

„Gagyog s ragyog”

(Többségi kultúrák kisebbségben)

SZERKESZTETTE:

KELEMEN ZOLTÁN

A SZERKESZTŐ MUNKATÁRSAI:

KOVÁCS FLÓRA ÉS KOLLÁR ÁRPÁD

Lektorálta:

Borítóterv, tördelés:

Szitás István

Gerilla Design Bt.

Kiadja:

UNIVERSITAS SZEGED KIADÓ

Felelős kiadó:

Bolgár Zsolt

Nyomdai kivitelezés:

ISBN

Szeged

2012

Tartalomjegyzék

Kelemen Zoltán: <i>Előszó</i>	7
„Az Egész prioritása” (Az ideális nyelv kritikája)	19
Fried István: <i>Kétnyelvűség, többkulturáltság</i> <i>Kelet-Közép-Európa irodalmaiban</i>	21
Kovács Flóra: <i>Ideológia? Érték? Hely?</i>	35
Roginer Oszkár: <i>Lokális irodalmi diskurzus a vajdasági magyar irodalomban</i>	57
Ladányi István: <i>A szerző, az elbeszélő és a hős narratív identitásának létesítése a posztmodern önéletrajzi diskurzusban</i>	85
„Nem gondolni kollektív, nem gondolni privát” (A kisebbség kritikája)	113
Lőrincz Gudrun: <i>Az írás „hiánytalan valótlansága”. Herta Müller poetológiájának egy töredéke</i>	115
Kelemen Zoltán: <i>„Nehéz élet az ének” (Bari Károly költészetéről)</i>	131
Endre Farkas: <i>Bari Károly költészetének fordítása</i>	155
Orcsik Roland: <i>Szonett-mámor</i> <i>Damonkos István Srečko Kosovellal koccint</i>	173
Németh Zoltán: <i>Tózsér Árpád poétikái</i>	193

Selyem Zsuzsa:
*Kisebbségi irodalmak új formái,
avagy a kortárs művészet hitele* 213

„Csontpapír fejem bezárom”
(A megszólalás tragikumának kritikája) 227

Mikola Gyöngyi:
*A kisebbségi trip (Az irodalomtörténet mint traumatizált
emlékezet Fenyvesi Ottó Halott vajdaságiakat olvasva című
kötetében)* 229

Kollár Árpád:
*A semmi hangja – A bolond beszéd poétikája Tolnai Ottó
Wilhelm-dalok – avagy a vidéki Orfeuszában* 239

Demény Péter:
A sírkert derengő iróniája 249

Balázs Imre József:
*A test és a történelem mint fikció. Elmozdulások Láng Zsolt
Bestiárium Transylvaniae című regényciklusában* 259

Berszán István:
*Megülhető-e az almásderes?
Fakusz és az elbeszélés médiumai* 281

Kelemen Zoltán:

Előszó

„Pannóniában minden másképp bomlott ki, másképp hervadt el.”¹

1991-ben új kutatóműhely kezdte meg működését a József Attila Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén. Fried István vezető kutató szerkesztésében ebben az évben jelent meg *A Monarchia a századfordulón* címmel az a tanulmánykötet, melyet 2002-ig további tíz követett. A gyűjtemények az egykori Osztrák–Magyar Monarchia kulturális-irodalmi, ritkábban civilizációs földrajzának vizsgálatát-elemzését tűzték ki célul, ugyanakkor legtöbbször arra is föl hívták a kutató vagy az érdeklődő olvasó figyelmét, hogy nem minden esetben holt anyag képezi a kutatás tárgyát. A kultúra, mely az Osztrák–Magyar Monarchia Közép-Európájában élő nemzetek-nemzetiségek egyenkénti és közös szellemi valósága volt és hagyatéka lett, különböző formálásokon-átváltozásokon keresztül a jelenben is őrződik, s változik. A múlt század számos olyan tudomány kezdete volt, mely ebből a régióból indult hódító útjára (pszichoanalízis, nyelvfilozófia), de ősi tudományok is innen kaptak új impulzusokat (matematika, fizika), s a térség máig birtokában van szellemi kvalitásainak, habár a világ jelentősen változott azóta, pontosabban a jelentős változás lett állandó tulajdonsága. A legújabb tudományterület vagy résztudomány, melyet Közép-Európa adhat a világ szellemiségének (és a feltételes mód ezúttal hangsúlyos), a kisebbségi kultúra vizsgálata, leíró, elméleti, értelmezői és recepcióesztétikai értelemben egyaránt. A kisebbség fogalmi meghatározása ugyanis az utóbbi évtizedekben jóval túlnőtt az eddigi társadalom-, illetve politikaelméleti, kulturális meghatározások körén. Társadalmi,

¹ Mészöly Miklós: *Pannon töredék*. In. Uő: *Ballada az úrfiról és a mosónő lányáról*. (Végleges változatok a hagyatékból) Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1991. 7.

gazdasági, nemi, civilizációs, kulturális, nyelvi, vallási csoportok oly módon is képezhetnek kisebbségi tömörülést, melynek megfelelően az egyén egyszerre több kisebbségi csoportba is besorolhatóvá válhat. Éppen ezért jelen kötet szerkesztői úgy gondolták, hogy akkor és azzal folytathatnák legmértőbben a több mint két évtizede tanszékünkön megkezdett kutatói munkát, ha kisebbség – többség rendkívül nehezen meghatározható, mert igen sokrétű viszonyrendszerének lehetőleg minél szélesebb szivárványkörét nyújtják olvasóiknak.

Az ezer évig Közép-Európa legfőbb kulturális-politikai-társadalmi-gazdasági meghatározójaként leírható magyar nemzet az ezredfordulóra újra kitüntetett helyzetbe került, illetve kerülhet. Az első világháborút lezáró trianoni békediktátum jelenkori hatása a magyar kultúrára olyan intenzív sokrétűségben mérhető, melyre a világ szellemi közösségeiben nem túl sok egyéb példa hozható. A magyar kultúra kisebbségiként és többségiként egyaránt meghatározódik az ezredfordulós diskurzusokban, nemzeti-politikai határookra való tekintet nélkül. Ezt a lehetőséget nemcsak a Kárpát-medencén belül, de azon túl nyúló kutatási területekre is ki lehet terjeszteni. Az újabb többség-kisebbség definíciók át- meg átszövik az önmagukat (olykor felületesen) többségiként kategorizáló kultúrákat. Kelet és Nyugat több ezer éves különállása, illetve elkülöníthetősége sem szűnik sem a globalizálódó Európában, sem azon kívül, csupán újabb vonásokkal árnyalódik, ahogy például Hans Belting mutat rá *A művészettörténet vége* című munkájában a keleti művészek és a művészet migrációja kapcsán:

„Lehet-e vagy szükséges-e, hogy a nyugati művészetet is Keletre exportáljuk – ahogyan a nyugati márkák exportjával már felvásároltuk a keleti országokat és az ott élő embereket? A határok megnyitása előtt elkezdődött a Szovjetunióból érkezett művészdisszidensek válogatás

nélküli felvásárlása, és ezzel a nyugati művészeti piac látványos bővülése is. A határok megszűnése után kialakuló erős vonzerő eredménye, hogy valamennyi Keletről származó művész pénzügyileg sikeressé, ám eszmei tekintetben jelentéktelenné vált.”²

A kulturális sokféleséget, mely Európa eredendő tulajdonsága, és szellemi vívmányainak minden bizonnyal kovásza, érzi veszélyeztetettnek Belting? Az ezredfordulón előfordult már, hogy mértékadó európai politikus konzekvensen a multikulturalizmus végét hangsúlyozta. Azóta azonban több ízben is megkérdőjeleződött kijelentésének megalapozottsága. Belting a későbbiekben inkább annak a folyamatnak a veszélyeire hívja föl a figyelmet, melyre Milan Kundera az elsők között mutatott rá: Közép-Kelet-Európáról elfeledkezve, azt kiiktatva vagy fölszámolva, a Nyugat, pontosabban maga Európa léte jelentéktelenedik, illetve lehetetlenül el.³

„Kelet és Nyugat témája európai téma, amely úgy tűnik, fokozatosan a *Western Art* eddigi témájának helyébe lép, ugyanakkor a világművészetben belül még nem találta meg a szerepét. Európa viszont szem elől tévesztette saját történelmét, és – a nyugati oldalon – hagyta magát beleringatni az eszményi, ellentéteket kibékítő Nyugat álmába, amelyből Kelet-Európa teljes mértékben kiszorult.”⁴

Belting szerint Kelet és Nyugat kérdése nem kerülhető meg, s ez a jövőben sem fog változni. Kelet és Nyugat, a más és az én, kisebbség és többség viszonya azonban mélyebb rétegekbe

² Hans Belting: *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után.* (ford. Teller Katalin) Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2006. 88.

³ Milan Kundera: *Nyugat túsul ejtett része avagy Közép-Európa tragédiája.* (ford. Illényi Balázs) In: *Hétvilág 3* (Szerk. Ötvös Péter – Dajkó Pál – Pató Attila) A JATE Közművelődési Titkárságának kiadványa. Szeged, 1991. 18–32, de különösen 25. A tanulmány eredetileg 1983-ban jelent meg a *La Débat – histoire, politique, société* című folyóiratban.

⁴ 2. jegyzet 92.

nyúlik, mintsem földrajzi kategóriákkal leírható lenne. A nyelv és művészi kifejeződése, az irodalom már eleve magában hordozza a különbség és az önmagától a megformálás és az értelmezés pillanataiban elkülönböződő szöveg jelenségét. Markáns területe ennek a találkozásnak a fordítás, mely mindig megmarad a kulturális sokszínűség hordozófelületének, akár a többnyelvűség történelmi hagyománya, vagy a popularizáció felől közelítünk felé. Fried István kötetünkben szereplő tanulmánya mindegyik megközelítés kérdéseire kimerítő válaszokkal szolgálhat, ideértve a nemzeti vagy nemzetiként tételezett kultúrák közötti kölcsönhatások intenzív vizsgálatát is. A nemzetfogalom nagy kalandjának történelmi-kulturális tanulságai a nyelviséget, a nyelv fenomenológiájának időbeli mozzanatait, illetve minderre vonatkozó ismereteinket egyaránt fölülírhatják. Úgy tűnik: az újabb értelmezői lehetőségek – követelmények a közelmúlt kétszáz évének gyakorlataitól eltérő, de nem föltétlenül új társadalmi – kulturális stratégiák megjelenését segíthetik – okozhatják.

Kovács Flóra tanulmánya kisebbség-többség kérdését egzakt, elméleti szinten vizsgálja, jelentős tudományos háttérismerettel. Eszmeiség, erkölcsiség és földrajzi meghatározottság viszonylagos voltára hívja föl a figyelmet az erdélyi kultúra többszörösen kérdésessé tett diskurzus helyzetében úgy, hogy nem hajlandó szakítani a történelmi-politikai hagyomány tudományosan ihlető erejével, de nem is engedi azt eluralkodni a beszédhelyzeten. Így válik képessé arra, hogy áttekintő elemzést adjon a jelen és a közelmúlt erdélyi kultúrájáról, mely a felsőbb esztétikai regiszter tekintetében egyértelműen a multikulturalitás sokrétűen pozitív irányait látszik követni, nem utolsósorban a fordítói gyakorlatot figyelembe véve, melynek köszönhetően egymás kultúrájának mélyebb megértése felé mozdul el a recepció. Orcsik Roland tanulmányában viszont a fordítás mint meg nem értés által történő jelentésmódosulás (jelentésgazdagodás?) jellegzetesen Közép-Kelet-Európai jelenségének szigorúan következetes vizsgálata valósul meg, mégpedig úgy, hogy sokkal inkább válaszokat formál szövegével, mint kérdéseket. Elemzése mind

történeti, mind verstani szempontból kimerítő részletességgel járja körbe a délszláv avantgarde egy – a későbbi befogadói gyakorlat által – fontosként tételezett jelenségét. Megállapításai a közös európai beszédhelyzet, a fordítói retorika szempontjából is figyelemre méltóak. Fordítás és anyanyelv kérdéskörét legközvetlenebbül talán Endre Farkas, magyar származású, angol nyelvű kanadai költő esszéje teszi föl. Farkas magyar anyanyelvét igen korán lecserélte az angolra Kanadában, s tette ezt Quebecben, az egyetlen olyan tartományban, melyben az angol kisebbségi nyelv. Zsidó származásával már szülőföldjén kisebbségben, holocaust-túlélők gyermekeként pedig különös helyzetben volt. Magyar nyelvű roma költőt (Bari Károly) angolra fordítva többszörösen kisebbségi helyzetben, pontosabban a nyelv deleuze-i értelmében az egyetlen igazán adekvát helyen találhatta magát. Fordítói munkásságának műhelybeszámolója kötetünk egyik különlegessége, de korántsem a földrajzi távolság miatt, mivel a kisebbségi kultúrák és a kisebbségi irodalom – nyelv kutatása gyakorlatilag minden területen létjogosult kell, hogy legyen. Nyelvileg nincs (nem is lehet) többségi kultúra. Aki a nyelv segítségével hoz létre műalkotást, az eredendően kisebbségiként határozza meg magát és alkotását, hiszen a nyelv mindig aktuális, így csak kisebbségi lehet az elméleti vagy történeti definíciók „többségi” kategóriáihoz képest. Farkas szövege ezen kívül műfajával, a hagyományosnak tekinthető esszével is kilóg a sorból. Szubjektív vallomás a műhelyből, eszközök leíró közelségéből. Jelenkori honi irodalmunkban mindenesetre ritka az ehhez hasonló megszólalás, így Farkas szövege önmagában is másként, másikként viselkedhet kötetünkben, melyben szintén Bari Károly életművén keresztül válnak vizsgálat tárgyává a jelenkori Magyarország legnagyobb létszámú kisebbségének kulturális és etnikai identitásával kapcsolatos kérdések. A roma kisebbségi kultúra és nyelviség különösségét Bari szépírói munkásságánál is sokkal alaposabban modellezhetik Bari néprajzi kutatásai, illetve az ezekből általa levont következtetések, melyek szükségszerűen kényszerítik a kisebbségi kultúrákat kutató szakírókat arra,

hogy előzetes tudományos elképzeléseket, modelleket félretéve forduljanak az öntörvényű módon építkező és létező kisebbségek közösségi és egyéni alkotói megnyilvánulásaihoz. Ha nem így történik, akkor egyrészt súlyos és ugyanakkor alá nem támasztható kijelentésekre és következtetésekre épülő szakmunkák születnek, másrészt az illető kutatók számára kutatásuk tárgya értelmetlen marad, mégpedig úgy, hogy kudarcukról tudomásuk sem lesz.

Létezik lefordíthatatlan nyelv is, s Kollár Árpád Tolnai Ottó Wilhelm-dalaival ilyen típusú szövegeket választott vizsgálatának tárgyául. Kollár jó érzékkel mutat rá a Tolnai-szövegek eredendő komparatistikai vonzódására. A Tolnai-szöveg nem kisebbségiként határozódik meg, hanem világirodalmiként, igen jelentős társművészeti allúziókkal, melyekkel kapcsolatban nem lehet eltekinteni a komplex hermeneutikai elemzés követelményétől, melyre Kollár elemzése többször föl hívja a figyelmet. Tolnai Wilhelmjének ordítása újfönt a deleuze-i értelemben dadogtatja a nyelvet. A hely aktualitása uralja Németh Zoltán tanulmányát, aki Tózsér Árpád rendkívül jellegzetes művészetének áttekintését adja tanulmányában. Tózsér művészete arra a hiányra hívhatja föl figyelmünket, mely a jelenkori Magyarország kultúrájában mutatkozik. Sajnálatos módon, amennyiben nem tudna a kortárs magyar irodalom Tózsér irodalmi irányairól, annyiban azok nem léteznének. Mindaz a „mágikus realizmus”-ként is értelmezhető jelenség, mely a Tózséri művészet gyökerét képezi, a trianon utáni magyar irodalomból gyakorlatilag hiányzik. A költői korpusz áttekintése a 2009-es *Csatavirág* című kötet elemzésébe olvad. Németh Zoltán említi, hogy létező virágról van szó, s a kíváncsi olvasó megtudhatja, ha utánajár, hogy a növény évelő típusa rizómás.

Roginer Oszkár a lokális művészeti jelentkezését, lehetőségeit vizsgálva jut el a '90-es évek közepén viszonylagos ismeretségre szert tett „Dombosi szövegekig”, a kisközösségek föl vállalt kisebbségi voltának és a befelé tartó reprezentáció és interpretáció esztétikai következményeinek elemzésével. Munkája olyan délvidéki irodalmi mozzanatsorba rendezi a dombosi

jelenséget, mely a kisebbségi irodalmi törekvések radikális újraértelmezését eredményezi, így lesz-lehet a történelmi-politikai eszközökkel létrejött szükséghelyzetből sajátértékű irodalmi létmód, melyben törvényszerűen teremtődik meg a szövegek új mitológiája. A délvidéki magyar irodalom mitologikusságának thanatológiai oldalát tárja föl Mikola Gyöngyi Fenyvesi Ottó *Halott vajdaságiakat olvasva* című kötete kapcsán. Halál és hatalom, halál és kisebbség-kiszolgáltatottság, és legfőképpen halál (mint botrány) és művészet viszonyában komoly előzményeket mondhat magáénak az elemzés, a tanulmány keretét képező Danilo Kiš hivatkozásokra gondolva. Az élet törékenységének fölmutatásán keresztül a műalkotás önnön kiszolgáltatottságára és eredendő kisebbség(i) voltára is utal. További kapcsolat lehet a Kiš-életművel az alternatív irodalomtörténet, a reflexív, esszéi és szépirodalmat egyaránt alkalmazó nyelvi stratégia a Fenyvesi szövegben. Mikola Gyöngyi finoman árnyalt érveléssel mutat rá, hogy az Osztrák–Magyar Monarchia fölszámolása és Jugoszlávia széthullása között kultúrtörténeti párhuzamok figyelhetőek meg, történetiek azonban nem. Fenyvesi műve

„az újraolvasás és újraírás munkájával a felejtés ellen, tehát a történelem ellen dolgozik, a történelem ellen, melyet a győztesek írnak, de amelyet a tudattalanba süllyedt, erőszakosan és manipulatíván elfeledett traumák néma terrorja mozgat” – írja Mikola.

A nem etnikai-vallási-nyelvi szempontból szerveződő kisebbség-többség befogadói-kirekesztői gyakorlatának főképp retorikai, s így művészeti vonatkozásokból is értékelhető szegmenseit kutatja Selyem Zsuzsa *Kisebbségi irodalmak új formái, avagy a kortárs művészeti hitelle* című tanulmányában. A hagyományos kisebbség-többség definíciók és az ebből eredő félreértések, víziók, művészetelméleti anomáliák az ezredforduló befogadói nyilvánossága számára nem hogy nehezen megragadhatók vagy értelmezhetetlenek, de teljesen fölöslegesek is:

„Amellett, hogy a kommersz irodalom milyen mértékben abszolválja a társadalomban az olvasási igényeket, eltörpül a magyar anyaországi vagy erdélyi/kárpátaljai/vajdasági irodalom különbsége.”

A gazdasági hatalom gyakorlói bárhol, bármilyen etnikai-nyelvi-vallási többséggel szemben kirekesztő és főképpen a retorikai gyakorlatokat fölülíró többségként lépnek föl. Ezzel szemben Selyem Zsuzsa Deleuze-t és Guattarit idézve tételezi, hogy az új évezred alkotói esetleg nem is többségi szerepre törekednek, sokkal inkább a kisebbségi módon formált nyelv segítségével keresik a kiutat a hatalom többségi retorikájából. Peer Krisztián performatív jellegű művei adják Selyem elméleti fejtegetésének a művészeti példákat, s ezekben a test és az alkotó szerepe közvetlen módon mutatkozik meg. Jellegzetesen modernség utáni azonban az az eljárás, ahogy önmagától elvonatkoztatva, verbális szinten jelentkezik a test Láng Zsolt bestiáriumaiban, melyek Balázs Imre Józsefnek adnak alkalmat arra, hogy *A test és a történelem mint fikció* című tanulmányában paródia és önértelmezés befelé forduló interpretációjának lehetőségeiről elmélkedjen. Az anekdotikus szerkesztés egyszerre meghatározó Láng vizsgált szövegeiben, és mutat önnön problematikusságára, kiúttalanságára. Innen jut el az eszmefuttatás a posztmodern szövegek katalogikusságához, mely szinte minden esetben a kollázs és montázstechnika alkalmazásával jár együtt, de Umberto Eco *Baudolinója* kapcsán arra is kitekintést nyerhet az olvasó, hogy a posztmodern szövegek motívum- és szimbólumhálója, legalábbis a '90-es évek második felétől jelentős mértékben beszűkül, egy körön belül mozog, s ez új kritikai értelmezését adhatja a mágikus realizmus némileg túlinterpertált kategóriájának.⁵

⁵ Ezúttal pusztán a Balázs Imre József által a *Baudolinó*ból hozott példának az Italo Calvino *Láthatatlan városok* című kisregényének főszálával való egyezésére, valamint Salman Rushdie *A firenzei varázslónő* című regényének és bizonyos Borges, Pavić, Calvino szövegek cselekményének, motívumainak, szimbolikájának feltűnő egyezésére utalok.

