana, dasiravno v idilično prikazanem divjem kapitalizmu na prelomnici osemdesetih in devetdesetih let pravzaprav ne pride niti do parvenijstva, še v svoji domišljiji ne. "Siromaštvo sanja", a so še sanje vredne pomilovanja. Hepiend je poln solza.

Pesmi, napisane v prvi polovici devetdesetih let, so zbrane v zbirki *Medwendel* (1995) in nadaljujejo tradicijo Ježe po sodavici, vendar na splošno v oblikah s širšim zamahom. Sklepno pesem, *Lisičji predmet ob somraku*, je književna javnost takoj po izidu povzdignila med klasična dela.

Garaczi

Prva objavljena knjiga Lászlója Garaczija (1956) z naslovom *Plastika* (1985) je vsebovala kratka prozna dela, čeprav je pesniška zbirka *Ptičja reokupacija*

ozemlja (1986) v resnici zgodnejšega nastanka, le da je žal obležala pri založnikih, kar je bilo takrat precej običajno, neredko tudi za več let. Poetika teh del v prvi vrsti veliko dolguje avantgardi, Tandoriju, Eszterházyju, popularni in alternativni kulturi, čeprav ne moremo govoriti ravno o njihovem neposrednem vplivu. Že v teh drobnih delih se pokaže, da Garaczi uveljavlja zoper prisilno, neljubo, ideološko vodeno in zapovedano književnost neki radikalno nov način gledanja, v katerem se pojavijo jezikovni odtisi velikih političnih, umetniških, svetovnonazorskih, subkulturnih in množičnokulturnih pojavov v najbolj spremenljivih in zabavnih konstelacijah, ob popolnem pomanjkanju lastne fraze, ki bi, četudi posredno, kakor koli označevala avtorjevo pozicijo ali stališče. Že tudi tu, še bolj pa v poznejših besedilih, prevladujejo postopki, kot sta na primer nizanje najrazličnejših kulturnih drobcev brez vsakega razvrščanja in porogljivo onemogočanje sistematične osmiselitve vseh medsebojnih vplivov. To distanco uveljavlja brez vsake izjeme. Kar sploh ne pomeni brezpogojnega in hladnega cinizma: to, da sem "od vsega enako daleč" (kot piše v neki pesmi), lahko pomeni tudi intimno bližino, bližino vpletenosti. Drugače ta tehnika ne bi mogla biti poetsko močna: če bi imel ambicijo biti zgolj "zunaj stoječi" gledalec, ki vse presoja in obsoja iz "varne" razdalje, bi bil neskončen dolgčas brez vsakega dejanja. Brez izkušenj raznih obveznosti je smešna vsaka neobveznost. Le z izkušnjo naivnosti je lahko nekdo cinik z užitek, velik ironik pa je lahko tudi samo velik oboževalec. Glavna moč nehierarhiziranosti, ki jo je moč opaziti v Garaczijevih delih, in neusmiljenost teorije znanja se skrivata ravno v tem, da se posamezne kulturne, ideološke itd. pozicije in zaveze pojavijo v besedilih z resnim čustvom do sočloveka in neposrednostjo njihovih jezikovnih danosti, z lastnimi kodami. A tudi takrat ko se okrepi distančna drža – v glavnem kot učinek ironije –, se ne čuti nikakršna grenkoba, cinizem, mržnja ali totalizirajoči ressentiment, raje svojevrstna dadaistična dobrovoljnost, ki reagira na divje in naivne konstrukcije z inteligentno destrukcijo.

Zbirka različnega žanra *Ne pusti kače izpred oči!* (1989) že kaže v smer *Nič spanja!* (1992), zadnje zbirke, ki po burnem sprejemu Eszterházyja na začetku osemdesetih let ni bila deležna pozornosti izkušene književne kritike. *Nič spanja!* je (razen zadnjega, daljšega besedila) zbirka besedil z obsegom od treh do štirih ali petih strani. Tu in tam pesniških, v temelju pa pravljličnih besedil, kdaj blodnjavih, toda zvečine skrbno urejenih. Pletež njihovih namigov, aluzij, označenih in neoznačenih citatov je gost in zapleten, hkrati pa je to lepo tekoče in zabavno branje. (Skoraj za vse te avtorje velja, da njihovi literarni večeri – čeprav žanr njihovih del omogoči le bolj površno recepcijo – pogosto požanjejo hrupen uspeh in včasih spominjajo na najbolj viharen kabaret, kar pomeni, da njihova besedila učinkujejo sveže na več ravneh.)