Az, hogy nincsenek egymástól elkülönült, illetve elkülöníthető kisebbségi-többségi kultúrák, már a Herta Müller munkásságát elemző Lőrincz Gudrun kiinduló pontja. Lőrincz a multikulturalitás fogalma helyett a transzkulturalitás kifejezést javasolja. Müller műveinek beszélői egyértelműen sugallják az objektív, fogalmi kultúra és identitás létének lehetetlenségét, értelmezhetetlenségét. Nyelviség és kultúra mindig aktuálisként, személyesként, a szubjektívhez viszonyítva jelenik (jelenhet) meg e szerint az elképzelés szerint. Ebben a szövegkontextusban az emlékezés relativitása éppen úgy képtelen a múlt megragadására vagy földolgozására, akárcsak megörökítésére, mint Demény Péter *A sírkert derengő iróniája* című elemzésében a Balla Zsófia - féle versvilág. Balla Zsófia műveinek esetében – ahogy Demény rámutat – azonban ez a jelenség a lírai alany vállalásából következik: a finomra hangolt ellentmondások között oscilláló irónia a személyes szabadság esztétikai megjeleníthetőségének feltétele. Lőrincz Gudrun Herta Müller művei kapcsán az autofikcionalitás problematikája felől közelít az emlékezetalapú esztétikákat követő alkotásokhoz. A folyamatos újírás a múltban rögzíthető leírás gyakorlata helyett már eleve fiktívvé tesz bármilyen önéletrajzot, így nyeri el az írás a „hiánytalan valótlanág” kategóriáját. A posztmodern önéletrajzi nagyelbeszélés ezredfordulós diskurzusát térképezi föl tiszteletre méltó lélegzetű tanulmányában Ladányi István, főképp délszláv irodalmi reprezentánsokkal, a magyar összehasonlítás frissességét Esterházy és Kukorelly mellett Garaczi László *Mintha élnél* és *Pompásan buszozunk* című prózája képviseli. Az elemzett művek alapvető tapasztalata a családregény emlékezetének át-, pontosabban kiíródása az irodalomból, ezzel párhuzamosan a fejlődési, illetve sokkal inkább „felnőtté válási” regény hagyományának dekonstrukcióban megjelenő reflexiója.

Összetartozás és elkülönülés immár nemcsak etnikai, vallási, kulturális vagy civilizációs szinten fogalmazódik meg vagy válik érdekessé, hanem a nyelv(ek) és a világ(ok) egymásra vonatkoztathatóságának – elkülönülésének vizsgálatában is.

A mediális struktúrák nemzetinél sokkal ősbibb, s a nyelviséghez sem minden esetben kötődő rétegei válnak Berszán István *Megülhető-e az almásderes? Fakusz és az elbeszélés médiumai* című tanulmányának kiinduló téziseivé. Különösen érdekessé válhat erdő és tisztás viszonyának szimbolikája, amennyiben azt Rüdiger Safranski *Mennyi globalizációt bír el az ember?* című művében foglaltak felől gondoljuk tovább. A média által globalizált tudat számára eltűnik a tágasság érzete Safranski szerint. A tisztás, amely az emberi civilizáció első bástyája, a diderot-i természetfölfogás folytatólagos konstruálódásának kiindulópontja, a globalizáció mesterséges, információs rengetegben az elsődleges értelemben fölvetett természet újra föllelésének heroizmustól mentes, rezignált szimbóluma lesz, pontosabban kísérlet arra, hogy a globalizációban a természetet legyőző ember megpróbálja ezúttal saját természetét legyőzni.⁶

Kötetünkben, melynek címe nem annyira József Attila-életműre, mint inkább a nyelv alapvető (kisebbségi?) létmódjára vonatkozik, főként fiatal kutatók tanulmányai szerepelnek, bár közülük többen már rendelkeznek önálló monográfiákkal, kötetekkel. S bár legtöbbjük egymástól is jelentős földrajzi távolságban él és dolgozik, most, mikor szerkesztőként az olvasó figyelmébe ajánlom ezt a kötetet, nemcsak azt remélem, hogy az 1991–2002 közötti időszak műhelymunkájához hasonlítható időszak kezdetét jelenti a „Gagyog s ragyog”, de bízom abban, hogy a későbbi ifjabb kutatók meríthetnek tanulmányaiból ötletet, talán elhivatást is majdani munkájukhoz.

Szeged, 2012. június–július

⁶ Rüdiger Safranski: *Mennyi globalizációt bír el az ember?* Európa Könyvkiadó, Budapest, 2004.

„Az Egész prioritása”

(Az ideális nyelv kritikája)

Fried István

Kétnyelvűség, többkulturáltság Kelet-Közép-Európa irodalmaiban¹

Amennyiben a kelet-közép-európai régió² irodalmainak alakulástörténetét kísérjük végig, nem pusztán az irodalom fogalmának periódusról periódusra történő változásaival kell számolnunk, hanem (természetesen ettől nem függetlenül) a nemzet, a nép, valamint a meghatározott földrajzi, illetőleg állami-politikai területen általánossá váló-teendő irodalmi nyelv fogalmáival is. Avval a többtényezős folyamattal szükséges szembenéznünk, amely az esztétikának, ezen belül az irodalmi esztétikának/irodalomnak önállósulását segítette, igényelte, egyben olyan – a személyiség és egy tágabb közösség – önazonosságának kérdéseire keresett választ, mint a nemzethez tartozás kritériuma, a nyelv és a szubjektum kölcsönösségének problémája, majd a vegyes nyelvű területeken élők hovatartozásának megkülönböztető tulajdonsága. Egyfelől arról van szó, hogy az irodalom fokozatosan emancipálódik, azaz válik ki a tudomány, a tudományosság köréből, lesz önjogán alkotóeleme egy közösség szintén regionális emancipációs törekvésének, másfelől a tudomány(ok)tól elválva, immár nem elsősorban a megtanulhatóság, az eruditio révén hangsúlyozódhat az irodalom szerepe egy nyelvi közösség önszerveződése folyamán, hanem éppen azáltal, hogy a megszólalás, a „mondottak hogyan”-jának nő meg a jelentősége, szinte a „mit” mellé lép, lesz alapvető fontosságúvá a „nyelv”-re találás, az élet különféle területein érvényes, érthető és „korszerű” nyelv

¹ Korábbi dolgozataimban a kétnyelvűség és a kettős irodalmiság kérdéseit esettanulmányokban elemeztem; *Zweisprachigkeit und Bilingualität. Studia Slavica Ac. Sc. Hung* 1993. 41–48; *Mehrsprachigkeit und Kulturbeziehungen in Ostmitteleuropa des 18. und 19. Jahrhunderts. Ungarn-Jahrbuch* 1996. 97–109.

² Vö. erről a legújabban: *V kleštích dějin. Střední Evropa jako pojem a problém.* Ed. Jiří Trávniček. Brno 2009.

megalkotása. Az irodalom ugyancsak fokozatosan eltávolodik az eddig „rokon”-nak hitt tudományoktól, és megkezdí küzdelmét, hogy (legalábbis nyelvileg-retorikailag) magához integrálja mindazt, ami korábban inkább a tudományok s a vallási műfajok segítségével volt elmondható.

A másik tényező, amit számba kell vennünk, az anyanyelvi közösségek szerveződése. Olyan értelemben szólok erről, hogy felvetődik a kilépés a latinnyelvűségből, a latinnyelvűségre alapozó „iskolás klasszicizmus”-ból, antikvitás-felfogásból, és előtérbe kerül az anyanyelv érvényesítése, alkalmassá tétele arra, hogy a megosztott közösség megkülönböztető jegyévé váljon.³ Aligha mellőzhető, hogy Kelet-Közép-Európában a „nyelvi nacionalizmus” periódusaként emlegeti a kutatás nagyjában-egészében a XVIII. század utolsó két évtizedével kezdődő időszakot. Ennek keretei között értékelődik át a nyelv „társadalmi” funkciója, pontosabban szólva, kap a nyelv olyan társadalmi funkciót, amelynek során a medialításban játszott szerepe mellett intézményesedik: azaz reprezentánsa lesz az anyanyelvi közösség egységtörekvéseinek. Ez kissé leegyszerűsítve olyaténképpen fogalmazható meg, miszerint a nemzethez tartozás kritériumai átstrukturálódnak, a nemzet tagja az lesz-lehet, aki nyelvét beszéli. Ez részint a demokratizálódás irányába hat, hiszen egy többnyelvű országban a hierarchikus-társadalmi tagolódás helyébe fokozatosan (és hosszan elhúzódóan) a nyelvi tagolódás lép, részint antidemokratikus jelleget ölt, mivel az egyik kizárólagosságot egy másik váltja föl, az egyik kirekesztettséget a másik. És egy bizonyos nyelv domináns helyzetbe kerül, akár presztízsnyelvvé válhat (az ország, a földrajzi terület más nyelveinek rovására), s akár a központosító-hatalmi intézkedések, akár a nyelvek versenyét a maga javára eldönteni kívánó, eddig a nyelvi kizárólagosságról nem gondolkodó rétegek törekvései következtében felbomlik az az egyensúly, amit a kormányzati-tudományos stb. céloknak megfelelő latinitás biztosított. S

³ Vö. tölem: Die Frage der Sprache und deren Erneuerung in den Literaturen Mittel- und Osteuropas. *Neohelicon* 1998. 373–400.

történeti, a kultúra köréből származó, nyelvészeti és más érvek segítségével az egynyelvűség jut ideológiai megalapozáshoz, évszázadok többnyelvűsége törlésjel alá kerül. Mindez a XIX. század nyelvharcainak eseménytörténetébe tartozik. A „minden nemzet a maga nyelvén lett tudóssá” - alapelv⁴ egyrészt leképezi a nyugati országok, államok nyelvi megoldását, „nyelvtörténetét”, másfelől az európaizálás igényén túl egy anyanyelvi közösség létesítését célozza meg, körvonalazását annak, miként határolódik el egy anyanyelvi közösség a másiktól.

Párhuzamosan azzal, ahogy szekularizálódik a kultúra, lesz az irodalom és a nyelv olyan „tudás” hordozója, amely az egyetemes vallási élményektől eltérően a „közös” történelem, a hétköznapok érzelemlívója, önmagát felszabadítani kívánó ember (valamint az az önmagát felszabadítani kívánó nyelvi közösség) tanulságait foglalja be a költészet műfajai kínálta formákba, fölfedezvén mindazt, ami az antikvitásból hasznosítható, egyben az egyetemesség nyelvének, elsősorban a latinnak felváltását kezdeményezve egy (vagy több) vulgáris nyelvvel; akár helyivé adaptálván a „nemzetközi” vándormotívumokat, akár (szabad) fordításban interpretálva és meghatározott területekhez, hagyományokhoz kötve mindazt a történetet, legendát, példázatot stb., ám éppen úgy versformát, „költői képet” stb., amit irodalommal lehetett alakítani.

S minthogy szinte a XVIII. század végéig a nyelvi hovatartozás nemcsak a nemzetbe sorolódásnak nem volt elsőszámú kritériuma, éppen ezért a többnyelvű, vegyes lakosságú országokban (és Kelet-Közép-Európában,⁵ szorosabb értelemben a három „középkori” királyságban, Cseh- és Lengyelországban, Magyarországon, ideértve Horvátországot is, de ez mondható

⁴ Ebben a megfogalmazásban a felvilágosodott testőríró, Bessenyei György *Magyarság* című értekezésében bukkan fel. H.n. 1778.

⁵ Niederhauser Emil: *The rise of nationality in Eastern Europe*. Budapest 1982.; *A nemzeti megújulási mozgalmak Kelet-Európában*. Budapest 1985.; Uő: *A történetírás története Kelet-Európában*. Budapest 1985. Vö. még: Arató Endre: *Kelet-Európa története a 19. század első felében*. Budapest 1971.

el a mai Szlovénia területéhez számító tartományokról) mellett, hogy előbb ún. „nyelvelékek” révén, majd megszakításokkal jellemezhető irodalomtörténetekben, illetőleg bibliafordításokban színre lép az anyanyelvi irodalom, legalább is rekonstruálhatóvá lesz egy későbbi „nemzeti” irodalomtörténeti felfogás szerint, a kultúra jódarabig nem kapcsolódik csupán egyetlen nyelvhez, a királyi, majd főúri „udvarok” plurikulturalitása az utóbb sajátjának, illetőleg idegennek, „hazai”-nak, illetőleg máshonnan érkezőnek összeérését, átszövődését tanúsítja, nemcsak a középkorban, hanem jórészt a koraujkorban, a reneszánszban és a barokkban, továbbá olykor még a klasszicizmus térhódításakor is. Egyrészt a kétnyelvűség nem szorítkozik az anyanyelv és a latin együttes művelésére, másrészt a kétnyelvűség a több kultúra azonos intenzitású „átélése”-ből, jelenlétéből fakadhat. Az utóbbi nemzeti irodalomtörténeti vállalkozások a kulturális nemzetszemélyiséget a(z irodalom)történet távolabbi századaiba visszavetítve, azt feltételeztetik, hogy költők, tudósok, művészek választási kényszer előtt álltak, s el kellett dönteniök, melyik (anyanyelvi) kultúra, irodalom, tudomány részeseiként kívánnak munkálkodni. Jóllehet efféle kényszerről, társadalmi, „nemzeti” igényről még a XVIII. században sem igen tudunk. Éppen ellenkezőleg, kétnyelvű költők, tudósok, művészek, több kultúrára reagáló, több, szomszédos kultúra eseménytörténetében résztvevő, azt alakító személyiségek „haza” – és „nemzet” – felfogásában éppen a plurikulturalitás játssza talán a legfontosabb szerepet. Az a tény, hogy az irodalmi művek nem pusztán egyetlen anyanyelvi hagyományt gondolnak tovább, hanem közvetítik annak a több- és/vagy vegyesnyelvűségnek örökségét, amelyet maguk továbbformálnak, hogy különféle kultúrák reprezentációi még tovább differenciálják, mint egy kulturális régió (vagy szubregió) önértésének és önértelmezésének (irodalmi, művészeti) megjelenési formáját, igazolni látszik, hogy az évszázados állami, politikai, kormányzati és ezzel párhuzamosan kulturális együttélés olyan kulturális/irodalmi emlékezetben konstituálódott, amelyre még a XX–XXI. században is lehetett

hivatkozni, amelyet a nyelvi nacionalizmus képviselői igen erőteljesen támadtak, felejtésre akartak ítélni, és amely nem egy újabb értelmezés szerint (olykor nosztalgikus felhangtól kísérve, máskor hivatkozási alapul szolgálva, megint máskor filológiai elemzéseket előhíva) régióspecifikumként könyveltetik el. Félreértés ne essék: nem önmagában a többnyelvű birodalom, még csak nem is pusztán a vegyesnyelvű lakosság ténye eredményezi a kulturális szomszédságnak kelet-közép-európai változatait, hanem több tényező összejátszását érdemes számba venni, hogy a nemzeti irodalomtörténetek és művelődéstörténetek egyoldalúságai, sematizáló előadásmódjai ellenében az eddiginél nagyobb hatásfokkal érvelni tudjunk. Először is arra lehet fölhívni a figyelmet, hogy az irodalmi kapcsolatoknak, hatásoknak, kölcsönhatásoknak, párhuzamoknak olyan sűrű szövevénye tárul elénk, a különféle (kulturális) szövegeknek oly mértékű egymásba hatolása, oly mérvű átszíneződése, hogy még a XX. századi irodalmi alkotások egyikében-másikában sem nehéz ráismerni a közös kulturális hagyományra, akár az „idegen” nyelvű kifejezések, mondattöredékek beépülésekor, akár az idegenszerűségnek tetsző tükörszavak, tükörfelfejezések jellemzést szolgáló felhasználásakor, akár a rejtett idézetek, célzások, utalások, az anyagi kultúrát megidéző leírások, olykor még a(z) átvitt értelemben értendő) hanglejtést illetően is, nemegyszer váratlanul, sokszor „perdöntő” helyeken bukkan föl az együttélésből fakadó közös kulturalitás máig élő emléke. Az ún. „egyenlőtlen fejlődés” Kelet-Közép-Európában (sem) jelenti azt, hogy feltételezhető egy irodalom- és nyelvtörténet, irodalomtörténet „ideáltípusa”, amelytől eltérés anomáliához vezetne, sem azt, hogy Kelet-Közép-Európa kultúrái, jöhetnek a „nyugat-európai” modelltől (ha egyáltalában létezik) számottevő eltéréseket mutatnak, valamennyien ugyanazt az utat járták volna végig, a nyelvemlékektől a ma is beszélt köz- és irodalmi nyelvig, differenciált irodalomig. Noha tipizálni lehet mind a

nyelvteremtéseket,⁶ mind a nyelvi nacionalizmus változatait, mindezekkel szemben a két- és többnyelvűség eseteit meg lehet különböztetni, mely nyelvi és irodalmi kultúrák kapcsolódnak szorosabban egymáshoz, mint a többi, messze nem bizonyosan „nyelvrokonsági” alapon, még kevésbé bizonyosan a genetikus kontaktusok révén. A kétnyelvűség „jellege”, társadalmi/irodalmi gyakorisága nem kevésbé eltérő képet fest fel. Kiegészítésül megjegyzem, hogy még ott is kultúra-átszövődésekről adhatunk számot, ahol a közvetlen érintkezéshez közvetítés (a térségben lingua francaként használt nyelv) szükséges, ez Kelet-Közép-Európában többnyire a német nyelv (és irodalom, különös tekintettel – a névsor inkább jelzés, nem lesz teljes – Herder, Schiller, Wieland, Goethe, Heine, majd az expresszionisták befogadására, illetőleg a másodvonalbeli német nyelvű prózának az anyanyelvi irodalmakba való áthasonítására kerül sor, valamint kiemelten fontos Kotzebue színműveinek nemzetiesítése, mely mindenütt szinte azonos módszerrel történik); a német nyelv és irodalom többcentrumúsága révén integrálódik a kelet-közép-európai szövegüniverzumba, ott létrehozván saját variánsait, az alábbi tényezőktől függetlenül:

1. mely irodalmak, kultúrák között közvetít;
2. mely nyelvi kultúrákkal mely területen mutat kölcsönhatásokat;
3. a német nyelv és irodalom miképpen illeszkedik városi/kisvárosi intézményein keresztül a vele együttélő lakosság nyelvi/nemzeti törekvéseihez?

Jóllehet közvetlenül vagy közvetve kapcsolódik az osztrák és a német nyelv és irodalom alakulási irányaihoz, nem feltétlenül tesz maradéktalanul eleget azok elvárásai horizontjainak, és ritkán felel meg arról a kulturális kontextusról, amelyet szolgál,

⁶ Henrik Becker: *Zwei Sprachanschlüsse*. Leipzig–Berlin 1948.; Richard Pražák: *Zur Typologie der tschechischen und slowakischen neologischen Bewegung im Vergleich zu der Enrichlung bei den Magyaren und Rumänen*. In: *Aufklärung und Nationen im Osten Europas*. Hrsg. László Sziklay. Budapest 1983. 373–395.; Robert Auty: *Spracherneuerung und Sprachschöpfung im Donauraum 1780–1850*. *Österreichische Osthefte* 1961. 363–371.