Na kratko se moramo pomuditi pri burnem sprejemu knjige *Nič spanja!*. Bolj ali manj je šlo za vojskovanje književnih kritikov med sabo, za spopad med različnimi miselnimi sistemi oziroma šolami na osnovi temeljnih postavk. Očitno je dejstvo, da se udeleženci razprave z velikimi razlikami v svojih pogledih niso

razhajali le v eni točki: Garaczijev način pisanja so vsi visoko cenili. Polemične strani lahko razdelimo na dve skupini glede na znamenito derridajevski "metafizični dualizem" interpretacije interpretacije (po kateri interpretacijo, strukturo, znak, igro interpretiramo na dva načina. Prvi sanja o tem, da bo mogel izluščiti neke vrste resnico ali izvor, ki puhtita iz igre in ustroja znaka, in doživlja nujnost interpretacije kot izgnanstvo. Drugi, ki se ne obrača več proti izvoru, ohranja igro in si prizadeva preseči človeka in človešk-(čn)-ost, saj je človek ime tistega bitja, kogar je zgodovina metafizike oziroma ontoteologije, oziroma je vso svojo zgodovino sanjal o svoji popolni prisotnosti, o gotovem referencialnem temelju, o začetku in koncu igre.) Glede na kritiško debato in pričevanje Garaczijevih del je bila ta zoperstavitev dveh strani brezpogojno posrečena.

Čeprav na impliciten način, zato pa toliko ostreje zaznamuje mejne črte igri imanentne signifikacije – zamišljene kot mobilne – in mejne črte – zamišljene kot stabilne – transcendentalno označenemu polju; čeravno (po mojem mnenju) dobra igra v gibanju vedno ohranja oboje, kajti če ne bi bilo tako, bi izgubila vso svojo moč/učinek. Ne gre samo za to, kar je prva stran – načeloma pristašica igre – upravičeno poudarjala, češ da so zdavnaj mrtve vse tiste interpretacije mnogih tragizirajočih ontoteologov, izgnanih razlagalcev, naivnih impresionistov in poskusov dialoga z Garaczijevimi besedili, ki se niso predali sili, ki radikalno vprašuje prav o njihovi podobi sveta v teh besedilih ali jo prevrača. Gre pa seveda tudi za to, da bi bila ta besedila že zdavnaj mrtva, če se – med drugim – ne bi gibala v "zrcalnem stadiju" (Lacan) ravno tega interpretatorskega horizonta. Oziroma: ravno to vpraševanje in subverzija dajeta – med drugim – moč Garaczijevem besedilom, ne pa ustvarjanje mejne zapore med dvema (medsebojno hermetično razločljivima) zonama in bleščéče zavzetje stališča na enem od bregov neskončne igre označevalcev, da bi bila ta stran zadovoljna, doma je, ne pa v kakšnem izgnanstvu, saj je tako dobro rožljati z našimi označevalskimi verigami v "neskončni svobodi semioze". Ne, Garaczi je preveč domač tudi v imperiju transcendentalnih fiksacij. "Tragizirajoče in estetične ideje modernosti" so "supliment" "retoričnih tehnik, besedilnih strategij".

Garaczijevo delo obsega tudi zbirko dram *Ples kitov* (1994). Ta besedila gradijo predvsem na jezikovnem humorju in absurdnem postavljanju scen, ne toliko na dramskih značajih in konfliktih.