amely közvetítési igényeinek eleget tesz. Ezen a helyen jegyzem meg, hogy a kelet-közép-európai német (nyelvű) irodalmak egyfelől a régióspecifikum reprezentánsaiként funkcionálnak, másfelől az egyes „nemzeti” irodalmak peremén helyezkednek el. Olyan értelemben, hogy a XIX. század kezdetétől a regionális kultúrában addig betöltött szerepre kérdeznek rá, s mind jobban vannak kitéve részint önkéntes, részint erőszakos asszimilációs törekvéseknek. Ezzel párhuzamosan nem pusztán a „helyi”, a szorosabb értelemben vett földrajzi közelségből következik a régiókra jellemző kétnyelvűség. Az ország/nemzet kontextusában tetszik föl a centrum és a periféria kapcsolata, egyúttal a XVIII–XIX. század fordulójától az addigiaktól eltérő módon, hangsúlyosabban, irodalmi művekben motivikus tényezővé lesz, s e kapcsolat különleges rétegzettsége egyre újabb formáit alakítja ki a két- és többnyelvűség, valamint a többkulturáltság jelentéslehetőségeinek. Ugyanis a tudatos részvétel két (ritkán három) irodalomban kerül az előtérbe, szemben a korábbi századok hasonló jelenségeivel, amikor a régió vegyesnyelvűsége, e vegyesnyelvűség mögött munkáló többkulturáltság az irodalomban adekvát formára, kifejezési lehetőségre lelt. A kicsengő század periódusában lesz egyértelművé a centrum és a periféria között létező kulturális különbözőség, valamint olyan ellentétpárok fogalmazódnak meg, mint a rend és a káosz, a civilizáltság és a civilizáció előttiiség, a szervezettség és a szervezetlenség, az organikuság meg a spontaneitás, a (nagy)városi, netán fővárosi létezés meg a távoli/természeti létezés, a kifinomult nyelviség meg a nemegyszer a tannyelvből alig kiemelkedett nyelv, olykor a nyomtatott, írásbeli kultúra meg a szóbeliség és így tovább. Ennek tudatában változás történik: a kétnyelvűség lényegévé nem a közvetítő szerep válik, hanem (olykor mindkét nyelven, olykor egy nyelven) a részvétel mindkét kultúrában. Ennek akár irodalmi formájául a dokumentálás, a híradás, a tudósítás adódik, a tematikailag és nem egyszer a műfaji alakzatokat tekintve a „földrajzi” értelemben vett „hazai”-nak elbeszélése a nem hazai közösségnek, más esetben egyetlen mű két változatban

elkészítése, különös tekintettel a befogadói elvárások és reakciók eltéréseire. Ilyen módon a kétnyelvűség funkciója még inkább differenciálódott, a központoktól távolabbi területeken részint hagyományozódott az együttélésből, a hétköznapok „kulturális” cseréjéből származtatható „nyelvköziség”, amelynek természetes velejárója nem pusztán a dialektusokban sokkal gyakrabban előforduló jövevényszavak integrálódása, hanem a szokások, a rítusok, a nyelvi fordulatok szinte spontán átvétele, amelyre a folklór különféle részterületei gazdag anyagot szolgáltatnak. A perifériából a városokba, a főváros(ok)ba utazó, ott esetleg elhelyezkedő, netán írói-újságírói tevékenységet folytató alkotók nemigen felejtik el, hogy „elődeik” vállalták a közvetítést, olykor földrajzilag/nyelviileg szűkebb területen, de a maguk irodalmi/kulturális hagyományai felől lépnek ki az irodalom „nagy”-világába, szuverén módon értelmezik át ennek a „nagy”-világnak hagyományait, szembesítvén sajátjaikkal, ragaszkodván ahhoz a kétnyelvűséghez, amely egyben jelzés: nem két kultúra között állnak, hanem két kultúrában, többé-kevésbé azonos biztonsággal. Nem állítom, hogy rendkívüli esetekkel, nemegyszer a nyelvváltás problémájával nem találkozunk. Még a XIX. században sem ritkaság, hogy az iskolai, egészen ifjúkori kísérletezés egy másik nyelvvel viszonylag hamar véget ér, és szinte megkönnyebbülésnek hat a visszatérés az anyanyelvbe, mindazonáltal ebből a kísérletből megőrződik mindaz a poétikai tanulság, amely az anyanyelvi verselésben hasznosul, de megőrződik a másik irodalom bensőséges ismerete, amely aztán intenzív műfordítói gyakorlathoz vezet. Ilyen módon két irodalom ismeretével, ezen irodalmak kulturális háttérének tudásával fölszerelve nem a saját és idegen találkozásá/találkoztatása jegyében készül a fordítás, hanem a két kultúra szinte együttes megszólaltatásának igényével, lehetőségeire rávilágításával, a kultúraközösség demonstrálásával. A két nyelvűség osztársadalmi presztízse fokozatosan gyengül a XIX. század folyamán, az egynyelvűség célként fogalmazódik meg, a nyelvi nacionalizmus a központosított államnak szolgáltatót érveket, az

anyanyelvi közösségek (többé-kevésbé hasonló érvrendszerrel) autonómiára törekednek. Miközben a hangsúlyozottan nemzetivé váló irodalmak reprezentánsai nem adják föl az európai irodalmakkal a kapcsolattartást, nem változott az európai irodalmakkal való terminológiai egyezés akarása, jóllehet a kelet-közép-európai irodalmak különútjának elismertetése mindvégig programja maradt a nem anyanyelven irodalmukat népszerűsíteni vágyó értekezőknek. Az viszont nem tagadható, hogy míg ezek az értekezők angolul, franciául és a legtöbb esetben németül könyveket, antológiákat, tanulmányokat tettek közzé, addig a kelet-közép-európai irodalmak tudása egymásról bizonyos mértékben megmaradt a kétnyelvű közvetítőknél köszönhetően. Még abban az időben is, mikor Kelet-Közép-Európában az anyanyelvi közösségek elitje kikívánczolt az államközöségekből, nemigen emlegette a kultúrák köziségével jellemezhető közös hagyományt; s az irodalmi művekben érvényesült az egymás ellen irányzott tendencia, leplezván az irányzati hasonlóságot, a jórészt közös forrásokat (közös történelmet, a többnyelvűség örökségét, valamint a nem kevésbé közös érdeklődést); hogy aztán a történelmi tapasztalatok nyomán a kutatás megkezdje az emlékezet archívumába záródott kulturális hagyományok közösségének feltárását.

A kelet-közép-európai régió politikai és részben gazdasági történetében (a meghirdetett küzdelem az ún. „hazai” piacok birtoklásáért, a gazdasági egymásra utaltság föl nem ismerése, az összefogás helyett az egyéninek vélt utak keresése stb.) valójában a rivalizálás, az egymás ellenében megélt történelem képzetét népszerűsítették, antinómiákra és kizárólagossági tényezőkre egyszerűsítvén le a nemzeti(?) eszme történetét, mindig egy másikkal szemben meghatározván az ún. nemzeti sajátosságokat, sztereotípiákkal helyettesítvén a történelem formálta nemzetszemélyiségek sok évszázados történéseinek elemzését. Ilyen módon mind a történelemszemlélet, mind az irodalom/művészettörténet jó darabig mellőzte az összehasonlító irodalomtudomány szempontjai szerint munkálkodó módszertani

ajánlásokat, illetőleg amennyiben alkalmazta, nemegyszer messianisztikus, civilizatórikus küldetésről tanúskodó gondolatok beiktatásával torzította. Kialakított olyan ellentétpárokat, mint demokratikus–arisztokratikus, renegát–hazafias, hegyvidéki–síkidéki, elnyomó–elnyomott, európai–barbár ázsiai és így tovább. Nem csupán a többnyelvűséggel, a plurikulturalitással meghatározható régebbi korszakok kisajátítására került sor, önkényes beépítésére a nemzeti irodalom- és művelődéstörténetekbe, hanem egy nemzetietlen kor tételezésére ilyen esetben még a művészeti teljesítmények (építészet, zene, festészet) is áldozatul estek annak a gondolkodásnak, amely a följebb emlegetett ellentétpárokkal határozta meg az elfogadható és elutasítandó mentalitásokat. Természetszerűleg a kétnyelvűség, a diglosszia kutatása, éppen úgy az areális nyelvészeté, nem kerülhetett sem a kutatás központjába, sem a (társadalmi) gondolkodás homlokterébe, jóllehet esélyként, alternatívaként már a XIX. században körvonalazódott. Ugyanis annak elismerése, hogy egy irodalmi/művészeti teljesítmény nem feltétlenül pusztán egyetlen, „nemzeti” irodalom illetve művészettörténetbe sorolható, hiszen a teljesítmények nem egyetlen hagyomány részesei, és maguk sem egyetlen hagyomány át/felül/újra-„írását” végzik. Sem nyelvileg (ritkábban), sem tematikailag, sem műfajilag. S amennyiben párhuzamosságokat keresünk, tárunk föl, akkor a hasonlóságok és eltérések nem feltétlenül az anyanyelvi irodalom/művészet önazonosságot hirdető részlegességéből értelmezhetők, hanem – a legtöbb esetben – egy feltételezett régióspecifikum felé mutatnak, annak esetleges módosításán munkálkodnak. Többen a művek „eszmeiségé”-ben, a XVII. század végétől kezdve, a XIX. és XX. századon áthúzódva, az antagonizmusokat igyekeznek megfogalmazni, és a lineárisra színezett, teleologikus fejlődésvonalat rajzolják föl, amely – mondjuk – az anacionálistól a nacionálisig vezet, és ebben a nacionálisban, írhatnók úgy is, egynyelvűben vélik a fejlődés „értelmét” fölfedezni. Olyan terminológiát érvényesítenek, amely egyfelől az átadás–befogadás folyamatát egyszerűsíti le az ún. – rossz emlékű –

„kultúrlejtő” fogalmának kidolgozásával, másfelől az imagológia nem kevésbé sematizáló elképzelései szerint mutatják be a saját magasabb- és az idegen alacsonyabbrendűségét, idegenen a nem hazait, nem anyanyelvit értve, a sajátba befogadva mindazt a kulturális teljesítményt, amely a történelem folyamán több ízben változó országhatárok között létrejött. Érzékelhető zavar támadt ilyen esetben a kétnyelvű szerzők értelmezésekor, az eltagadástól életművek bizonyos területeinek kizárásáig terjed a történelmi elgondolás.⁷

A kultúratudományi fordulattal összefüggésben erősödött föl a regionális kutatások korszerűsödése, amelynek egészen közvetlen előzménye az összehasonlító irodalomtudományban már az 1970-es, 1980-as esztendőkből egyre markánsabb alakhoz jutó és az irodalomközi folyamatokra kérdező elemzési irány térhódítása. Előbb a nemzeti/anyanyelvi és a világirodalom között elterülő mezőn kísérelték meg a kutatók meghatározni az irodalmi/kulturális régiók feltételezhetőségének kritériumait, illetőleg azokat a tipológiai analógiákat, amelyek értelmezése, föltárása ösztönözheti részint a transznacionális kutatásokat, részint az irodalomközi folyamatok lehetséges változatait.⁸ Ezzel párhuzamosan a nemzeti irodalomtörténetek is érzékelhetően egyre nagyobb súlyt vetettek egy irodalom, szerző tágabb szövegkontextusának bemutatására.

Aligha tagadható, hogy kölcsönös előítéletek gátolták a kutatást, a történelmi tapasztalatok közül élénken éltek tovább, amelyek a regionális szintézisre törekvésben egy-egy nemzeti tudomány önigazolását, hatalmi beszédét érezték föltámadni. Csakhogy

⁷ Béla Pukánszky: *Geschichte des deutschen Schrifttums in Ungarn Bd.I. Von der ältesten Zeit bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts*. Münster in Westfalen 1931; Uő: *Geschichte der deutschen Literatur in Ungarn 1848–1867*. In *Deutsch-österreichische Literaturgeschichte* 3. Wien–Leipzig 1927. 547–578.

⁸ Dionýz Ďurišini *Dialógy a reflexie: o medziliterárnosti*. Bratislava 1987.; Uő. (red.): *Osobitné medziliterárne spoločenstva I–V*. Bratislava 1986–1992. Vö. fölem: Charakter des interliterarischen Prozes. *Studia Slavica Ac. Sc. Hung.* 1994. 291–296.

– az Európai Unió történetével, valamint az egykor elképzelt szellemi Közép-Európa visszaperlésével párhuzamosan – szakítás történt a sematizáló felfogásokkal, amelyek a „gyarmati helyzet”, a „fél-feudális terület”, a „népek börtöne” (inkább jelszó, hívószó, mint rétegzett fogalom) ürügyén utasítottak el meghatározott régiómegnevezéseket és -tartalmakat, és az egykori soknemzetiségű birodalmak alaposabb és méltányosabb értelmezésével nem azok rehabilitására, „fölmentésére” törekedtek, hanem nemegyszer azokat az eljátszott-elmulasztott lehetőségeket (például föderációs terveket) gondoltatták újra, amelyek „nemzeti”-vel érintkező tendenciájuk ellenére alternatívát jelentettek a centralizációs politikával szemben, valamint a régióképződés feltételeit és a hétköznapi élet történelmében megvalósuló, arra épülő irodalmi/kulturális vonatkozási rendszerét igyekeztek körülírni. Így kapott a szellemi Kelet-Közép-Európa⁹ egyre több igazolást az Osztrák–Magyar Monarchia szellemi és anyagi kultúrájának kutatóitól (nemcsak a térségből származó kutatóktól!), így lett különféle elnevezéseken emlegetett általam Kelet-Közép-Európának nevezett régió és több szubrégiója (például az Alpok–Adria régió)¹⁰ a kutatások tárgya; ekképpen szerveződtek olyan könyvsorozatok, amelyek révén a többnyelvű városok, vidékek különféle nyelvű és hovatartozású szerzőktől vett szemelvényekkel tanúskodtak egy egykor létező,

⁹ Vö. erről legújabb könyvem: *Egy irodalmi régió ábrándja és kutatása*. Budapest 2010. Vö. még tölem: *Ostmitteleuropäische Studien*. Szeged 1994.; *East-Central European Literary Studies*. Szeged 1997.

¹⁰ *Identität und Nachbarschaft. Die Vielfalt der Alpen–Adria Länder*. Hrsg. Manfred Prisching. Wien–Köln–Graz 1994.; *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Hrsg. Johann Strutz und Peter V. Zima. Tübingen 1996.; Peter V. Zima: *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Unter Mitwirkung von Johann Strutz. Tübingen 1992. 294–331. Vö. még: *Krakau. Dialog mit der Tradition*. Hrsg. Emil Brix und Zbigniew Baran. Wien 1991; *Wien als Magnet? Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa über die Stadt*. Hrsg. Gertraud Marinelli-König, Nina Pavlova. Wien 1996.

hatékony, termékeny plurikulturalitás mellett.¹¹ Ami kitetszett (például), hogy az egyes városnevek hivatalossá tétele egyfelől nyelvi konkurenciaharcba torkollott, az esetek többségében azonban másfelől éppen a névadás sokfélesége hirdette a lakosság tarkaságát, a nyelveknek nem bizonyosan harcát, hanem egymásmellettségét.¹² Ugyancsak a városok intézményei, épületei, a városkép, az elkülönülő, egymással mégis természetes kapcsolatban álló „fertályok” építészeti- és tágabb értelemben vett művelődéstörténeti feltárása során derült fény arra, hogy az egyoldalú centrum-periféria viszony rögzítése messze nem azonos azzal a kölcsönhatással is csupán nagyjában-egészében jellemezhető helyzettel, amely a soknemzetiségű, soknyelvű régiók behatóbb és megbízhatóbb ismeretéhez szolgáltatathat adalékokat. A centrum a maga vonzáskörében tartja vagy igyekszik tartani a perifériát, amelynek ellenállása sem becsülhető le, ugyanakkor a periféria létezése, a perifériáról származók tevékenykedése megjelenik a régió centrumaiban. A fokozatosan alakuló társadalmi, gazdasági elitiek részint abban mutatkoznak érdekelteknek, hogy a régió többcentrumú legyen (politikai szempontból ez a nemzeti elitiek igénye is), az azonban kitetszhet, hogy még akkor sem leképződései az alrégió „centrumai”-nak, hogyha a városrendezés mintául a régió centrumát tartja szem előtt, nem utolsósorban az emlékezet helyeinek különfélesége révén. Részint az gondolható el, hogy a két- és többnyelvűség – éppen a centrum(ok) és periféria (perifériák) összeszővődöttsége által – nem múló jelensége, átmeneti helyzete a régiónak, hanem lényege, s a kétnyelvűség meg a plurikulturalitás nem pusztán a művészet, az irodalom segítségével kap alakot, hanem beleépül a nyelvhasználatba, az anyagi kultúrába stb.

¹¹ A klagenfurti Lojze Wieser Verlag *Europa erlesen* sorozatára hívom fel itt a figyelmet, többek között Bécsről, Budapestről, Prágáról, Ljubljánáról, Zágrábról, az Isztriai-félszigetről, Dalmáciáról, Galíciáról jelentek meg antológiák.

¹² Külön érdemes említeni az Alois Woldan által összeállított Lemberg-kötetet, melynek utószava elméletileg összegzi a régióvárosok multikulturalitása kutatásának szempontjait. Klagenfurt-Celovec 2008.

Fölvethető a kérdés; minthogy Európa nyugati felén sem ritka sem a kétnyelvűség, sem a nyelváltás, mi volna tehát Kelet-Közép-Európa hozadéka e téren? E dolgozat keretein belül egy ilyen egybevetés aligha végezhető el. S az sem mellőzhető, hogy Európa maga is a régiók Európája. Ehelyütt csupán – részint a kulturális nemzet lehetőségét tagadva – a nemzeti államok korábbi kialakulását említeném, a centralizáció szintén előbb valósult meg, az egynyelvűségről nem is szólva. Azonban legújabb korunk migrációs mozgalmi, a vendégmunkások „nyugati” jelenléte újabb kérdéseket vet föl. Itt azonban zárom ezt a dolgozatot, egyben a kérdés lezárhatatlanságát sugallva. Kelet-Közép-Európa a sokszínűség elfogadásával küszködik, újabban egy sommásan tekintett Nyugat-Európa is. A kétnyelvűség, a plurikulturalitás kutatása segíthet a méltányosabb magatartás kialakításában.

Ideológia? Érték? Hely?¹

„Az olvasó a megszokott rend után fuldokol,
de az élményüledékek rétegei között nincs
hierarchia: a tényszerű és az irreális,
a személyes és a közérdekű, az ironikus
és a tragikus szeszélyesen rakódik egymásra.
Mint földrengés után, úgy vegyülnek
a különböző rétegek töredékei.”²
Cs. Gyimesi Éva: *Gyöngy és homok*

„Amikor évekig magánzárkában volt, csak
három lépésnyit léphetett a napi sétáján. De ő
kettőt lépett, hogy mozgását ne a zárkához, a
szabadsága hiányához igazítsa.”³
Visky Ferenc: *Fogoly vagyok*

Minden ideológia feltételez egy értékrendszert, vagy ha más nem, egy érték szemléletet, amely nem ritkán ellentmond egy, az adott ideológiától különböző érték szemléletnek, szélsőséges esetben kizárni, nem-elismerni, megsemmisíteni akarja a tőle eltérőt. Az értékrendszerek, az érték szemléletek azonban csak úgy versenyezhetnek egymással, ha megjelennek a nyilvános térben, csak ilyen esetben beszélhetünk pluralitásról, továbbá az egyének választásáról. E szöveg a kérdéskört, az ideológia, érték és ezek nyilvános térben való megjelenését,

¹ Jelen írás egy-egy részletében, átdolgozásaiban a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

² Cs. Gyimesi Éva: *Gyöngy és homok*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1992. 79–80. Balla Zsófia *PaterNoster* című verséről való elgondolásaiból.

³ Visky Ferenc: *Fogoly vagyok*. Kolozsvár, Koinónia, 2002. 107.

illetve meg-nem-jelenését, érték szemléletek megjelenésének megakadályoztatását vizsgálja Cs. Gyimesi Éva meglátásaiából kiindulva.⁴

Mivel az ideológiameghatározásoktól nem választhatók el a közösség szemléletek, röviden szükséges ismertetni egy olyan alapot, amelyre majd vissza-vissza lehet utalni.

1. Közösség⁵

A közösségdefiniciók tárházának újra meg újra felbukkanó eleme az egy adott közösségben nem lévő. Ezt az elemet hol egy másik adott közösség tagjaként definiálják, hol kisebbség(i)ként. Nem hagyható figyelmen kívül, hogy akár egyetlen individuum is képviselhet egy kisebbséget, olyan értelemben is, hogy önnön jegyeivel, azaz saját attribútumaival egy egyszemélyes kisebbségi csoportot képez. Minden individuum illetéknéppen megteremti saját kisebbségi létét.⁶ E felfogás rímel Egyed Péter

⁴ Hangsúlyozni szükséges, hogy ez az írás a *Gyöngy és homok*nak kiemelten az elméleti fejtegetéseit veszi alapul, ezért kevésbé pillant ki Cs. Gyimesi e könyvben adott szerzőkre vonatkozó elemzéseire, továbbá a transzilvánizmus problematikájától elrugaskodva – amikor lehetséges – próbálja az ideológia, érték és hely kérdéskörét tanulmányozni. Ez az elrugaskodás indokolt már csak azért is, mert Cs. Gyimesi a kérdéskörben jelzettekről való elgondolásait több ízben, a transzilvánizmustól függetlenül is tárgyalja. A szöveg a *Szem a láncban* című könyvre támaszkodik még kifejezetten (Cs. Gyimesi Éva: *Szem a láncban. Bevezetés a szekusdossziék hermeneutikájába*. Kolozsvár, Korunk – Komp-Press Kiadó, 2009.).

Itt és a továbbiakban a főszövegben és a lábjegyzetekben a folyószövegben Cs. Gyimesi névvel hivatkozom a szerzőre. Ahol a kiadások indokolják, ott a Cs. Gyimesi-írásmódot átveszem a lábjegyzet hivatkozásánál.

⁵ Ez az alfejezet eltérésekkel, de részét képezi Az »erőszak és mézesmadzag« együttes megjelenése (*Közösség és felügyelet problematikája Cătălin Mitulescu Hogyan éltem túl a világvégét című filmjében*) című írásnak. Kovács Flóra: Az »erőszak és mézesmadzag« együttes megjelenése (*Közösség és felügyelet problematikája Cătălin Mitulescu Hogyan éltem túl a világvégét című filmjében*). In *Szövegek között XV.* Szerk. Fried István, Kovács Flóra, Lengyel Zoltán, Szeged: SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tsz., 2010. 26–41.

⁶ Vö.: Deleuze, Gilles: *Filozófia és kisebbség*. Ford. Gyimesi Tímea. In

által idézett Max Scheler Kant-olvasatra, -kritikára, amely a személy autonómiájának természetét térképezi fel, és amely a személy természetét, „erkölcsi érvényességét”⁷ az autonómiához köti. Emellett fontos figyelembe vennünk Wilhelm Dilthey megállapítását az individuumba vonatkozóan:

„Az elemzés az életegységekben, a pszichofizikai individuumokban találja meg azokat az elemeket, melyekből a társadalom és a történelem felépül, és ezeknek az életegységeknek tanulmányozása képezi a szellem tudományainak leginkább alapvető csoportját.”⁸

Dilthey idézi ezzel összefüggésben Schleiermachert:

„Schleiermacher is etikai értéket lát az individualításban, mely érték a világrendben megalapozott: az isteni észből ideális egészként jön elő: az istenség megnyilvánulása. »Mint hogy mindennek, amit erkölcsileg önmagáért kell tételni, mint egyesnek ugyanakkor fogalmilag is megkülönböztetettnek kell lennie minden mástól: így az egyes embereknek is eredetileg fogalmilag egymástól megkülönböztetettnek kell lenniök, azaz mindegyiknek sajátlagosnak kell lennie.« »Minden egyes ember fogalma, amennyiben egy ilyen az egyes által kiteljesíthető, más és más« (*Ethik*, Schweizer 131. §)”⁹

Kálmán C. György kiemeli, hogy a legtöbb közösségdefiníció a lakhely, a vallás és a munkahely halmazának metszéspontját hangsúlyozza, vagyis azokat az individuúkat tartja egy közösségbe tartozónak, akiknek lakhelye egy bizonyos területen

ExSymposion, 2003. 44-45. szám. Első belső borító.

⁷ Egyed Péter idézi in Egyed Péter: *Hagyomány és eredetiség, avagy megoldhatóak-e a filozófia kérdései?* In *Új: Szellem és környezet*. Kolozsvár, Polis Könyvkiadó, 2010. 58–76. 67.

⁸ Dilthey, Wilhelm: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Ford. Erdélyi Ágnes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1974. 112–113.

⁹ Uo. 453.

belül helyezkedik el, vagy vallása, vagy munkahelye megegyezik. Kálmán C. emellett egy másik közösségdefiníció típusára is felhívja a figyelmet.¹⁰ E típus a közösségben lévő individuumok azonos céljait, vágyait tekinti meghatározónak, továbbá azt, hogy a közösség tagjai személyes kapcsolatban és interakcióban vannak egymással. Meglepő lehet itt az a megállapítás, hogy a közösség nem minden tagjának kell a másikat ismerni.¹¹ Ennek ésszerűsége a nagyobb közösségeknél belátható, jóllehet a közös vágy és cél a nagyobb „taglétszámmal” rendelkezők esetében csak feltételezés lehet. Kálmán C. az „értelmező közösségek” kapcsán hamar el is veti a hivatkozott definíciót.

Az elméletíró második, a közösség mibenlétét fejtegető meghatározását azonban nem szükséges egészében félretenni, hanem célszerű a reális közösség fogalmával összevetni, ugyanis e közösségtípus a közös érdekek, ügyek, célok, illetve Cs. Gyimesi definíciója alapján akár a szeretet mentén jellemezhető.

„A reális közösség mindig szabad emberek társulása – a jelenben, a gyakorlatban, az érintkezésben felismert közös érdekek és célok, ügyek és eszmék vagy egyszerűen a szeretet alapján.”¹²

¹⁰ Kálmán C. György: „Mi a baj az értelmező közösségekkel?”. In *Az értelmező közösségek elmélete*. Szerk. Kálmán C. György. Budapest, Balassi Kiadó, 2001. 36–63.

¹¹ Differenciált csoportdefiníciókat ismertet Weiss János Morton Deutsch elgondolására támaszkodva, amelyben az ismeretség, az interakció a definíciók sarkalatos pontjait képezik: „Morton Deutsch megkülönböztette egymástól a »kvázi csoportot« (amely bizonyos közös célok és érdekek alapján jön létre), a »funkcionáló csoportot« (amelyben ehhez hozzájön a tagok közötti interakció és a célokra való együttes törekvés) és végül a »szervezett csoportot« (amelyben e tevékenységek során már kialakult egy közös normarendszer és értékvilág).” In Weiss János: *Túl a nihilizmuson? (Kísérlet Georg Simmel A társadalmi differenciálódásról című könyvének elemzésére)*. In Georg Simmel: *A társadalmi differenciálódásról*. Ford. és az utószót írta Weiss János. Budapest, Gondolat Kiadó, Társadalomtudományi Könyvtár Új Folyam, 2009. 149–185. 183.

¹² Cs. Gyimesi Éva: „Vázlatok egy szellemi kórképhez”. In *Uő: Colloquium Transylvanicum*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 1998. 32–67. 45. 5. lábjegyzet.

E szemlélet feltételezi, hogy a közösségtípusba tartozást a választás aktusa előzi meg¹³, amelynek alapja „»a vélemények autonómiájának«, pluralitásának létjogosultsága és a tolerancia [...], mely »minden véleménynyilvánítás fundamentuma«¹⁴. E közösségtípust nem a „mitikus idealizáció” eszközeivel, hanem sokkal inkább az egyéni „létproblémák” felől kell vizsgálni.¹⁵ Jóllehet a reális közösséghez tartozás az individuum választása nyomán valósul meg, és a közösség tagjai is egy, a választással rokonítható cselekvést hajtanak végre, amikor befogadnak maguk közé egy új tagot, azaz a „mi”-hez tartozónak nyilvánítják, nem célszerű egy olyan „mi” megképzése, amely az „én” jegyeit törli, azaz egy olyan „mi” létrehozása, amely az egyneműsítő diskurzus¹⁶ jegyeivel él, amely diskurzus jellemzője a sajátos jegyek összemosása, a közösségen belüli differenciáltság elfedése.¹⁷

¹³ És természetesen a kommunikáció, hiszen anélkül maga a közösség létre sem jöhetne. Vö.: Egyed Péter: A közösség kérdése a kommunarista, valamint a hagyományos (közösségi) diskurzusban. In Uő: *Szellem és környezet*. 210–230. 220.

¹⁴ Cs. Gyimesi Éva idézi Egyed Pétert, in Cs. Gyimesi Éva: „Értelmiségi önreflexiók”. In Uő: *Colloquium Transylvanicum*. 110–125. 115.; Egyed Péter: *A jelen-létről*. Kolozsvár, Komp-Press, Korunk Baráti Társaság, 1997. 46. Ha továbbmegyünk Egyed és Scheler gondolatán, akkor az az előfeltevések hangsúlyozásával és akár a transzcendentalista nézőpont jelzésével ugyanide vezet. Vö.: Egyed: *Hagyomány és eredetiség, avagy megoldhatóak-e a filozófia kérdései?* 67.

¹⁵ Veress Károly *Paradox (tudat)állapotok* című könyvében használt kifejezések. Vö.: Veress Károly: *Paradox (tudat)állapotok*. Kolozsvár, Komp-Press, Korunk Baráti Társaság, 1996. 100; Cs. Gyimesi is idézi, in Cs. Gyimesi Éva: *Értelmiségi önreflexiók*. 117.

¹⁶ Cs. Gyimesi visszatérő szóhasználata.

Az egyneműsítés aktusáról Balázs Sándor élesen nyilatkozik. Vö.: Balázs Sándor: *Homogenizálódás*. In Uő: *Identitástudatunk zavarai*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1995. 211–216.

¹⁷ „A feltétlen és implicit hivatkozás egyfajta többes számra – »MI« ezt így tesszük, így gondoljuk, így véljük, »NEKÜNK« ez így jó stb. – mindenképpen a kezdettől, az önrendelkezéstől, bensőségességtől, személyességtől távolítja el

A két nagyobb közösségdefiníció között, a kettő találkozását jeleníti meg Dilthey meghatározása, hiszen ő mind az individuumok lakhelyének közelségét, mind a közös cél meglétét figyelembe veszi.¹⁸ Ez utóbbit mintegy alátámasztja az „érdekek szolidaritása”¹⁹ fogalmával, amelynél fontos kiindulópont, hogy egy, a közösségen belüli individuum feltételezi, hogy célja a többi, a közösségen belüli individuum céljával hasonlóságot mutat.²⁰ A Dilthey-féle rendszerben a Cs. Gyimesi által reális közösségnek nevezett típussal a szövetség mutat rokonságot, ám Dilthey a szövetség definíciójában a közösség szó szemantikai mezejét kemény határok közé szorítja, jobban mondva a szövetség fogalmát szűkíti („Szövetségen több személy tartós, valamiféle célösszefüggésre alapozott akarati egységét értjük. Bármilyen sokféleképpen alakultak is ki a szövetségek formái, valamennyiük sajátja: a bennük lévő egység túlmegy az összetartozás és a közösség formátlan tudatán, túlmegy az egyedi folyamatra maradt valamely csoporton belüli közelebbi kölcsönhatáson: egy akarati egységnek struktúrája van; az akaratok egy meghatározott

az egyént, már azt, ami megmaradt belőle”. Egyed Péter Arisztotelész nyomán azt állítja, hogy „az autonóm vélemény olyasvalamit jelöl, amely abszolút módon velünk és bennünk kezdődik”. In *Egyed: A jelen-létről*. 35. és 47.

¹⁸ „az individuumok közötti nagyon különböző pszichikai viszonyokkal, a közös származás tudatával, azzal, hogy egy helyen laknak, az individuumok ilyen viszonyokban megalapozott egyformaságával (mert a különféleség, nem mint olyan köteléke a közösségnek, hanem csak amennyiben lehetővé teszi, hogy a különbözők egyetlen teljesítményben kapcsolódjanak össze, legyen az akár csak egy elmés beszélgetés teljesítménye, vagy egy felüldítő benyomásé az élet egyhangúságában), a pszichikus életben lefektetett feladatok és célok által megalapozott sokrétű összefüggéssel, a szövetség tényállásával összekapcsolódik egy bizonyos fokú közösségi érzés, amennyiben nem szünteti meg egy szemben álló pszichikus hatás”. In Dilthey: *i. m.* 168.

¹⁹ Uo.: 169.

²⁰ Dilthey itt megad egy fogalompárt: „Világosan elkülöníthetjük egymástól a két pszichikai tényállást, a viszonyt, mely alapul szolgál, és a közösségi érzést, melynek folytán a viszony bizonyos mértékben visszatükröződik az érzelmi életben.” In Uo.

formában szövetkeznek az együttműködésre.”)²¹, mindazonáltal a reális közösségek a szövetség meglétén nyugszanak.

2. Az ideológia és érték

2.1. Az ideológia fogalmának tisztázása

Cs. Gyimesi ideológiafelfogásában erőteljesen Mannheim Károly meglátásaira támaszkodik.²² Mannheim alapvetően két ideológiafogalmat ismertet: a *partikuláris*at és a *totális*at. A *partikuláris*nál fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy adott egyén nem „hisz” „az ellenfél bizonyos »eszméinek« és »elképzeléseinek«”²³, továbbá e típusnál az „ellenfél” kifejezésre juttatott meglátásainak csak egy része minősül ideológiának, illetve itt Mannheim egy pszichológiai sík markáns jelenlétére hívja fel a figyelmet. A *totális* ideológiafogalom „képviselője” ezzel szemben az „ellenfél” világnézetének egészét kétséggel szemléli, a pszichológiai sík helyett a noologikus sík applikálódik. Ez utóbbi rendszerszerű megfelelések feltérképezését tűzi ki céljául. A két típus közös jegye:

„az »eszméket« kimondó kollektív vagy individuális szubjektum megértésének kerülőútját követve ezeket az eszméket az őket kimondó szubjektum léthelyzetének függvényévé teszik.”²⁴

Látszólagos ellentét van a fenti ismertetés és az idézet között, ugyanis vélhetően a manheimi elgondolás rendszerűségében szintén számot adhat egy ilyen szemléletről, már ha a totális ideológiafogalmat mutatja be. Az idézett egységből levezethető

²¹ In Uo.: 174. Dilthey kiemelése.

²² Vö. kiemelten: Mannheim Károly: A fogalmak előzetes magyarázatának szükségessége., Az ideológiafogalom jelentésváltozásának történetéhez., Az értékmentes ideológiafogalom., Az értékmentes ideológiafogalom folyamatos átalakulása értékelő fogalommá. In Uő: *Ideológia és utópia*. Ford. Mezei I. György. Budapest, Atlantisz, 1996. 74–78. 78–83. 102–106. 106–108.

²³ Uo. 75.

²⁴ Uo.

felfogással tudhat egyezéseket az az értelmezés, amely alapján a totalitarizmus sajátos jegyeit magán tudó hatalom osztályozó aktusával szemben egy kisebbségi nem lehet szolidáris a többségivel. A hatalom a kisebbségi e készíttetését nem tudja levezetni a léthelyzetből.²⁵

Az „ellenfél” tételezése s a totalitarista elgondolás nélkül a Gyöngy és homokban jellemzett transzilvanista ideológia hasonlóképpen járhat el önnön ideológusaival és szerzőivel, vagyis a léthelyzettől nem hagyhatja feltétlenül függetlenedni a szubjektumot, így az irodalom akár illusztratív is²⁶ lehet.²⁷ Ha inverz módon akarunk bizonyítani, akkor azt az utat járjuk be, amely során fölfedjük, hogy a transzilvanizmus ideológia léte abból

²⁵ Vö.: Cs. Gyimesi Éva: Csak az összkép zavarodik össze. In *Uő: Szem a láncban*. 69–73.

²⁶ Vö. Selyem Zsuzsa: „Az »erdélyi magyar irodalom«-beszédmodok egyik utópiája. *Disztransz*”. In *Kegyesség, kultusz, távolyítás. Irodalomtudományi tanulmányok*. Szerk. Gábor Csilla, Selyem Zsuzsa. Kolozsvár, Scientia Kiadó, Sapientia Könyvek, 2002. 197–219.

²⁷ Yves Clavaron kissé általánosítva a „szócső”-funkcióra fókuszál egy olyan interpretációban, amely a deleuze-i elgondolásra hivatkozik a frankofón irodalmakat tárgyalva, Clavaron, Yves: *Études francophones, postcolonial studies: entre mésestante cordiale et stratégies partagées*. In *Neohelicon*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2008, XXXV/2. 39–55.

Balázs Imre József a deleuze-guattari-i, a nyelvet érintő felosztást – mely Henri Gobard négyes osztályozását applikálja, mely szerint pedig létezik: a) helyi nyelv, b) közvetítő nyelv, c) referenciatér-nyelv (azaz a kultúra nyelve), d) mitikus nyelv – beemelve tesz egy olyan kijelentést, amely révén megvilágítódik a kulturális nyelv (nyelvváltozat) változó aspektusa: „a kulturális nyelvváltozatot a reflexió lehetősége révén különítsük el a többi háromtól: képzeljük el úgy, mint amelyik magára öltheti mindhárom másik nyelvváltozat jegyeit, ugyanakkor arra is képes, hogy távolságot tartson tőlük, reflektáljon rájuk. Ily módon magyarázatot kaphatnánk arra, miként lehetséges, hogy az erdélyi magyar kultúra különböző korszakaiban újabb és újabb kísérletek történtek a kulturális nyelv »bekebelezésére«: a húszas évek transzilvanista irodalma, majd a hetvenes évek irodalmának egy vonulata megkísérelte a szakrális nyelvváltozattal azonosítani a kultúra nyelvét.”. In Balázs Imre József: *Hatalmi beszéd és kisebbségi nyelv*. In *A sztálinizmus irodalma Romániában*. Szerk. Balázs Imre József. Kolozsvár, Komp-Press Kiadó, 2007. 13–20. 19.

következik, hogy az irodalmat, a „helyzettudat”²⁸ ráhatásának következtében illusztratívává is teheti. Cs. Gyimesi éppen ezért nevezi „ideológiaalkotó tényezőnek”²⁹ a helyzettudatot.³⁰ Önnön ideológiadefiníciójánál azonban nagy hangsúlyt fektet az érték, értékszemlélet, érdek szerepeltetésére:

„Minden ideológia egy adott társadalmi, történelmi helyzetben élő osztály, réteg, csoport válasza az adott helyzet kihívására: öneszmélés, amely a helyzetbe foglalt adottságok és lehetőségek, a helyzet meghatározta érdekek tudatosítását és az utóbbiakból adódó célok programszerű megfogalmazását, valamint a cselekvés irányelveit tartalmazza.”³¹

„ideológián egy közösség (csoport, osztály, etnikum stb.) helyzet- és azonosságtudatának tárgyasulását értem, amely magában foglalja felismert korlátainak, érdekeinek, sajátossága értékeinek és önérvényesítési eszményeinek (programjának) tudatosított és szentesített rétegeit s a közöttük fennálló értékviszonyoknak a vetületét.”³²

²⁸ A helyzettudat definiálása során mind Cs. Gyimesi, mind Száva Géza Benkő Samut idézi. „A történelem sorshelyzeteket hoz létre, s ezekben a tudatosság különböző szintjén magatartásformákat alakít ki az ember. A tehetség, a tudás és a meggyőződésé kristályosodott erkölcsi normák egyénenként ugyan váltakozó erőterben szabják meg az életpályák irányát, s a véletlen is elég gyakran belejátszik azok alakulásába, de – ha tetszik, ha nem – a megörökölt történelmi helyzet határolja körül a cselekvés lehetőségeit. Nem úgy, hogy az egyén szükségszerűen megbékél, illetőleg megelégszik azzal, ami születésekor körülveszi, hanem úgy, hogy számol vele.” In Benkő Samu: *A helyzettudat változásai*. In *Uő: A helyzettudat változásai*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1977. 7–15. 8.; Cs. Gyimesi: *Gyöngy és homok*. 19–20.; Száva Géza: *Bevezetés*. In *Uő: Helyzettudat és irodalom*. Kolozsvár-Napoca, Dacia Könyvkiadó, 1980. 5–9. 5.

²⁹ Cs. Gyimesi: *Gyöngy és homok*. 19.

³⁰ A fentíhez hasonló utat jár be Selyem Zsuzsa is Cs. Gyimesi *Gyöngy és homok*-szövegének interpretálásánál. Vö.: Selyem: *Az »erdélyi magyar irodalom«-beszédmódok egyik utópiája*. *Disztranzs*. 211.

³¹ Cs. Gyimesi: *Gyöngy és homok*. 16.

³² Uo. 27.

Selyem Zsuzsa a mannheimi ideológiafogalom tisztázása során kissé hátrább lép, és Mannheimnek arra a meglátásra összpontosít, amely szerint egy csoport által képviselt elgondolás a valóság elfedését vonhatja maga után.³³ Selyem Mannheimnek az „uralkodó csoportok” kapcsán mondottaira támaszkodik, hiszen Mannheimnél – csakúgy, mint Cs. Gyimesinél – az érdek aláhúzása fontos; emellett a szembemenő, a Mannheim által „utópikus gondolkodásnak” nevezettben a valóság elfedése ugyancsak számottevő,³⁴ és az uralkodást elszenvedők az adott pillanatban lévő berendezkedés megszüntetését, átalakítását óhajtják önnön érdekeik alapján. Mielőtt azonban teljes mértékben áttérnénk az irodalom és a szociológia „területének” egybemosására, Selyem figyelmeztet, hogy szociológiai terminussal operálunk, és hogy Wolfgang Iser követve arra az álláspontra jut, amelynek alapján

„az ideológia elsődleges funkciója a magyarázás, arra való, hogy »kezelhetővé tegye a hiányosságokat« érvényesítvén az adott ideológiát konstruáló csoport érdekeit.”³⁵

Egy ilyen attribútumokban bővelkedő szöveg irodalmi beszédmódja erősen megkérdőjeleződik szerinte. A cenzúra taglalásánál kiemeli, hogy az ideológiát nemcsak és kizárólag politikai és intézményesült formában szükséges elgondolni, hanem a csoportideológiát is számba kell vennünk, amely a csoport tagjai

Ideológián még Cs. Gyimesi a következőt is érti a közösség szempontjából: „Mert mit jelent az ideológia? Eszményállítást egy közösség érdekei szemszögéből”. 1984. január 31-gyel datált, Gáll Ernőnek írott leveléből. In *Gáll Ernő – Levelek 1949–2000*. Sajtó alá rendezte: Gáll Éva és Dávid Gyula. Válogatta: Horváth Andor. Kolozsvár – Budapest, Korunk – Napvilág Kiadó, 2009. 452.

³³ Selyem: *Az »erdélyi magyar irodalom«-beszédmódok egyik utópiája. Disztransz.* 207.

³⁴ Mannheim: *Ideológia és utópia.* 52–53.

³⁵ Selyem: *Az »erdélyi magyar irodalom«-beszédmódok egyik utópiája. Disztransz.* Uo.

részére bír hatalmi tényezővel. A csoportideológia ugyancsak érdekeket és értékeket tudhat magáénak.

2.2. Az érték fogalmának bevezetése

Somló Bódog az érték fogalmának tisztázásánál hangsúlyozza, hogy alapvetően két szemlélet applikálása jelenik meg: 1. az érték kérdéskörét az ismeretelmélet kérdéskörének fogjuk fel, 2. az erkölcsi érték kiemelt szerepet kap. Az erkölcsi érték itt úgy értelmeződik, mint a lelki élet „elemi jelensége”.³⁶ Somló szerint az érték definiálásánál két aspektus fontos: 1. az érték lét szubjektivitással telített, vagyis ami az egyik ember számára értékként jelenik meg, nem szükséges, hogy a másiknak is azt képezze, 2. Somló Hugo Münsterberg idézésével bemutatja,³⁷ hogy az adott embertől független érték szemlélet ugyancsak érvényre juthat. Ebből a két aspektusból vezethető le az erkölcsi értékelés azon három fajtája, amelyet Somló megnevez: 1. lehetnek olyan erkölcsi értékelések, amelyek „teljes individuális elszigeteltségben” keletkeznek. Ebből adódik, hogy „annyiféle tisztán egyéni” erkölcs lehetséges, ahány ember van, 2. egyetlen egyféle erkölcsi értékelés létezik, így az minden ember számára érvényes, 3. „erkölcsi értékelés ugyan nem állhat elő teljes egyéni elszigeteltségben”,³⁸ ám nem kell, hogy az adott értékelés az egész emberiség számára követendő legyen, ehelyett egy adott csoport értékelése tűnhet fel. Az értékelő csoportok száma ez esetben végtelennek tételezhető, így annyi erkölcs létezne, ahány ilyen csoport. Somló mind a három lehetőséget a pozitív morálhoz köti.

³⁶ Somló Bódog: Szisztematikus rész (Az érték problémája). In Uő: *Értékfilozófiai írások*. Szerk., az előszót és a jegyzeteket írta Szegő Katalin. Kolozsvár – Szeged, Pro Philosophia. A magyar nyelvű filozófiai irodalom forrásai I., 1999, 38–66.

³⁷ Somló Münsterberg *Philosophie der Werte* című munkájából idéz. Somló: *i. m.* 39.

³⁸ Az idézetek innen: Somló: *i. m.* 63.