Deli Kot bi živel (1995) in *Sijajno potovanje z avtobusom!* (1998) sta proizvoda večjega podviga biografskega značaja. Njuno medsebojno pripadanje okrepi, če pustimo nekaj pomembnih razlik v obeh delih v nemar, v formalnem smislu tudi skupen podnaslov: *Izpovedi nekega lemurja*. Prvo delo oživlja najzgodnejše spomine, drugo leta v osnovni šoli. Recitiranje določenih elementov "življenjske zgodbe" se ne zlije v proizvodnjo skriptov večjega zamaha: obe deli lahko imenujemo roman le z resnimi omejitvami. V njih delujejo številna strukturna načela, pa vendar sta oba romana rahla nanizanka spominskih zaplat, kratkih zgodbenih drobcev, v prvem romanu utrdijo kolažni ustroj tudi odlomki iz pripovedovalčevega sedanjega časa.

Za branje fragmentov *Nič spanja!* smo potrebovali še nekaj treninga, medtem ko so besedila *Lemurja* že lahko berljiva. Za nameček razberemo iz njih tudi neke vrste upodobljevalca dobe in namen, uperjen proti amneziji zgodovine. Upodobljevalca, ki mu je hkrati popolnoma tuje kakršno koli tablojsko slikanje z velerealističnimi zahtevami ali "obračun z zgodovinsko preteklostjo". Ni naključje, da bralci z bolj tradicionalnimi pričakovanji na horizontu kljub večji berljivosti in zgodovinskemu dotiku niso navalili na to knjigo. Številno močni "petit recit" se namreč ne sklada z nobenim metanarativnim kontekstom.

Gábor Németh

Že prva njegova zbirka, *Angel in lutka* (1956), nam je predstavila "pripovednika" že izčiščenega glasu. Navednice so uporabljene zato, ker se pri Gáborju Némethu resnično redko srečamo z zgodbo v običajnem pomenu besede, čeprav je njena problematika skoraj pri vsakem njegovem delu odločilnega pomena. Veliko prej z naracijo naracije. Pripoved/pripovedovalec se veliko raje ukvarja z možnostmi same pripovedi in pripovedovalca, s potekom in zaprekami razvoja zgodbe, s shemami in presenečenji, v nobenem primeru ne gre za neproblematično pripovedovanje, premi razvoj dogodkov, izdelavo sistema junakov itd. V zbirki *Angel in lutka* se drži kroga Empedoklovih fragmentov, a vendar tudi sam teži k tovrstni fragmentarnosti in enigmatičnosti, značilni za nam znana besedila grškega filozofa.



Zolt Farkas (1964) je diplomiral iz literature in estetike na univerzi JPTE v Peču. Občasno predava na univerzi SZTE v Szegedu, vmes pa je tri leta preživel v New Yorku. Od leta 1992 živi v Budimpešti kot literarni kritik. Predava in piše o sodobnih literarnih teorijah, metodologiji, epistemologiji, semiotiki, filozofiji in mlajši madžarski prozi. Izdal je tri knjige esejev in filozofskih diskurzov. Objavlja v skoraj vseh pomembnih madžarskih revijah. Prevaja iz angleščine in nemščine.

V knjigi *Iz knjige ničesar* (1992) je eno glavnih urejevalnih načel to, da v prostoru in času na na videz naključno izbranih točkah vznikne en sam bežen prizor, drobec dejanja ali ena sama negibljiva slika, v obsegu enojnega ali dvojnega zamika odstavka, potem pa se že utrne nazaj v nebit. In ker je število točk, teh možnih pobliskov potencialno neskončno veliko, načeloma zaobjamejo v sebi vse, kar se lahko zgodi. Tako je *Iz knjige ničesar* v resnici: *Iz knjige vsega*. Prefinjenost, senzibilnost in čutna zaznavnost opisov nam zagotavljajo, da nas avtor izmed načeloma neskončnega števila možnih pobliskov prepriča prav v izbranega: gledoč "od znotraj" je to najpomembnejši dogodek, vsak je glavni junak svojega življenja, naj si bo kjer koli, vsak stoji v osišču sveta, in prav ti trenutki so največji časi, četudi se – kot v največ primerih – ne dogaja nič senzacionalnega ali izrednega. Hkrati se ti pobliski neprenehoma konfrontirajo z izkušnjo "od zunaj": bliskajoče strganine zgodbe se v neskončnosti neskončno polnopomenskih trenutkov skrčijo v neskončno nepomembne. Nenehno se konfrontirata arhaični pomen "kozmosa", ki pomeni (u)rejen svet, domačnost, sveto, in (post)modernodobni pomen, ki pomeni vsemirje, grozavo v svoji brezbriznosti. Ta tehnika, skupaj z nadrobnimi in strastnimi opisi, razpre naša skrajna ambivalentna občutja. Prepad, ki zeva med skrajnostma popolnega zavedanja in popolnega nezavedanja samega sebe, imenujejo spoznanje. Razbija in zgoščuje se med afektom in modrostjo, znanstvenoteoretičnim radikalizmom in nirvano, neukinljivimi aprioritetami in absolutno nevtralnostjo, prisotnostjo predsodkov vsepovsod in nemožnostjo obsodbe.