Cs. Gyimesi értékről vallott nézeteinek az előbbieken vázolt első és a harmadik vegyítése felelhet meg, hiszen a totalitarizmussal szembemenő magatartás egyik oka pont a világról való felfogás monopóliumának kényszerítése a totalitarizmus által.³⁹ A monopóliummal szembemenetel, ütközés összefügg a nyelv és a kommunikáció problematikájával, hiszen az értékkommunikációt⁴⁰ nem teszi lehetővé a totalitarizmus rendszere, amely csak az általa képviseltet fogja fel értéknek. Ahhoz, hogy a különböző értéket és szemléletet egy egyén vagy csoport el tudja ismertetni, mindenekelőtt a kommunikációt kell biztosítani az adott egyén vagy csoport számára.⁴¹ Az érték kifejezése, „megjelenése” után lehet csak azt elismerni vagy nem-elismerni, ám ehhez szükséges a kommunikáció,⁴² amelynek elengedhetetlen eleme egy „pozitív

³⁹ E kérdésről is nyilatkozik Szilágyi Júlia Cs. Gyimesi Éva születésnapjára írott szövegével, in Szilágyi Júlia: Töredékes olvasónapló. In Uő: *Jegyzetek az akváriumból*. Kolozsvár, Komp-Press Kiadó, Korunk, 2010. 244–251.

⁴⁰ Az értékkommunikáció kérdéskörére s magában a terminusban rejlő problémára Ungvári Zrinyi Imre is felhívja a figyelmet: „A kommunikáció szó latin etimológiája, amely többek között közzétételt, illetve közössé tételt jelent, úgy tűnik, hogy eleve elkülönültséget, sajátságos értelemet, egyéni perspektívát feltételez, s a nyelv »szociális tapasztalatában«, a különállást mint adottságot, a közössé tételt pedig mint ezen adottság meghaladására irányuló cselekvést fogalmazza meg. Ezzel szemben az értékkommunikáció némiképpen erőltetett, mondvaszinált konstrukciónak tűnik, ugyanis az érték fogalom már eleve »közös jót« jelentő értelmét szétszakítja, mintegy beleerőlteti a kommunikáció feloldásra váró kettősségébe. Az értelemfeltárás ily módon az »érték-kommunikáció« szóösszetételben olyan inherens feszültséget hordoz, amely nem fér meg a nyelv burkában, és kifele mutat a nyelvhasználat szociális és történelmi kontextusai irányába.” In Ungvári Zrinyi Imre: *Dialógus. Interpretáció. Interakció*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2005. 46.

⁴¹ A nyilvánosság teréről bővebben a későbbiekben.

⁴² Amely általánosságban véve remélhetőleg nem egy totalitárius nyelvhasználatot fog színpadhoz juttatni, ezért is állapítja meg Cs. Gyimesi: „Hiszen ha a kultúra lényegéhez hozzátartozik a szabadság, és ennek semmilyen hatalom nem vethet gátat a demokráciában, racionális szempontból el kell ismernem a legkülönfélébb ízlések és értelmezői közösségek legitimitását, jogát a nyilvánossághoz”. In Cs. Gyimesi Éva: Irodalomnak öltözött ideológia. In *Élet és irodalom*, 2008. február 1. III. évfolyam, 5. szám [http://www.es.hu/

várakozással teli »előítélet«⁴³ és az, hogy önnön értékrendszerét a befogadó csak (egy) lehetőségnek gondolja el.⁴⁴ Ehhez olyasféle szemlélet kell, mint amely a kisebbségi kapcsán Gilles Deleuze elgondolásból levezethető, vagyis egy olyan, amely az alakulásban levést emeli ki;⁴⁵ továbbá egy olyan szemlélet, amely így behatásoknak teszi ki az adott egyén akaratával az értékrendszert. Szükséges tehát egy olyan megközelítés, amely az identitás alakulásban levését húzza alá:

„az identitás nem pusztán világra jöttünk társadalmi feltételeinek összjátéka által reánk mért és passzívan elfogadott adottság, hanem választás tárgya: olyan értéklehetőségek foglalata, amelyekre életünk során igent mondunk, és eszményi énképet alapozunk. Ezek az értékek személyiség- és ideológia értékek egyszersmind, az individuum erkölcsi és etnikai önmeghatározásának, azaz szabadságának konkrét vetületei.”⁴⁶

Azért vélhető, hogy Cs. Gyimesi érték szemlélete a Somló által vázoltak első és harmadik típusát, illetve azok vegyítését tudhatja magáénak, mert egyrészt Cs. Gyimesi világnézetéből az értékpluralizmus vezethető le⁴⁷, másrészt a hatókörben, így

index.php?view=doc;18793; Elérés: 2010. július 20.]. Az írás majd végigviszi a csendben elfogadás következményeit az esetben, ha a korpusz ezzel szembemenő „mozgást” tudhat magáénak.

⁴³ Ungvári Zrínyi Imre: *Dialógus. Interpretáció. Interakció.* 69.

⁴⁴ Itt nemcsak a multikulturális terekben lévő kommunikációra fókuszálók.

⁴⁵ Deleuze: *Filozófia és kisebbség.*

⁴⁶ Cs. Gyimesi: *Gyöngy és homok*, 36–37. (A Molter Károly kapcsán írottakban).

⁴⁷ Vö.: 41. lábjegyzet.

Cs. Gyimesi az értékpluralizmust a posztmodern egyik ismérvének tekinti: „Ezzel együtt jár tágas értékpluralizmusa [a posztmodern látásmódnak – beszúrás K. F.] a jelen és a múlt vonatkozásában, minden irányú toleranciája, beleértve a kultúra rétegei közötti különbségeket. Innen adódik, hogy a hagyomány a posztmodern számára nem végleg lezárult, meghaladásra szüntelenül kihívó múlt, hanem folytonosan jelen levő értékterület, így a különböző korok szellemi

a csoportban gondolkodást is megjeleníti. Cs. Gyimesi idéz a *Honvág a hazában*- köteté *Történelmi holtvágányon*⁴⁸-egységéből a *Szem a láncban*⁴⁹ című könyvében:

„Ha ez a belső normarendszer – a személyes értéktudat – függetlenül képes a külső, érdekelvű elvárásoktól, akkor ez a magatartás – legalábbis szellemi értelemben – a szabadságnak egy formáját jelenti, mely »az idegen törvény kényszerétől mentes állapot«. [...] Ez az érték kifejező magatartás nem irányul közvetlenül a helyzet megváltoztatására, nem politikai, hanem etikai stratégiát képvisel. Ha egyáltalán stratégiának lehet nevezni, hogy az ember következetesen próbálja jobbik önmagát választani: kis hatókörben, lélektől lélekig terjed csupán e magatartás kisugárzása. De ha ez következetesen történik, akkor a determináltság súlyát hordozva is bebizonyosodik, hogy az egyén nem csupán a történelem terméke, hanem saját értékvalasztásainak eredménye is.”⁵⁰

Egyszerre érvel itt a szerző az egyén értéktudata, értékrendszere és annak alakulása, továbbá az értékrendszerek terjedése, egymásra hatása mellett, amelyet meg kell hogy előzzön a választás és az elfogadása aktusa. Ebben az értelemben az egyéni és egy csoport által képviselt értékrendszer, erkölcs jellemzőit applikálja. Ez vehető észre Gáll Ernőnek írott, 1984. április 5-tel datált levelében, amelyben a közösségi és egyéni összeforrását emeli ki az ideológia kérdéskörével összefűzve.

javait szívesen ötvözi egyidejű értékalkazatba.” In Cs. Gyimesi Éva: *Értékek színváltozása*. In Uő: *Álom és értelem. Szilágyi Domokos lírai létértelmezése*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1990. 154–163. 157.

⁴⁸ Cs. Gyimesi Éva: *Történelmi holtvágányon*. In Uő: *Honvág a hazában*. Budapest, Pesti Szalon, 1993. 163–174.

⁴⁹ Cs. Gyimesi Éva: *Szem a láncban*.

⁵⁰ Cs. Gyimesi: *Csak az összkép zavarodik össze*. In Uő: *Szem a láncban*. 71.

„az önazonosság-különbözőség félreérthetetlenül pontos jogi feltételeinek, az egyetemes szabadságelveknek a helyükre alkalmazását. Azaz: személyes és közös érdekeink ideológiai tárgyiasítását. Nálam sokkal jobban tudod, hogy a hatékony ideológia az érdekek s azok kibontakoztatásának megfelelő célok megfogalmazása.”⁵¹

Az egyéni védelmében írja ugyanezen levélben feljebb:

„Az önazonosság-különbözőség, mint adottság, csupán a jogok által szavatolt tisztelet közepette válhatik értékke valóságosan, addig pusztán érték*lehetőség*, amelynek megvalósulása akadályokba ütközik.”⁵²

A Doina Corneához írt levelében az értelmiség csoportjának tulajdonít egy értéktudatot, vagy legalábbis az értelmiség csoportját sürgeti egy értéktudat vállalására, képviselésére:

„Meggyőződésem, hogy a diktatúra körülményei közepette az értelmiség egy részének feladata, hogy akár a hallgatást is vállalva, megőrizze az erkölcsi-kulturális eszmények folytonosságát, egy olyan értéktudatot, amely – ha szűk körben is – egészséges ellenállást jelent az intézményesült hazugsággal szemben.”⁵³

⁵¹ Gáll Ernő – *Levelek 1949–2000*. 460.

⁵² Uo.

⁵³ Cs. Gyimesi Éva: Nyílt levél Doina Corneához. In *Uő: Szem a láncban*. 74–77. 74.

Cs. Gyimesi az értelmiség és önnön szerepének alakulásáról Visky Andrásval való beszélgetésben bőven nyilatkozik 1990-ben: Visky András: 1990 mit jelent? Kolozsvári beszélgetés Cs. Gyimesi Évával, *Látó*, 1990/12. [<http://www.lato.ro/news.php/Visky-András-1990-mit-jelent-Kolozsvári-beszélgetés-Cs-Gyimesi-Évával/1/204/>, elérés: 2010. július 21.]

Salat Levente az értelmiség szerepének obskurus voltáról iróniával nyilatkozik, in *Salat Levente: Megvádolt értelmiség. In Az emberfejű madár. Erdélyi magyar esszéírók 1918–2001*. Vál. és a bevezetőt írta Balázs Imre József. Kolozsvár, Kalota Könyvkiadó, 2007. 410–415.

A fent fejtegetett értékrendszer és – tudat a totalitarizmus ideológiájával és értékrendszerével szembenálló. Az elemző az érték fogalmának megadásánál újra és újra problémába ütközhet, hiszen az ideológia fogalmával együtt tudja azt megragadni. Erre hívja fel a figyelmet Richard Sennett is:

„Bevallom, sohasem értettem, mi is az »érték«. Az érték nem valamiféle »dolog«. Ha a nyelvnek egy olyan része, amelynek segítségével az emberek saját társadalmi világukat értelmezik, akkor az ideológia részeként kell kezelnünk. Ha az »érték« egy »magasztos eszme«, akkor ez a kifejezés teljesen zavaros.”⁵⁴

Cs. Gyimesi a „zavarosság” csapdáját jól kerülte ki, hiszen ő külön tartja az „értéket” és az „értéktudatot”, amelyeket mindenesetre a nyilvános térben kommunikálhatóvá szükséges tenni.

3. Hely

Az értékek csak a nyilvánosság terében versenyezhetnek, amelyben a megerősítés, illetve elutasítás aktusát kaphatják önnön kinyilvánításukra válaszul, ám a legfontosabb az, hogy véleményezhetőkké váljanak.⁵⁵ Ha egyén vonatkozásában kerül

⁵⁴ Ungvári Zrinyi Imre idéz *A közéleti ember bukásából*, in Ungvári Zrinyi Imre: *Dialógus. Interpretáció. Interakció*. 56.

⁵⁵ Egyed Péter a platóni modellt szemlélve emeli ki: „több szereplő, ágens bukkan fel a maga véleményével, kezdeti bölcsességével, amelyből a végén valaminő közös bölcsesség, Logosz lesz. Ehhez tehát mindenki hozzájárul, nyilván leginkább azok, akik a beszéd művészetével rendelkeznek – amiben a legjelesebb Gorgiasz – de ez nem jelenti, hogy elérnék az istenséget, azaz az igazságot. Az igazság közös alkotás, ami egy kommunikációs sokaságban, mezőben jön létre. Az ősmódel tehát nem bináris, hanem plurális módel, jóllehet a kommunikátorok látó- és hallótávolságban vannak, s egyesek közülük nyilván feleslegesek is, mások meg butaságokat mondanak, ismét mások hazudnak. De ez a természetes kommunikáció módelje, amely tehát nemcsak beszéd, hanem olyan értelmi aktus is, amelyben létrejöhet az akár isteni igazság.” In Egyed Péter: *Pluralitás és kommunikáció az antik görög gondolkodásban*. In Uő: *Szellem*

vizsgálat alá a problematika és egy közösség függvényében (egy relatíve „kisebb” közösség is működtethet egy „szűkebb” értelemben vett nyilvános teret), akkor a visszacsatolások meg-nem-jelenése a személyiség torzulásához vezethet.⁵⁶ Ha már nem egyénről, hanem egy nagyobb csoportról beszélünk, akkor is ugyanerre a következtetésre, azaz a torulás tényének megmutatkozására juthatunk. Selyem a diktatúrákat maguk mögött tudó kelet-európai társadalmaknál diagnosztizál egy hasonló jelenséget a többség diktatúráját elemezve, amelynek jellemzője, hogy a többségitől eltérőt „kirekeszti”.⁵⁷ A többség kirekesztő, a többségnek az eltérőt nem elfogadó tetteiben benne rejlik a homogenizálás erőszakos elérésének vágya. Ez a „ready-made” identitások⁵⁸ sokaságához vezethet.

A diktatúrákban, a totalitarista rendszerekben különböző értékek és ideológiák nyilvánosságban megjelenésének akadályoztatása mellett további problémát képez az eltérő ideológiából való szemezgetés,⁵⁹ adott egységek beemelése és azoknak az

és környezet. 33–38. 34. Egyed még a továbbiakban differenciáltan végigveszi a görögség kommunikációs szemléletét. Erre a fenti kérdéskörre tér még ki többek között a *Hagyomány és eredetiség, avagy megoldhatóak-e a filozófia kérdései?* című szövegében kiemelten a 69. oldalon. Vö.: Egyed: *Hagyomány és eredetiség, avagy megoldhatóak-e a filozófia kérdései?* In Uő: *Szellem és környezet.* 58–76. 69.

⁵⁶ Ezt az önbecsülés és a méltóság szempontjából Gáll Ernő is fejtegeti, in Gáll Ernő: „Melléktermék” vagy pótolhatatlan érték? In Uő: *A sajátosság méltósága.* Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1983. 38–61. Kiemelten 55–57.

⁵⁷ Selyem Zsuzsa: A kortárs irodalom opciói a posztkom kapitalizmusban. In *Korunk*, 2010. május. (XXI/5), 82–92.

⁵⁸ Selyemnél visszatérő kérdés. Vö. bővebben: Selyem Zsuzsa: „Irodalom a kirekesztés ellen”. In *Látó*, 2010. február, [<http://www.lato.ro/article.php/Irodalom-a-kirekeszt%C3%A9s-ellen/1605/>] (elérés: 2010. május 2.).

⁵⁹ Nem hagyható figyelmen kívül Gáll Ernő levélben közölt azon megállapítása, hogy a nyilvánosságot az ideológia feltételének tekinti („Igaz, hogy nyilvánosság nélkül nincs ideológia, de a kidolgozásra irányuló kísérletekről nem szabad az azonnali hatékonyságra való hivatkozással maradéktalanul lemondani.” Gáll Ernő 1984. március 31-gyel datált leve Cs. Gyimesi Évához. In *Gáll Ernő – Levelek 1949–2000.* 457.), ám ez írás ilyen megszorítást nem tesz, hiszen Gáll

uralkodó ideológia általi átformálása, olyatén interpretációja, amely az eltérőbből is a megegyezőt képes levezetni.⁶⁰ Cs. Gyimesi az ilyen eshetőségtől való megmenekülést az uralkodó ideológia, azaz 1989 decemberének utolsó napjaiig Romániában egyedül „elismert” ideológia nyelvhasználata alóli kitérésben, vagyis az ideológia nyelvhasználatának nem applikálásban látja. E gondolat rokonítható Selyemnek az *Egyetlen időm és a minyonok*ban tárgyalt azon elgondolásával, amelyben az uralmi nyelvhasználat nem-alkalmazásában az uralkodó ideológiától és hatalomtól való megmenekülést tételez.⁶¹

„Az ideológiáknak nyilvánosságra van szüksége, s amint látjuk, az eddigi »nyilvánossági minimumunk« is veszélyben forog. Őszintén szólva, inkább politikai jogvédelemre lenne most szükség, s nem ideológiára, mert ez a totalitarizmus minden őszinte szövegünket is „lojalizálja” [...] Szerintem nem szabad a hatalmi szóhasználat csapdájába csúszni. Hogy szövegeink ne legyenek kiszámíthatók, szerintem egészen szikár és tudományos definíciókkal kellene kidolgozni [...]”⁶²

„Mert a tét az, hogy mi történhet a totálisan kiszolgáltatott individuummal ahhoz, hogy kikerüljön a totális hatalom fennhatósága alól, tehát valójában az a tét, hogy ne legyen beavatva, hogy ne értse a totális nyelvhasználatot, pontosabban, hogy ne mímelje, mint mindenki, hogy érti.”⁶³

is a továbbiakban feloldani látszik ezt a feltételt, továbbá Cs. Gyimesinél sem deködölhető általam egy ilyen megszorítás.

⁶⁰ Vö. Cs Gyimesi 1984. január 31-i levele Gállhoz. In *Gáll Ernő – Levelek 1949–2000*.

⁶¹ Selyem Zsuzsa: *Egyetlen időm és a minyonok*. Kertész Imre regényeiről. In *Uő: Fehérek közt*. Budapest, Vigilia Kiadó, Esszék, 2007. 150–184.

⁶² Cs Gyimesi 1984. január 31-i levele Gállhoz. In *Gáll Ernő – Levelek 1949–2000*. 452. Cs. Gyimesi e gondolata rokonítható még Kertész Imrénének a diktatúrák „nyelvfertőzéséről” vallott megállapításaival. Vö.: Kertész Imre: *Haza, otthon, ország*. In *Uő: A száműzött nyelv*. Budapest, Magvető, 2001. 92–112.

⁶³ Selyem: *Egyetlen időm és a minyonok*. 164.

A diktatúra nyelvhasználatát nem alkalmazók azt is észre vehetik, hogy a diktatúra részéről ugyancsak tanúi lehetnek egy olyan váltásnak, amely azt jelzi, hogy az adott rendszer kedvelt, visszatérő fogalmai megváltoznak, illetve kiüresednek. Györffy Gábor a Ceaușescu-propaganda esetében a „béke” és „haladás” fogalmainál ezt térképezi fel.⁶⁴ A diktatúra nyelvhasználatát kerülők, azt visszautasítók a hallgatást szintén választhatják. Ez esetben a hallgatás a színlelés, az elutasítás és az ellenállás hármasságának függvényében ugyancsak értelmezhető.⁶⁵ Balázs Imre József Deleuze és Guattari kisebbségi irodalmat érintő meglátásaiból kiindulva arra a következtetésre jut, hogy a kisebbségi irodalom, illetve a kisebbségi nyelvhasználat (mely megfogalmazásában nem csak egy közösség számát jelzi, hiszen minden egyén kisebbségivé válhat) a hatalmival nem egyezőt képes aktiválni.⁶⁶

A fentiek mellett az sem feledhető el, melyre Selyem is felhívja a figyelmet, hogy az uralmi nyelvhasználatot magukénak tudó diktatúrákban nem ritka, hogy a kinyilatkoztatott nem esik egybe azzal, amelyet a diktatúra realizál.⁶⁷ A diktatúra által teremtett

⁶⁴ Vö.: Györffy Gábor: Propaganda a Ceaușescu-korszakban. In Uő: *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában*. Kolozsvár, Korunk Komp-Press Kiadó, 2009. 184–195. 187.

⁶⁵ Vö.: T. Szabó Levente: A hallgatás alakzatai: öt kérdés. Hozzászólás a Szilágyi Domokos-szimpozionhoz. In *Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté hálójában*. Szerk. Selyem Zsuzsa. Kolozsvár, Láthatatlan Kollégium, Tranzit Alapítvány, Emberi Piramis Sorozat 1., 2008. 49–61.

A kérdést még tovább árnyalja Selyem megállapítása: „Kínálkozik a hatalom számára más megoldás is: engedi, mi több, támogatja a tőle független, akár őt nyíltan bíráló művészetet, azzal a feltétellel, hogy a művész vele titkos szerződéses viszonyban áll.” In Selyem Zsuzsa: *Irodalom és politika*. In *Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté hálójában*. 89–107. 90.

⁶⁶ Balázs Imre József: *Hatalmi beszéd és kisebbségi nyelv*. 16.

⁶⁷ Selyem: *A kortárs irodalom opciói a posztkom kapitalizmusban*. I. m. Kiemelten 82–83.

„világ” melletti „valóság” szintén eltérhet⁶⁸ a kinyilvánítottól, ekkor az uralmi nyelvhasználat képviselőjének az adott ideológia alapvetéseit követve a „valóságot” kell átformálnia, hozzá kell alakítani az ideológia szabályaiból következőhöz. A média nyújt segítséget a „valóság” újratemtésében, „szerkesztésében”, így a propaganda terjesztésében.⁶⁹ Györffy hangsúlyozza, hogy az 1956-os, magyarországi események elhallgatásában, illetve majd a kommentálásában az uralmi nyelvhasználatot applikáló romániai sajtónak a dezinformálás feladata jutott.⁷⁰

A diktatúra médiája és a propaganda mind feltételezik egymást, mind egymás segítségét tudják, ám a cenzúrával egy hármasságot alkotnak. A cenzúra korlátoz, kirekeszt,⁷¹ átír(at), míg a propaganda eszközei az adott ideológia terjesztésének leghatékonyabb formáit óhajtanák birtokolni.⁷² A propaganda a cenzúra létrehozta hiátusok helyében létezhet, s minél több a hiátus, jobban mondva minél nagyobb a *hiátus*, annál

⁶⁸ S a legtöbb esetben el is tér.

⁶⁹ Györffy Gábor: Előszó. In *Uó: I. m.* 7–13.

Nem véletlen, hogy Egyed Péter a diktatúra utáni időszakban is a média kiemelt szerepének el-nem-felejtését húzza alá. Vö.: „Mármost ha kiváltképpen a politikai mezőben zajló cselekvésekre figyelünk, amelyeknek mai legfontosabb jellemzője az *információ redistribúciója*, ennek irányítói és hasznélvezői pedig *természetesen* a hatalmi mechanizmus urai és részben igazgatói, lehetetlen fel nem figyelnünk arra a döntő fontosságú tényre, hogy e hatalmi tényezők megnevezési monopóliummal bírnak.” In Egyed Péter: „A demokrácia megközelítése”. In *Uó: Láttelel.* Kolozsvár, Kalota Könyvkiadó, 2005. 17–28. 18. (Első megjelenés helye: *Korunk*, III. folyam, 1/8. 1990. aug.).

⁷⁰ Vö.: Györffy Gábor: Cenzúra és propaganda az ideológiai válság időszakában (1953–1965). In *Uó: I. m.* 99–147.

⁷¹ Cs. Gyimesi a kirekesztést minden „közösségközpontú ideológia” részének tekinti. Ezt emeli ki a Gyöngy és homok 1992-es kiadásának hozzátoldásában. Vö.: „Mint minden közösségközpontú ideológia viszont magában hordozza azt a veszélyt, hogy – ha türelmetlenül érvényesítik – kirekeszti a másságot, totalizál, homogenizál, azaz: a kizárólagosság lehetőségeit rejti.” In Cs. Gyimesi: *Gyöngy és homok*. 93.

⁷² Vö.: a *propaganda* szó szemantikai mezejével.

hatékonyabb lehet a propaganda.⁷³ A cenzúra a bénító funkciót betöltheti, így a szerzők fokozott öncenzúrája valósulhat meg. Győrffy ehhez (is) köti, hogy szerinte Romániában a szamizdatkiadványok megjelenése az *Ellenpontokig* reménytelennek tűnt.⁷⁴ Győrffy a szamizdatokat a második nyilvánosság jellegzetes formájának látja, így a szamizdatok meg-nem-jelenése a második nyilvánosság hiányára, esetleges korlátozott létére utalhat. Cs. Gyimesi nem is a második nyilvánosságról beszél öndefiníciójában (tanár léte kapcsán),⁷⁵ hanem a hátország megteremtéséről, illetve alkalmazásáról. A tanár lét egyrészt lehetővé teszi az uralmi nyelvhasználattól és az általa sugalmazott cselekvésektől eltérő beemelésével a hátország gyarapítását, másrészt e léttel bíró a hátország már létező tudásából egyfolytában megpróbál meríteni.⁷⁶ Gyaníthatóan a Győrffy-féle második nyilvánosság és a Cs. Gyimesi-féle hátország fogalmai között átfedések vannak, azaz bővelkednek közös jegyekben, a két megnevezés ugyanarra a fogalomra is utalhat, ám Cs. Gyimesi önnön hátország szemléleténél hangsúlyosnak tűnik a tanár létből következő építkezés. Győrffy a második nyilvánosság,⁷⁷ Cs. Gyimesi a hátország esetében⁷⁸ a diktatúra érvrendszerével

⁷³ Erre tér ki több ízben Győrffy *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában* című könyvében. Kiemelten a jelenségek elméleti és történeti hátteréről: Győrffy Gábor: Előszó. és *Cenzúra és propaganda*. In *Uő: I. m.* 13–21.

⁷⁴ Vö.: Győrffy: *I. m.* 170.

⁷⁵ Itt fontos hangsúlyozni, hogy Cs. Gyimesi önmaga mint tanár meghatározására utalunk. Vö.: Cs. Gyimesi: *Szem a láncban*. 13. Azért szükséges erre utalni, mert Cs. Gyimesinek a második nyilvánossághoz is erős kötődése volt akár az *Ellenpontok* mellett kiállóként, akár a *Kiáltó Szó* elnevezésű szamizdat egyik szerkesztőjeként.

⁷⁶ Vö.: Cs. Gyimesi: *Szem a láncban*. Kiemelten. 13–15.

⁷⁷ Győrffy: *I. m.* 170–172.

⁷⁸ Lásd a „kihelyezések” elleni tiltakozást, amelyet tulajdonképpen a „gyarapodó” hátország vitt véghez. A „kihelyezésekkel” kapcsolatos problémákra reflektáló dokumentumok közül lásd a Viorica Neculauhoz írt levelet. In Cs. Gyimesi: *Szem a láncban*. 150–153.

szembeni megnyilatkozásokat ugyancsak fontosnak tartja. A szabad megnyilvánulást, illetve a megnyilvánulások nagyobb közösséghez eljutását azonban csak a diktatúra hatókörén kívüli „tér” elérése teszi lehetővé.⁷⁹ Ez esetben tehát az egyén önnön közegének eljutásához egy titkos, ám mindenki által mégis ismert paktumot használ fel.

Ez az írás az ideológia-, érték- és nyilvánosságszemléletére alapozva felvázolt egy olyan elméleti háttérrel, amely a Cs. Gyímesi-elgondolás alapját képezi a közösség kérdéskörének szempontjából.

(2010. május – 2011. június)

⁷⁹ A kérdéskörrel bővebben lásd a *Háború rövidhullámon* (Cold Waves, Alexandru Solomon, 2007, 108 perc, dokumentumfilm) (<http://www.coldwaves.ro>), illetve a *Kukkolási jegyzőkönyvek* (Kós Anna, 2008, 49 perc, dokumentumfilm) című filmeket.

Roginer Oszkár

Lokális irodalmi diskurzus a vajdasági magyar irodalomban

„maradunk itt a Telepen“¹
„itt lakom
ebben a házban a 48-as szám alatt“²

A világ legeldugottabb zugában is hatását éreztető elvárosiasodás, a városi építészeti, közlekedési, társadalmi minták, továbbá valamilyen módon a dzsentifikáció (gentrification) is olyan valóságok, amellyel szembesülni kell, továbbá amelyet a gazdasági, politikai, szociológiai, környezetvédelmi adathalmazok után immáron irodalmilag is fel lehet, és fel is kell dolgozni. A tizenkilencedik század végétől, majd a huszadik századon át felerősödik az a tendencia, amely majd az új évezredben fokozatosan ki is teljesedik, nevezetesen az, hogy a világ lakosságának egyre nagyobb hányadát teszik ki azok, akik életvitelszerűen a nagyvárosokhoz kötődnek; 1900-tól 2000-ig a világ lakossága megnégyszereződött (1,6 milliárdról 6,1 milliárdra), 1900-ban csak minden negyvenedik földlakó élt milliós populációjú városban, manapság pedig már minden hatodik.³ Mindez azért fontos, mert ezzel párhuzamosan kialakult egy lokális azonosulási háló is, amely a városrész, a kerület, a kisváros, a falu, a vidéki milió viszonylatában alakított ki azonosulási csomópontokat. Létrejött tehát az a lokális diskurzus, amely bár a nagyvárossal egyetemben a geokulturális diskurzusok sorába illeszthető, ellentétes irányt ír le.

A vajdasági magyar irodalomban a második világháború után fejlődik ki mindkettő, és elsősorban azokhoz a fiatal értelmiségiekhez kötődik, akik a *Symposion*-melléklet, majd az

¹ Sziveri János: Társasrtervezés. In. Uő: *Dia-dalok*, 63.

² I.m.: *Dia-dal*. 50.

³ Opaschowski, 2005: 1.

Új *Symposion* szerzői gárdájához kapcsolhatók. A fiatalokat elkápráztatja Újvidék, annak fényei, sebessége, építkezési és városrendezési átalakulása. A város fokozatosan éles ellentétben áll az őket világra hozó, majd világba kutasztó vidékkel, mítosszá lesz, de egyben kialakítja, és az idő előrehaladtával fel is erősíti azt a lokális diskurzust, amely csakis ebből a szembenállásból születhetett, és amely ezen tanulmány tárgya. Az idő előrehaladtával – valahol a kilencvenes évek folyamán – már Újvidék is provincializálódott, természetesen ennek is megvannak a maga irodalmi lecsapódásai, de az már egy másik tanulmány tárgya lenne.

A lokális diskurzus tehát fellelhető szinte mindegyik, magát a vajdasági magyar kánonhoz kötő író opuszában, fontos viszont megjegyezni, hogy ez nem vezethető le egyetlen eszme- vagy irodalomtörténeti, politikai vagy történelmi időszakból; ugyanígy programként sem lépett elő soha – egy specifikus eset kivételével, a kilencvenes évek során Kishegyesen. Ez a megszólalásmód tehát sporadikusan különféle szerzőknél, különféle időszakokban, különféle lokális miliókben bukkant fel. A lokális diskurzust emellett nem szabad összetévesztenünk a *Szenteleky Kornél* által a két világháború között meghirdetett *couleur locale*-t előnyben részesítő elmélettel sem, egyrészt mert az egy tudatosan meghirdetett és az akkori irodalomtudomány által legitimált program volt, nem pedig egy helyenként előforduló, kevésbé tudatos szerzői kezdeményezés. A program eredménye pedig egy homogén irodalmi kánon létrehozása lett volna, amely a saját helyi színeivel elég erős ahhoz, hogy különbözzön a vele megegyező nyelven íródó magyarországi magyar irodalomtól. Másrészt pedig – lévén, hogy egy meghirdetett programról van szó, és kevésbé egy szerzői megnyilvánulásról – a Hippolyte Taine nyomán kialakított elmélet összvajdasági jellegű volt, ami a mi esetünkben annyit jelent, hogy nem konkrét, megnevezett geokulturális momentumokat célzott meg, hanem azt a két világégés között még politikailag, gazdaságilag, művelődésbelileg korántsem véglegesített teret, amelyen az akkori

(még jugoszláviainak vagy vajdaságinak sem nevezhető) magyar irodalom tenyészett. Röviden, a kialakítandó diskurzusz nem a lokális, hanem a regionális identitást célozta meg. A tudatosság terén az egyetlen kivételt talán a már emlegetett kishegyesi, ún. „*dombosi diskurzusz*” képezi, amely valamilyen módon inkább dekonstruálta, majd a vajdasági magyar irodalomra örök teherként nehezedeő taine-i tanokra reflektált, de már úgy, hogy – görbe tükröt tartva elébük – a posztmodern, a mágikus realizmus, a multikulturalizmus eszközkészletével működésbe sikerült lendítenie azt a lokalitást, amely párhuzamosan teret adott a szövegeknek is. Nem utolsósorban pedig fontos arról is említést tennünk, hogy amikor lokális diskurzusról beszélünk, akkor az semmiképen sem értékítéletként fogalmazódik meg, és ilyen értelemben meg kell különböztetni az irodalmi provincialitás, vicinalitás vagy vidéki dilettantizmus jelzőivel ellátott erősen értékorientált fogalmaitól (az irodalmi korpuszt mindazonáltal jó és kevésbé jó szövegek egyaránt alkotják).

Bármilyen szempont alapján tekintjük is át tehát a vajdasági magyar irodalmat, a vidék problematikája gyakran megkerülhetetlennek tűnik, a lokális pedig ettől már nincs messze – egyik előfeltétele a másiknak. A viszonyítási pontok folytonos kavarodásában, a periféria-centrum rendre megújuló átértékelődésben: a lokális mint totális világ eszméje egyre-másra felbukkan. A lokálisat ugyanakkor itt nem mint valami örökkön adott, maradandó és érintetlen szentséget értem, nem is úgy, mint a jugoszláviai magyar irodalomra a két világégés között pecsétjét rányomó *couleur locale*-t, és nem is úgy, mint a megkérdőjelezhető értékeket felmutató provinciális (ám önképet nem provinciálisan kialakító) rendet, hanem sokkal inkább mint egy értékeket áthagyományozó, aránylag jól körülhatárolható, megnevezett teret és az ahhoz kötődő közösséget, amelynek szokásai, határai és térspecifikus legendái tovább éltetik azt a mítoszt, amely létrehozta.

Lokális közösség

A lokális irodalmi diskurzus és a lokális identitás (ebben az esetben) egymást kölcsönösen feltételező fogalmak, így nem is létezhetnek egymás nélkül. Ahhoz, hogy a lokális diskurzus létrejöhessen, a lokális identitásnak meg kell előznie azt, vagy legalábbis párhuzamosan kell kifejlődniük – a szubjektumnak valamilyen fokon „odavalósínnak” kell vallania magát. A lokálisat a nemzeti mintájára egy olyan közösségi identitásnak kell elképzelnünk, amelynek valamennyi azonosulási pontja a helyi kultúrából eredeztethető. Amennyiben pedig a kultúrát olyan viselkedési és kommunikációs szokások, tevékenységi módok, elvek, jelek és az emberek közötti viszonyok rendszerének tekintjük, amelyek korosztályról korosztályra áthagyományozódnak, és amelyek kizárólag a saját kritériumok alapjára módosulhatnak, akkor a lokális diskurzus alatt egy olyan diskurzust kell értenünk, amelyet a lokális kultúra időnként irodalmi megnyilatkozásként is a felszínre hoz. A lokális identitás tehát lényegében egy andersoni értelemben vett képzelt közösség (imagined community), csak egy sokkalta kisebb területen. Ilyen értelemben tehát elsősorban földrajzi indíttatású, és önmagát rendre természetes (és nem politikai) határokhoz kötődő entitásként fogalmazza meg, tényleges határai viszont legalább annyira politikaiak és/vagy gazdaságiak, mint földrajziak, hiszen egy közösség által lakott, adminisztratív határokkal felparcellázott térről van szó. Egy közösség területi határait pedig ötven, száz, kétszáz évvel ezelőtt, valaki-valahol politikai és/vagy gazdasági érvekkel szabta meg (a földrajznak a lehető legcsekélyebb figyelembevételével), amely manapság már csak helyhatósági választások formájában aktiválódhat újra. A politikai indíttatás topográfiai álcája viszont még a legnaivabb kötődés esetében sem kerül le: *„Angeline Nenadovits (Nenádovics, Nenadović) 1910. szeptember elején egy egész napot az újvideki »villanyos vasúton« töltött. A Fótéren szállt fel, onnan a Kossuth Lajos és a Duna utcán, aztán a hídsáncon a magyar »Felső hajó állomás«-*

ig villanyosozott, majd vissza a Főtérre. Onnan a Rákóczi utcán át az artézi fürdő és a kórház érintésével a Futaki útnak a vasúti vágányokig terjedő részéig, majd újra vissza a Főtérre, onnan pedig a Kossuth Lajos és a Szűcs utcán meg a búzatéren át a Temerini utca végéig. [...] Angeline mindvégig abban a házban lakott, ahova családjuk Újvidékre való áttelepülésükkor beköltözött. Akkoriban ez az utca a II. Rákóczi Ferenc nevet viselte. Hosszú élete utolsó éveiben Angeline már kizárólag Rákóczi utcaként emlegette, ahogy a többi, általa szoba hozott utcát is visszakeresztelte a századelő idejéből való nevékre.”⁴ Külön érdekesség Szirmai Károly, aki a térbeli pontosítások után a vidék nyelvi sajátosságait is kiemeli. „A Fruska Gora lábánál sárga-habosan forgott sistergett a Duna, s odafönn, az alacsony dombtetőn csendesen aludtak a porlepte falu ölbe tett kezes, festett arcú házikói [...] – Nekceš Ondro – szólt kedvesen kínálva Ondrót – Nekcem Anka.”⁵ Ebben a két idézetben láthatjuk azt, hogy a szubjektum hogyan alakított ki egy elidei értelemben vett kozmoszt abból a káoszából, amibe belecsöppent, hogyan telítette jelentésekkel a számára semmilyen tartalmakat sem hordozó homogén teret ahhoz, hogy abból egy számára heterogén, jelentésekkel, majdán emlékekkel dús tér jöjjön létre. Az azonosulási háló zárt rendszerként működik, saját nyelvvel, saját térbeli vonatkozási pontokkal, és ennek a térnek a saját használatra érvényes címkézésével.

A lokális identitás a közösségi identitások közül – területi szempontból – a legszelektívebb és legatomisztikusabb; legszembetűnőbb ismérve pedig, hogy a szubjektum a saját lokalitást a világ közepeként és minden tapasztalatának forrásaként látja. A diskurzus kialakulása arra a ki nem mondott, sehol expliciten meg nem fogalmazott tényre alapszik, hogy a vele párhuzamosan kialakuló azonosulási mátrix egy kulturális-történeti (de sokszor etnikai és/vagy nyelvi és/vagy vallási) folyamatosságként fogalmazódik meg, azonosulási csomópontjait pedig ezen identifikációs kontinuumból eredezteti. Az azonosulási

⁴ Juhász Erzsébet: *Határregény*. 5–6.

⁵ Szirmai Károly: *Vihar a Dunán*. In. Szirmai Károly: *Veszteglő vonatok I.*, 182.

csomópontok homogenizációja, a lokalitásban való elsimulás által egy eredetét a múltba rejtő közösségi identitást hoz létre, amely egyrészt egy öntörvényű kódolást valósít meg, másrészt pedig – a kulcs megtagadásával – nem engedi magát kívülállókkal megfejteni. A zárt rendszer tökéletesen működik, még akkor is, ha a kívülálló hibát vélnének felfedezni az őshonos hibátlanságban. A jövevény így mindig jövevény marad – idegen, aki csorbaként érzékeli azt, ami valójában csak a lokális identitás különfejlődésének egyik ismérve.

*„(a csantavérik nem tudják
nem akarják tudomásul venni hogy isten
nem szereti a giccset)
nem véletlen hogy egyik szemináriumi dolgozatom
témáját innen választottam
a csantavéri kistemető sírfeliratainak helyesírási problémáit”⁶*

Ahogy ebben az idézetben is látjuk, a lokális közösség nyelve azt a köztességérzést tükrözi, amely – *Deleuze és Guattari* után szabadon – a nem írás lehetetlensége, a magyarul írás lehetetlensége és a más nyelven való írás lehetetlensége⁷ mentén artikulálódik. A diskurzus kialakulása az íráskényszerrel van összefüggésben, a lokális nyelv pedig ezáltal meg kellett, hogy nyilvánuljon, hiszen ez az egyetlen nyelv, amelyen a szubjektum minden mesterkéeltség nélkül megszólalhat. Szükségszerűen ez a nyelv magyar, de az a magyar, amely már nem a normatív, hanem a stigmatizált, a lokális közösség határain kívül elhallgattatásra ítélt változat. A lokális közösség nyelve a vidék roncsolt nyelve, ugyanakkor a zárt rendszer belső használatának tökéletesen megfelelő szociolektus. A lokális, például a kishegyesi vagy az újvidéki magyar, ugyanolyan terétől megfosztott nyelv

⁶ Bozsik Péter – Karácsonyi Petra: Csantavéri Orlando. In. *Magyar Lettre* 2000/ tavasz, 36. szám

⁷ “the impossibility of not writing, the impossibility of writing in German, the impossibility of writing otherwise” (Deleuze–Guattari, 2003: 16.)

(deterritorialized language), mint a szerzőpáros kafkai-prágai németje – természetesen csak akkor, amikor a rendszeren kívül, vagyis az irodalomban kerül használatra – a két emblematikus könyv ebben az esetben a Blumm–Mirnics–Szerbhorváth hármás *Dombosi történetek* c. kötete és Végel László *Exterritórium*a.