Zbirka *Živ mrtev* (1994) prinese v primerjavi s prejšnjim delom številne novosti. Prejšnji dve knjigi sta bili enotnega ustroja in sta kljub svoji fragmentarnosti delovali kot eno "besedilo". Ta zbirka pa vsebuje členovita, popolnoma ločena in raznorodna besedila. Avtor je neusahljiv vir narativnih zamisli, vznikajo nove in nove tehnične in formalne rešitve, toda tudi sedaj še ni v planu izdelava pripovedi širšega zamaha. Tudi tam, kjer srečamo bolj tradicionalno pripovedno dikcijo – na primer v besedilu *Vzela me bo smrt* –, oblikuje temelj govorne situacije narativna absurdnost: kratka zgodovina smrti nekaj veličin madžarske književnosti – v prvi osebi ednine. Takšen prikaz nemožnosti pripovedovalčeve pozicije v najčistejši obliki imamo lahko že kar za metaforo pisateljske umetnosti Gáborja Németha. Besedilo, ki je dalo naslov celotni zbirki, po urejevalnem načelu besedne tvarine spominjajoč na Wittgensteinov *Traktat*, s predstavitvijo bogatega in zapletenega inter- in intratekstualnega sistema citatnosti, pa je eno najelegantnejših in najduhovitejših besedil madžarske književnosti v nekaj zadnjih desetletjih sploh.

Huronsko jezero (1998), zbirka najnovejših besedil, se rahlo odpre pripovedovanju zgodbe. Stopnjevana refleksivnost, rafinirane zaznave in preciozni, toda kratki opisi obstajajo še naprej, ker pa se besedila organizirajo okoli nekaj pomembnih spominov, "žanr" zahteva določeno narativno enotnost. Nezaupljivost, pojavljajoča se v brezdanji in tisočeri obliki, nasprotno premosti pripovedi in prosojnosti jezika rahlo popusti in odpre prostor posebni mešanici (zasebne) mitologije in (osebne) zgodovinskega dokumenta.

Čeprav je zemljevid zgodovine vpliva književnosti mlajše generacije izjemno zapleten, besedila pa slogovno zelo sipka, vendarle lahko rečemo, da imajo gornji avtorji pomembnejši, neposrednejši in čisteje zaznavni vpliv na pisatelje, ki so začeli pisati v devetdesetih letih, tudi v primerjavi s poglavitnima figurama obrata v prozi – z Eszterházyjem in Nádasem – in tudi njunih previsoko cenjenih neposrednih predhodnikov.

Starejši sodobniki so teatralno ohranili distanco do temeljite obravnave zdajšnjih avtorjev (in kolegov). Do avtorjev, ki so – med drugim – “zrasli iz njihove glave”, še bolj pa do še mlajših. Postavi se zanimivo vprašanje, ali se je dobro vidna razpoka pri sprejemu te književnosti pojavila zaradi velikih razlik v poetiki (morebiti ideoloških, kulturno socializacijskih itd.), ali pa gre zgolj za to, da se vidijo mostovi kontinuitete šele s prihodom avtorjev, ki v iskanju svojega glasu načeloma rušijo tradicijo.

Prevedla Marjanca Mihelič