Ennek a lokális identitásnak az irodalomban való felbukkasásával már a századelő néhány írójánál találkozhatunk, bár azok inkább buzgó kutatók filológiai munkájának vagy utólagos következtetéseknek és kevésbé az írói szándéknak az eredményei. Fontos viszont megemlíteni, hogy a bácskai és a bánáti tájak kezdetleges lokális diskurzusok voltak már az akkor „még-nem vajdasági irodalomban” *Gozsdu Eleknél*, *Papp Dánielnél*, *Balázs Bélánál*, *Herczeg Ferencnél*... Ezek a viszont sokszor képzeletbeli terek, amelyek csak lazán kötődnek ahhoz a valós térhez, amelyből elindultak – a legjobb példa erre talán *Mikszáth Kálmán* A Noszty fiú esete Tóth Marival c. regénye, amely egy fiktív vármegyének fiktív helységében történik, ugyanakkor cselekményi térként még akkor is mindenki Ómoravicát említi, ha annak neve egyszer sem fordul benne elő; ugyanezzel a filológiai igyekezettel azonosítják *Kosztolányi Dezső* Pacsirtájának Sárszegét Szabadkával. Az itt tárgyalandó lokális diskurzussal összekapcsolódó lokális identitás viszont inkább a második világháború utáni késő modernségben, de legfőképpen az azt követő posztmodernben jutott kifejezésre. A posztmodern hozta ugyanis meg azt a fragmentáltságérzést, amely a nagy nemzeti narratívákat, a nemzetállami vágyat, sőt még a nemzetekfeletti föderaliztikus államformát is ellehetetlenítették. *Zygmunt Bauman* erről azt írja, hogy „A posztmodern gondolkodás közösségi, lokális igazságokról és bizonyosságokról ábrándozik, amelyekről azt reméli, hogy át tudják venni a civilizálódás azon feladatát, amelyet a nemzetállamok átfogó és univerzaliztikus igazságai és bizonyosságai nem tudtak ellátni; abba fekteti reményét, hogy a gondolkodás, érzés, akarat és tett egy olyan egységét biztosítja, amely az erőszakot csak valami jogtalanul elképzelhetőnek láttatja. A neotribaliztikusan posztulált

közösségek ugyanakkor a reménykedésen túl mást nem tehetnek.”⁸ Amennyiben az itt emlegetett bizonyosságokba és igazságokba fektetett reményt az azonosulási csomópontok velejárójaként kezeljük, a lokális identitást pedig a gondolkodás, az érzés, az akarat és a tett helyi értékrendjének szavatolójaként, valamint azt sem hagyjuk figyelmen kívül, hogy a föderatív, nemzetek feletti kulturális nemzeteszme és a lokális identitás között a szocializmus nemzetteladása keltette légüres tér van, akkor teljesen érthető, hogy a második világháború identifikációs erőszaka utáni, valamint az 1974-es Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaság Alkotmányának nemzeti kiegyenlítése, etnosztagadása, majd ennek a jugoszlávságnak a megvonása a délszláv háborúk során miért is erősítette fel a vajdasági magyar irodalomban a lokális diskurzust – ez volt ugyanis az egyetlen közösségi identitás, amelybe mindennemű bizonytalanság nélkül vissza lehetett vonulni.

Lokális mitológia

A lokális diskurzus kiterjed a lokális mitológia által ápolt képzetekre is. Ez a részben valós, részben képzeletbeli, de mindenképpen valós alapokon nyugvó, helyhez való kötődés egy magasba tornyosuló, de magába omló örvény képletére egyszerűsíthető le, amely rendre a valós tér fölé igyekszik, de mivel csak egy előre meghatározott, tőle függetlenül kijelölt, történelmi-politikai mezsgyéssel jól körülhatárolt bázis áll rendelkezésére, mindig magába is omlik. Az önellátó, másoktól lényegileg független rendszer így az anyagot – a lokális

⁸ „Das postmoderne Denken ist voller Träume von gemeinschaftlichen, lokalen Wahrheiten und Gewißheiten, von denen man hofft, daß sie jene Aufgabe der Zivilisierung übernehmen, die die umfassenden, universalistischen Wahrheiten und Gewißheiten der Nationalstaaten nicht erfüllen konnten; man hofft, daß sie eine Einheit von Denken, Fühlen, Wollen und Handeln stiften und damit Gewalt nur als unberechtigt denkbar erscheinen lassen. Die neotribalistischen postulierten Gemeinschaften können jedoch gar nicht anders, als an diese Hoffnungen zu Glauben” (Miller–Soeffner 1996:59).

narratívák epicentrumából – az örvény talapzatából újra és újra újtára indítja. Valami hasonló történik *Bence Erika* Ibolya utca c. novellafüzérében, *Tolnai Ottó* Wilhelm-dalaiban, erről ír *Radomir Konstantinović* is a mára már klasszikussá lett művében, A vidék filozófiájában is, de ennek kevésbé irodalmi lecsapódásait figyelhetjük meg *Nagy József* kanizsai származású táncművész, színész, koreográfus munkásságának bizonyos aspektusaiban is. A lokális diskurzus egyik alapvető ismérve a megnevezett, sokszor vidéki tér, az ehhez köthető mitológia pedig az ezt benépesítő mitikus hősök és ellenhősök, azok szokásai, tettei és idegeneket módosító praktikái.

Bence Erika Ibolya utca c. rövidprózákat tartalmazó kötete jól példázza a lokális mitológia elévülhetetlen és a vidék szelleme által híven őrzött szabályrendszert, azt, ami Wilhelmnek csak egy magától értetődő valóság, az Ibolya utca én-elbeszélőjének egy életen át tartó harc. Wilhelm úgy része a vidéknek, hogy mégsem az, *Thomka Beáta* is a peremhez köti.⁹ A vidék szelleme nem tűri meg a szokatlant, a képlettől eltérőt, nem tűri meg azokat az elemeket, amelyek a véletlen bárminemű esélyét hordozzák magukban, amelyek „stílusában” kárt tehetnek. A vidék szelleme ugyanakkor el sem üldözi, csupán annyira vesz róla tudomást, amennyire nevetségének tárgyává teheti. Wilhelm ezért abban a kivételes helyzetben van, hogy kívülről figyelheti meg az őt csak alkalmanként befogadó világot. Az Ibolya utca szubjektumát nem vetette ki a vidék, hanem folyton azon ügyködik, hogy jármába törje, hogy beillesse a neki már születése előtt kiválasztott helyre. *Bence Erika* felvonultatja a nyugat-bácskai kisközösség színe-javát és annak értékrendszerét. Egyfajta bestiáriumát alakítja ki annak a lokális mitológiai apparátusnak, amely tőle függetlenül kelt életre – valahol az idők kezdete előtt –, de, amely csakis úgy tudja legitimálni magát, hogy alattvalói felett könyörtelen hatalmat gyakorol. „*Ez a szobabútor volt családunk büszkesége, ezért könyveinknek – mint furcsaságoknak – méltóbb helyet el sem tudtunk volna képzelni. Házi kiskönyvtárunk alakulása furcsa módon*

⁹ Thomka, 1994: 120.

összefüggött bútorvásárlásaink ütemével, sőt, *anya buta barátnője is befolyással volt rá. [...] Ám egyszer K. Mariska, aki köztudomásúan soha egyetlen könyvet sem olvasott el (igaz, anya sem túl sokat, de erről nem volt tudomása senkinek, és neki különben is »fájt a feje az olvasástól«) azt találta mondani, hogy »akinek pénze van, annak esze is van, és jobban tennétek, ha könyvek helyett regálra gyűjtenétek, már mindenkinek van«. És anya utánanézett. És már tényleg mindenkinek volt. A családi hierarchiában (mert van ilyen) alattunk levő rokonoknak is. S akkor tudtuk meg, hogy mahagóni színű kombinált bútorunk már kiment a divatból, ezért anya többé rá sem bírta nézni. Ezentúl – hogy ne lássa senki – a szobaajtót is csukva kellett tartanunk.»¹⁰ A lokális mitológia értékeket, viselkedésmintákat közvetít – valamit, ami bár lehet, hogy máshol is működik, a helyi szubjektumra gyakorolt örökérvényűséget csak a lokális diskurzusban teljesítheti ki. A mitikus szereplők és az általuk végrehajtott, előre kiszámítható tettek azok, amelyek a lokális diskurzus zárt rendszerét meghatározzák.*

A *Wilhelm-dalok* egy több évtizeden át íródó, a kanizsai-verbászi (valós elemekből keletkező) hibrid-térből induló szöveg, amely az imaginációba, a képzeletbelibe rugaszkodik el, és hol a jugoszláv hegyvidék, hol a vajdasági síkság, hol a mediterrán partok, hol pedig a K.u.K. monarchikus narratíváit, tereit épít magába, majd a kanizsai origóba tér vissza, csak azért, hogy a lokális mitológia körforgásba újfent bele tudjon lendülni. *Tolnai Ottó* húsz éven át írja Wilhelmet, a félnótás csellengőt, a szellemi fogyatékos vidéki orfeuszt, a mára már mindenki által ismert énekest gitárral, és vele együtt azt a lokális mitológiát, amelynek Wilhelm az egyik hőse, egyik hőrosa a vidéki Olimposzon. Időnként visszatér rá, időnként eltávolodik tőle, de az írói pálya számottevő részében versben, esszében foglalkozik vele.

A lokális mitológia segítségével nemcsak bejárja a vidéket, hanem a Tolnai-életműben oly gyakori mitizálási technikával muzealizálja is azt. Wilhelm kilép abból az ikonikus pecháni pretextusból, amelyről már *A meztelen bohóc* 1977-es esszéjében

¹⁰ Bence Erika: Sunyin az irodalom alatt. In. *Ibolya utca*. 53.

is szó van, és a szövegezés által a vajdasági lokális mitológia antihősévé lesz. A Tolnai-féle lefelé stilizálás magasiskolája¹¹ az „Énekes gitárral” verbászi életrajzát a vidéki orfeusz egyre táguló földrajzi, történelmi, geopolitikai és geokulturális tartalmakkal tölti fel, a kötetben rákövetkező szöveg kiindulópontja viszont újra a lokális tér – nem távolodik tőle el. A lokális mitológia egyre inkább kiteljesedő képének szinkretikus tér- és idősíkjai Verbásztól, Újvidéken, a Tiszán, a Dunán át egészen Kanizsáig, Pechán idejéig a jelenkorig, a Monarchia kulturális boltívei alól több évtizednyit ugorva a szocializmus józanító legendáriumáig érnek. Ahhoz, hogy a lokális mitológia által lefedett tér még teljesebb legyen, Wilhelm, a narráció által, önmagán kívül további lényekkel népesíti azt be: Vak Vígh Tibikével, Lábatlan Baráthtal, Csipogó Cseszkóval, Bajszos Ibollyal, Hullala Julcsával, Öreg Kekeccel, Púpos Ferikével, Púpos Sanyikával, Kuka Bélával, Ótott Tónival, Egyfogú Misóval, Szamaras Vittussal, Vécés Vicussal, Bolond Tóthtal, Szoldás Jóskával, Kardos Picuval, Kecsege Jóskával stb. A vidék szellemének kimeríthetetlen fantáziája, nyelvi innovativitásának végtelen burjánzása jelenik meg előttünk. A lokális mitológia teremtette szövegekben a vándorlás, a kilépés, a felfelé tornyosulás eredménye soha nem a koordinátarendszer középpontjától való elszakadás, hanem a hozzá való visszatérés determinizmusában történik.

Ehhez a gondolati ívhez tartoznak Nagy József Pekingi kacsá (Canard pékinois, 1987) és Orfeusz létrái (Les échelles d’Orphée, 1992) c., a kanizsai lokális mitológia jegyében fogant, ám Franciaországban bemutatott darabjai is. A két előadás egy plasztikus, koreografált és mindenekelőtt dramatizált módon, elsősorban Tolnai Ottó, de mellette Dobó Tihamér és Koncz István alkotásai alapján jött létre. A lokális mitológia érvényét az is növeli, hogy Nagy József – Bicskei István és Döbrei Dénes személyében – a hely legendáriumát ismerő, Magyararkanizsa környékéről származó munkatársakat is szerződtetett. A lokális mitológiát így nem pusztán a mára már a gyakorlatból kiesett görög–latin

¹¹ Thomka, 1994: 121.

vagy a skandináv mitológia mintájára kell elképzelnünk, hanem egy lüktető, a közösség életében még mindig működőképes, narratívákat és azonosulási csomópontokat, hősöket és antihősöket szolgáltató értékrendszerként. A Nagy József-i színház viszont emellett megmutatja azt is, hogy a lokális mitológia a cselekvésminták áthagyományozását, a kommunikációt, a tettet, a helyi értékek egyfajta felvállalását is jelenti. A vidéknek, a lokális mitológia által közvetített értékrendszernek, illetve az irodalomban gyakran tematizált erre irányuló ellenszegülésnek van valamiféle „vissza a kezdetekhez” vonatkozása is, valami, amit Konstantinovič a „tiszta szegénység eszményének” nevez, és ennek kétségkívül a vidéki lokális diskurzus az egyik forrása.

Lokális topográfia

A lokális diskurzus nagy arányban függ attól a tértől, amelyben tenyészik, így szükséges és egyben úgymond természetes velejárója is a közösség által belakott térrel való azonosulás, a térhez fűződő viszonyok hangsúlyos kiemelése azzal, hogy az azonosulási folyamatban kialakuló valós tér sokszor képzeletbeli térré alakul át (reális terekből sokszor imaginárius terek lesznek). „A hagyományos társadalmak egyik jellegzetessége a számukra magától értetődő ellentét az általuk lakott terület és az azt körülvevő ismeretlen és meghatározatlan tér között. A terület, amelyen élnek: a »világ« (pontosabban: »a mi világunk«), a kozmosz; a többi már nem kozmosz, hanem egyfajta »másik világ«, idegen kaotikus tér [...]”¹² – írja Mircea Eliade, majd kitér arra is, hogy a vallásos tér (a mi esetünkben a lokális, geokulturális identitás lokális tere), olyan elemeket tartalmaz, amelyek minőségileg különböznek a többitől, amelyek „»szilárd pontot« nyújtanak az embernek, s ezáltal lehetővé teszik számára, hogy tájékozódjék a kaotikus homogenitásban, »megalapítsa a világot« és valóban éljen”.¹³ A lokális diskurzus tere így sohasem semleges tér, hanem értékekkel,

¹² Eliade: 2009. 23.

¹³ Eliade: 2009. 17.

emlékekkel, azonosulási csomópontokkal címkézett tér, amely ezáltal elkülönül a többi, ismert, de a közösség számára nem kiszámított tértől. *Michel Foucault* ugyanezzel a szándékkal említi a heterotópiák kapcsán, hogy „a tér, melyben lakozunk, nem egynemű és üres, hanem épp ellenkezőleg: minőségekkel telített, esetleg keresztül-kasul kísértetjárta tér”.¹⁴ Ide tartozik *Gaston Bachelard*¹⁵ is, aki – Eliadéhoz és Foucault-hoz hasonlóan – a térnek a személyeshez, intimtáshoz köthető sajátosságait hangsúlyozza. A képzelettel körülvelt tér ugyanis számunkra sohasem lehet egy közömbös, egy földmérők gondolatainak és méréseinek kiszolgáltatott tér. A kérdéses tér mindig megtapasztalt, de úgy, hogy az nem önnön objektív pozitívításában, hanem a képzelettel járó megannyi részrehajlás segítségével történik. Eme tér egyben vonzza és védi a határain belül elhelyezkedőt.¹⁶ A geokulturális identitás talán legatomisztikusabb modellje a lokális térrel való azonosulás. Ebben az esetben nem lokálpatriotizmusról vagy helyi jellegzetességeket sorjázó vidéki műkedvelők kontárkodásáról van szó (bár ebbe is torkollhat), hanem arról a sajátos jelenségről, amelyet *Hózsza Éva* Tündérlak-effektusnak nevez. A vidék mikroközösségével való azonosulás, a falu vagy kisváros világának felnagyítása; és ami a legfontosabb, olyan helyi jelentőséget hordozó földrajzi nevek használata, amelyeket lényegében csak az adott közösség ismer. Példaként szinte bármely – nyelvhasználatában magyar (is) – vajdasági helységet felhozhatnánk, az érvelés egységesítése szempontjából viszont ebben az esetben csak az újvidéki esetekre hagyatkozunk.¹⁷

¹⁴ Foucault: 2011.

¹⁵ Tekintettel arra, hogy *Gaston Bachelard: La Poétique de l'espace*. Paris, 1957 c. könyvének még nincs magyar fordítása, a tanulmányban szereplő, erre vonatkozó szöveghelyek során a Belgrádban 1969-ben kiadott *Poetika prostora* c. szerb nyelvű kiadásra támaszkodom. Az azonosítás érdekében közölt oldalszámok is erre a fordításra utalnak.

¹⁶ Bachelard: 1969. 24.

¹⁷ Emellett természetesen rengeteg szabadkai (Lovas Ildikó), palicsi (Tolnai Ottó), kanizsai (Tolnai Ottó), kishegyési (Aaron Blumm), verseci (Jódal Rózsa), zombori (Herceg János), csantavéri (Bozsik Péter – Karácsonyi Petra) stb. példa van.

Újvidékkel kapcsolatban, többek között fontos tudni azt, hogy a Monarchia felbomlása után Zomborból, a megyeszékhelyből a politikai, majd fokozatosan a gazdasági, művelődési, oktatási, kereskedelmi hangsúly is ide tevődik át. A városba ideiglenesen vagy tartósan betelepülő lakosság, valamint a folyamatosan változó geopolitikai állapot egy állandó alakulásban levő városképet eredményezett, amely a városban élő nyelveken is hagyott egy irodalmi lenyomatot.

Juhász Erzsébet Határregény c. posztumusz műve keresztül-kasul bejárja a századfordulós Újvidéket, összekötve azt a városnak a mű megírásának pillanatában aktuális képével: „A nyolcvanas években azonban Angeline már mindenestül áttette létezésének színhelyét a század világháborút megelőző éveire. Rendszeresen megfordult a Főtéri katolikus templomban, hetente többször is eljárt az artézi gyógyfürdőbe, mely nem messze a házuktól, a túloldalon volt egy szépen kiképzett park növendék fáinak tőszomszédságában. Nagyokat sétált a parkban, szelíd, szomorkás könyveket olvasgatott kedvenc padján üldögélve, melyről épp egy gyönyörű lápi ciprusfára volt rálátása.”¹⁸ A szöveg narrátora és szubjektuma is ismerik a topográfiai kódot, osztoznak a lokális kulturális és kommunikatív emlékezet adta tudásban, és ezáltal egy olyan szövegvilágot hoznak létre, amelyben a szubjektum mozgásterét, a város különféle épületeinek, parkjainak, közösségi mikrotérenek történetét, történelmi és politikai irányvonalait az tudja legteljesebben betájolni, aki ugyanúgy birtokosa ennek a tudásnak.

Juhász Erzsébet egy olyan Újvidéket hoz létre, amelynek elnevezései már rég kikoptak a használatból (senki sem nevezi már pl. a Rákóczi utcát Rákóczi utcának), a lokális diskurzus térre vonatkozó részének viszont létezik egy ellenkező irányú vonulata is, ahol a földrajzi elnevezések hivatalos használatát kényszerűségből, még az irodalomban is tiszteletben kellett tartani. Ilyen például Szirmai Károly egyik, először 1931-ben (Reggeli Újság), majd 1935-ben (Kalangya) közölt novellája:

¹⁸ Juhász Erzsébet: *Határregény*, 2001, 7.

„Vajmi kevéssé vigasztalta meg a hosszú kert, mely lenyúlt a régi Novi Sad békalencsés, férgektől hemzsegő elmocsarasodott és elnádásodott szennyvízelvezető árkáig, vagy távol a magas vasúti töltés a szinte folyton pöfögő fűtőházzal, csak a nagy Limán felé csíkozódó zöldje jelentett enyhülést szemének, mert a messzi, otthoni rétekre emlékeztte.”¹⁹ Érdekességként megemlíthető, hogy a lokális diskurzusra való térbeli fókuszálásban – közel háromnegyed évszázadra rá –, az arra való utalásrendszerben, a geopolitikai és nyelvi redukciót vegyítő Jung Károly így ír (ha jól emlékszem, ilyen és ehhez hasonló feliratok a kilencvenes évek végén, falfirka formájában, Újvidék több városrészében is megjelentek):

„Ovo je Jugoslavija!
Ovo je Srbija!
Ovo je Vojvodina!
Ovo je Liman
Ovo je zgrada!
Ovo je kerov kurac!

Ez (itt) Jugoszlávia!
Ez (itt) Szerbia!
Ez (itt) Vajdaság!
Ez (itt a) Limány!
Ez (itt egy) épület
Ez (itt) a kutyák fasza!”²⁰

Az újvidéki székhelyű Új Symposion köré csoportosuló alkotók közül többen, így *Domonkos István* és *Tolnai Ottó* is versbe foglalták a JSzSzK kulturális felhangjaiban forrongó Újvidéket. *Domonkos István* Tessék engem megdicsérni c. 1976-os verseskötetének megnevezett, konkrét helyszínei szinte kivétel nélkül Újvidékre vonatkoznak:

¹⁹ Szirmai Károly: Endrey Kornél. In. Szirmai Károly: *Vesztglő vonatok* I., 124.

²⁰ Jung Károly: *Változatok Pilinszky Négysorosára – Limányi anziksz.* In. Jung Károly: *Mogorva Héphaisztosz.* 51.

„a szalvétáktól már régebben
elment a kedvem
maradjanak hát Döncinél
kinn a Heréskertben”²¹

Írja *Domonkos István* a Heréskertre, Újvidék egyik városrészére utalva, míg *Tolnai Ottó* még jobban tagolja a teret ahhoz, hogy köztereket, utcákat, épületeket, intézményeket nevezhessen meg.

„amikor pilinszky jános újvidéken
(már előbb járt itt egyszer a tengerre menet
a katolikus portán
[...]
azt amikor pilinszky jános újvidéken
a tyirpanov (fogalmam sincs ki volt) munkásegyetemen
odajött hozzám”²²

Tolnai Ottó a vonatkozási mátrix kialakításában még a városrészeknél is kisebb mikrotereket használ fel. Ezt a muzealizáló írástechnikát természetesen nemcsak Újvidék esetében használja fel, hanem például *Palics*, *Szabadka*, *Kanizsa* helyszíneként való szerepeltetése során is. A tér helyi léptékű ismerete viszont minden esetben felértékelődik, és lehetővé teszi számunkra azt, hogy a lokális diskurzus kartográfiai hitelességgel legitimálja magát. Ugyanezzel az aprólékos módszerességgel írja le Újvidéket regényeiben és esszéiben *Végel László* is, rövidprózáiban *Jódal Kálmán*, verseiben *Ladik Katalin*, drámáiban, esszéiben *Gobby Fehér Gyula*, verseiben *Sziveri János*, de a különféle folyóiratokban publikált bombázáskori (1999) naplóbejegyzéseikben *Bence Erika*, *Bordás Győző*, *Harkai Vass Éva* stb.

²¹ Domonkos István: SOS! In. *Tessék engem megdicsérni*, 77.

²² Tolnai Ottó: Pilinszky Újvidéken. In. *Balkáni babér*

A dombosi kör

A lokális diskurzus vajdasági magyar irodalomban betöltött szerepének ugyanakkor van egy sikertörténete, amelyet néhány író egyetlen térrel való azonosulásában követhetünk végig. A lokális diskurzus egyedülállón – a bácskai Kishegyeshez köthető – meghirdetett és közel egy évtizeden át művelt programjáról van szó. „*A dombosi diskurzust, ugye, Virág Gábor indította be, nélküle, avagy ötlete nélkül most nem is igen lenne miről beszélni [...], aztán Mirnics Gyula meg én lazán hozzákapcsolódtunk, Papp Tibor meg egy számomra igen ködös ideológiát gyártott köréje, [...] a Magyar utcában, a II. Rákóczi utcában és főképpen a kishegyesi (dombosi) kocsmákban, esetleg a Symposion által Bácska-szerte folytatott, vagy inkább csak folytatgatott diskurzus inkább játék volt, mintsem véres és komoly(kodó) próbálkozás az irodalom terén.*”²³ – írja Szerbhorváth György, és valóban, volt a kilencvenes években egy olyan próbálkozás a vajdasági magyar irodalomban, amely többé-kevésbé programszerűen jelölte ki magának cél- és eszközként egyaránt azt a lokális diskurzust, amely addig mindennemű célirányosság nélkül jelentkezett. Az egyik járható út pedig a lokális térrel való azonosulási háló (esetenként valós, esetenként képzeletbeli) kiépítése volt. Amit kialakítottak a közösségi identitás minimalizmusa volt, egy mikrotér totalitásként való felvállalása – Macondo, a maga nemében.

A kilencvenes évek hatványozottan erős lokális diskurzusa, továbbá a „dombosi kör” tudatos lokális programja egyrészt abból állt, hogy valamibe kapaszkodni kellett, valamivel azonosulni kellett, és a lokális miliő volt az egyetlen, amely abban az időben biztosnak tűnt; másrészt fontos szempont az is, hogy ebben a kényszerhelyzetben tudatosan fel is vállalták ezt a lokális identitást. *Zygmunt Bauman* után szabadon azt is mondhatjuk, hogy a dombosiakra is hatással volt az a „folyékony modernitásbeli” mozzanat, mely szerint a szubjektum már nem születik bele az identitásba, illetve abba a szociokulturális miliőbe, amely meghatározná, hanem létrehozza azt. A

²³ Szerbhorváth György: Hazabeszélés. In. *Üzenet*, 2001 tele.

szubjektum – lévén, hogy az identitás kialakítása során egy, az eredendő közösségtől egyre inkább függetlenedő, majd egy más közösségekhez felzárkózó utat tesz meg – az azonosulási folyamatot nem egy eleve adott értékrendszer kényszerű felvállalásaként, hanem feladatként éli meg.²⁴ A dombosiak, bár beleszülettek ebbe a milióbe, nem szöktek el tőle, hanem felvállalták azt, hovatovább kialakítottak egy olyan diskurzust, amely egyrészt az előző, miliőelméleten alapuló tanoknak mutat görbe tükröt, kifigurázza azokat, másrészt pedig úgy azonosul a térrel, hogy annak kapcsán a lokális ismeretanyagra teszi a főhangsúlyt. A dombosi térrel pedig csak úgy tudtak azonosulni, hogy a lokális identitással párhuzamosan dekonstruálták. Le kellett rombolniuk ahhoz, hogy létrehozhassák.

*„Olykor magam is
azt hiszem: testet adok
s értelmet (hiszen
ha nem adnák a
lazik azt is leszarnák)
a versnek. Lófaszt.
Leszarják így is, úgy is.
(Lesz szar Domboson elég.)
Te peti meg csak
szíjjá, szíjjá, Dombos nincs
a szarnak híján.
E narratívba
mán egyre megy, hogy Dombos
vagy Feketehegy”²⁵*

²⁴ „To put it in a nutshell, ‚individualization’ consists of transforming human ‚identity’ from a ‚given’ into a ‚task’ and charging the actors with the responsibility for performing that task and for the consequences (also the side-effects) of their performance. In other words, it consists in the establishment of a de jure autonomy (whether or not the de facto autonomy has been established as well). As this happens, human beings are no more ‚born into’ their identities.” (Bauman, 2000. 32.)

²⁵ B. Kovács Kázmér: A vers helyi narratívája – Requiem Aaron Blumm baseballsapkájáért. In. *Symposion* 5. szám, 65.

Ilyen és ehhez hasonló szövegek születtek a kilencvenes évek Dombosán. Az író és az olvasó meghitten összejátsszanak, de úgy, hogy nem lépnek ki a lokális tér kölcsönözte ismeretanyagból. *Mirnic Gyula* megszólalásmódja ugyanezzel a familiaritással párosul, amikor tereket és szereplőket sorjáz anélkül, hogy a lokális tér epicentrumától, Dombostól jelentősebben eltávolodna: „A bátyám bizalmasan hozzámhajolt, és elmesélte, hogy most jöttek Berlinből, ahol a Sáfrány elkötött egy gépkocsiparkot, egy emeletes garázst egyszerűen felpakolt egy tankra, és alapostól-autóstól elhozta Dombosra.”²⁶

A vajdasági magyar irodalomban vannak ketten is, akik soha sem tartoztak az ún. „dombosi körhöz”, viszont az abból a térből eredeztethető lokális diskurzust művelték. *Németh István* és *Csépe Imre* szinte soha vagy nagyon ritkán lépett ki ebből az azonosulási hálóból, és mindkét szerző szinte összes szövegének cselekménye Kishegyesen, illetve a község környékén zajlik. Fontos viszont megemlíteni, hogy a „dombosi kör” írói élesen elhatárolódtak a két említett írótól; olyannyira, hogy 1998-ban Kishegyesen – ahol már évtizedek óta megszervezik a Csépe Napokat – a rendezvénnyel egyidőben anti-Csépe napokat szerveztek, *EICSÉPElt Napok* néven.

Az elsősorban szocialista realizmus jegyében alkotó *Csépe Imre* és a posztmodern határát súroló, de az évek során egyre anekdotizálóbbról *Németh István* tehát ugyanannyira nem lépett ki Kishegyes lokális teréből, mint a „dombosiak”: „Megkérdeztem a beszédesebbtől, ismerik-e a falu Krivaja-hídjait, föl tudnák-e sorolni őket? Hogyne tudnák, s máris kezdték onnan, ahol az ér belép a falu határába. Sorjáztak a fahidak, a kőhidak, a vashidak, a gyaloghidak, a nagyhidak, alig győztem jegyezni őket. Kevés kivétellel mind jómagam is ismertem...”²⁷ És egy *Csépe* idézet: „A fák tornyai már lágyan pihegtek az illatlopó májusi szellők, amikor alkonyattájt betértünk a faluba. A nemzetközi út mezőkbe ágazott

²⁶ *Mirnic Gyula*: Egy kör mentagormái. In. *Symposion* 6. szám, 37.

²⁷ *Németh István*: Bujkáló Nap T. felett – Hazajáró jegyzetek. In. *Híd* 1997/7–8. 634.

betonszalagján karikáztunk le Hegyesig, hogy egy éjszakát otthon töltünk. [...] Akkor is a szekicsi kaszállók felett toltta föl a homályból magát, rejtelmesen, titkokat szűrő sugárözönével.”²⁸

Németh István Házioltár c., alcímének műfajjelölését tekintve szerelmes krónikája ugyanilyen, helyi jellegű eseményekből épül fel. Mindketten a bácskai Kishegyesről származtak el, és láthatóan mindketten visszavágytak, a kettejük által ápolt lokális diskurzusban viszont megtaláljuk azt a töménységet, amely egyrészt máshol csak hígított állagában, a tágabb, nagyobb számú olvasóközönség számára írt művekben pedig már egyáltalán nem lelhető fel; másrészt pedig pontosan ez az a töménység, amellyel a „dombosi kör” írói szembefordultak, átalakítván, átformálván ezt a töménységet saját használatra. Németh István és Csépe Imre anekdotizáló novellái úgy használják a helyi kódokat, hogy azt gyakorlatilag csak a kishegyesi közönség értheti/érthette meg. A rövidprózák, pl. Németh István *Mogyorófavirág*, vagy Csépe Imre *Mezei dolgok* vagy *Tarisznyás emberek* c. kötetekben csak néhány formai árnyalatban térnek el az anekdotától, retorikailag teljesen azok, ez pedig azért fontos, mert ez a műfaji sajátosság adja meg nekik azt a szerzői szabadságot, hogy helyi topográfiai kódot, viszonyításként a helyiek által jól ismert, de a szélesebb olvasóközönség számára teljesen ismeretlen kútmegnevezéseket, árok-, tanya- és dűlőneveket használjanak. A „dombosi kör” viszont ebben találta meg azt, amit dekonstruálni lehetett, majd létrehozni egy olyan lokális diskurzust, amely térbelileg lényegében megegyezik az előzővel, azzal a különbséggel, hogy nem a modern, hanem a posztmodern jegyében fogant.

Lokális idő

A lokálisban történő dolgok nem párhuzamosak más dolgokkal, és még ha viszonyíthatók is világpolitikai eseményekhez, azokhoz is csak lazán kötődnek – kivéve, ha közvetlen hatással vannak a lokális diskurzusra (olyannyira, hogy megváltoztassák azt). A

²⁸ A falusi akácok alatt. In. Csépe Imre: *Mezei dolgok*, 259.

lokális idő autonóm idő, csak annyiban függ a regionális, állami vagy nemzeti, netán globális szintű eseményektől, amennyiben azok be tudnak hatolni ebbe a diskurzusba. Az időtapasztalat kulcsfontosságú ismérve viszont a vele párhuzamosan zajló események iránti közömbösség, pontosabban a hozzájuk való laza kapcsolódás. A lokális diskurzus kizárólag úgy tud viszonyulni az eseményekhez, hogy vele *egyidőben* nem történik és nem is történhet semmi. A diskurzus létrehozta regényekben, novellákban, versekben és a különféle drámai műfajokban ritkán találunk „ezalatt az idő alatt egy másik városban” jellegű modatokat. Az időtapasztalat lehet lineáris, eseménydús, pörgő, retrospektív, koncentrikus, de párhuzamos semmiképpen sem, hiszen az a helyi jelleg csonkítását, önkényuralmának végét jelentené.

Lévén, hogy a lokális idő lineáris, viszont önmagát nem helyezi párhuzamba, és önmagát sohasem is láttatja más időkontinuumokkal, a lokális időben mozgók, vagyis kizárólag a lokális időt objektívként megélők – összehasonlítási alap hiányában – nem vállalnak közösséget az őket körülvevő cselekménysorokkal, az azokat elkövető egyénekekkel, közösségekkel, a terekkel, amelyben azok zajlanak. *Benedict Anderson* a nemzet gyakorlati létrejöttének, a közösség elképzelésének – imaginációjának tekintetében rendkívül fontos szerepet tulajdonít a felvilágosodás kori nyomtatott sajtónak. Az újság- és hírlapolvasás volt ugyanis az a közösségteremtő erő, amely pluralizálni tudta az időképzetet. Gyökeresen megváltoztatta az időképet az, hogy máshol, tőlünk látszólag független és számunkra eddig teljesen közömbös helyeken események zajlanak, mégpedig többé kevésbé ugyanakkor, amikor az általunk ismert szegletében a világnak is történik valami. A lokális időtapasztalat ezt a párhuzamosságot szünteti meg, és csak a valóban hatalmas horderejű, a lokális közösséget is megváltoztató narratívákhoz kötődik, de azokhoz is csak referenciaszerűen.

A legjobb példa erre talán *Herceg János* *Módosulások* c. regénye, amely világméretű geopolitikai eseményeket, gazdasági változásokat, kulturális és demográfiai csúsztatásokat ír le anélkül,

hogy a lokális diskurzustól egy tapodtat is elmozdulna. Az első világháborút, amely Zombort mint néhai megyeszékhelyt teljes egészében lefokozta, elmismásolta, megfosztotta rangjától, és gazdasági tekintetben is megadta neki a kegyelemdőfést, valamint a népesség összetételében is gyökeres változásokat hozott – csak érintőlegesen, vonatkozásszerűen kezeli. Érdemes elgondolkodni *Gion Nándor* A kárókatonák még nem jöttek vissza és *Domonkos István* Via Italia c. regényéről is. Mindkét regényben lényegében gyermekekről és serdülőkori fiatalokról van szó, és arról, hogy egy bizonyos kor eléréseig a helyi millió kívül nem ismerünk és nem is ismerhetünk mást, így csak egy helyi vonatkozáskeret adott. Mindkét regény megmarad a helyi időkezelés kereteiben, valamint a gyerekvilág helyi világon kívüli járatlanságában, és ez domborítja ki a lokális diskurzust. A szereplők egyik esetben sem foglalkoznak a lokális cselekményi idővel párhuzamosan zajló nem lokális eseményekkel, nem olvashatunk levélrészleteket, nem hallhatunk telefonbeszélgetéseket, és a szerző sem utal olyan időszakokra, amely máshol zajlott volna a helyi cselekménnyel párhuzamosan. Emellett természetesen *Tolnai Ottó* Áruháznovelláit is felhozhatjuk példaként, ahol az egyes szám első személyű elbeszélő perspektívája szolgáltatja azt a folyamatosságot, amely az egyik szövegről a másikra görgetett, szubjektív megtapasztalt időt állítja a lokális diskurzus szolgálatába. Nem találkozunk olyan időbeli párhuzamossággal, mint például *Heimito von Doderer* Strudlhof-lépcsőjében, *J.D. Salinger* Zabhegyezőjében vagy *Thomas Mann* Buddenbrook házában. A lokális diskurzus csak akkor lehet teljes és tökéletes, ha önmagán kívül egyebet nem legitimál, és ez az időre is érvényes.

Összegzés

Az irodalom egy sajátos korpuszát alakító lokális identitásnak, ahogy más irodalmakban, a (vajdasági) magyar irodalomban is megvan a helye. Vitathatatlan ugyanis, hogy a vajdasági magyar irodalomban léteznek olyan szövegek, amelyek úgy

zárnak be egy kört, hogy azt egy (történelmi-területi-politikai) mikroközösségre vetítik csak rá, kialakítván így egy olyan lokális diskurzust, amelyet lényegében csak az érthet meg a legteljesebben, aki ismeri azt.

A problémát így a *jaubi* recepcióelmélet, vagyis a befogadás felől sikerült legkézenfekvőbben megközelíteni, hiszen a lokális diskurzus nem azt jelenti, hogy a cselekmény egy bizonyos (általában meg is nevezett) kisvárosban, faluban játszódik, ennél sokkalta behatóbb tudásra van szükség. Ismerni kell a politikai, térbeli, szociokulturális miliőt ahhoz, hogy a befogadás a szerző által megcélzott mértékben létrejöhesse. Az olvasónak osztoznia kell a szerzővel a szöveg által megmozgatott ismeretekben, és ha a befogadást egy skálának képzeljük el, amelynek egyik végén az ideális „teljes” befogadást, a másikon a teljesen semmitmondó, a befogadó számára közömbös és érdektelen olvasást helyeznénk el, és *Harkai Vass Éva* néhány sorát („*látlak a Vajhegyen állni/ a frissen meszelt Kálvárián/ alt ima zsong*”²⁹) tennénk próbára, akkor az egyik végleten nyilván a topolyai olvasók állnának, akik földrajzilag be tudják határolni a teret, és akiknek kulturális emlékezetében valamilyen módon helyet foglal, így ez a rész ki is emelkedik a homogén térből; ők egy már előzőleg jelentésekkel feldúsított térelem szövegszerű megformálódását látják, nekik ez egy olyan csomópont, amely nélkül nem lenne teljes az a lokális azonosulási háló, amely által kialakították azt a közösségi lokális identitást, amelyben a szerzővel osztoznak. A skála másik végén valószínűleg egy távoli vidék olvasója foglalna helyet, akinek teljesen mindegy, hogy hol történik a szövegben megjelenő cselekménysor, aki ugyanúgy olvassa, mintha egy teljesen más helyen történe, és akiben legfeljebb az ígék keltenek valamiféle derengő érzést, amelynek persze szintén semmi köze nem lenne ahhoz a lokális diskurzushoz, amelyből kikerült. A skála egyik oldalán bezárul a kör, míg a másikon a két egyenesnek egy véletlen metszéspontja következik csak be, a két szélsőséges és idealizált eset között pedig végtelen számú fokozat tenyész.

²⁹ Harkai Vass Éva: Triptichon – 1. Témélyi lélegzet. In. *Híd* 1993./ 3. 124.

A lokális olyan, mint a romantika radikális nemzeti diskurzusa, ezért bizonyos értelemben, más nyelvekre le sem lehet fordítani. A lokálisban van valami sporadikus, valami lényegi posztmodern parcialitás, valami meghátrálásból eredő felvállalás. A lokális diskurzus nem szül bestsellert, és a szövegek nem a széles néptömegek számára íródnak. A lokális diskurzus egy mozaikkocka, amely bár tökéletesen idomul az őt körülvevőhöz, mégsem akar tudomást szerezni róluk; Sziveri János szavaival: „Figyelmem leköti a helyi színezet/ s bár minden »csupa élvezet«/ lesz-e út mely innen elvezet –/ a Couleur lokálban (ha kell) a kör kerek/ s lapít mindenki saját kigőzölgésében/ mint sarokban az ázott egerek.”³⁰

Elsődleges források

- Bence Erika: *Ibolya utca*. Forum, Újvidék, 2001.
- Blumm, Aaron – Mirnics Gyula – Szerbhorváth György: *Dombosi történetek*. Symposion, Újvidék, 1998.
- Csépe Imre: *Tarisznyás emberek*. Minerva, Szabadka, 1958.
- Csépe Imre: *Mezei dolgok*. Forum, Újvidék, 1973.
- Domonkos István: *Tessék engem megdicsérni*. Forum, Újvidék, 1976.
- Domonkos István: *Via Italia!*. Forum, Újvidék, 1984.
- Gion Nándor: *A kárókatona még nem jöttek vissza*. Forum, Újvidék, 1977.
- Herceg János: *Módosulások*. Forum, Újvidék, 1989.
- Jódal Kálmán: *Bakancs és fal*. Forum, Újvidék, 1994.
- Jódal Kálmán: *Agressiva*. Forum, Újvidék, 2010.
- Juhász Erzsébet: *Határregény*. Forum, Újvidék, 2001.
- Jung Károly: *Mogorva Héphaisztosz*. Forum, Újvidék, 2002.
- Németh István: *Mogyorófavirág*. Forum, Újvidék, 1990.
- Németh István: *Házioltár*. Forum, Újvidék, 1996.
- Szirmai Károly: *Veszteglő vonatok I*. Forum, Újvidék, 1990.
- Sziveri János: *Dia-dalok, Újvidéki Íróközösség*, Újvidék 1987.
- Tolnai Ottó: *Prózák könyve*. Forum, Újvidék, 1987.

³⁰ Sziveri János: A couleur lokálban. In. Sziveri János: *Dia-dalok*. 1987. 53.

Tolnai Ottó: *Wilhelm-dalok, avagy a vidéki orfeusz*. Jelenkor, Pécs, 1992.

Tolnai Ottó: *A meztelen bohóc*. Forum, Újvidék, 1992.

Tolnai Ottó: *Balkáni babér*. Jelenkor, Pécs, 2001.

Végel László: *Exterritorium*. Jelenkor, Pécs, 2000.

Végel László: *Peremvidéki élet*. Forum, Újvidék, 2000.

Másodlagos források

Anderson, Benedict: *Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, London – New York, 1991.

Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004.

Bašlar, Gaston: *Poetika prostora*. Beograd, 1969.

Bauman, Zygmunt: *Gewalt, modern und postmodern*. In: Miller, Max – Soeffner, Hans-Georg, (szerk): *Modernität und Barberei – Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.

Bauman, Zygmunt: *Liquid Modernity*. Polity Press, Cambridge, 2000.

Bordás Győző – Duranci, Bela: *A két Pechán*. Forum, Újvidék, 1982.

Chambers, Iain: *Migrancy, culture, identity*. Routledge, London, 1994.

Csányi Erzsébet: *Farmernadrágos próza vajdasági tükörben – A vajdasági magyar jeans-próza természetrajza*. Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2010.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Kafka – Toward a Minor Literature*. University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 2003.

Eliade, Mircea: *A szent és a profán*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009.

Foucault, Michel: *Más terekről: Heterotópiák*. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=253> (letöltés: 2011.02.11.)

Gellner, Ernest: *Nations and Nationalism*. Blackwell Publishing, Oxford, 2006.

Gerold László: *Jugoszláviai magyar irodalmi lexikon (1918-2000)*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2001.

Gyáni Gábor: A tér nemzetiesítése – elsajátítás és kisajátítás. In. Uő: *Az elveszített múlt*, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2010.

Habermas, Jürgen: A posztnemzeti állapot és a demokrácia jövője. In. Uő: *A posztnemzeti állapot – Politikai esszék*. L'Harmattan – Zsigmond Király Főiskola, Budapest, 2006.

Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence (szerk.): *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

Hózsa Éva: *A novella Vajdaságban*. Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2009.

Hózsa Éva: A hiány szociográfiája irodalmunkban és a Tündérlak-effektus. In. Uő: *Idevonzott irodalom*. Grafoprodukt, Szabadka, 2004.

Huszka, Beáta: *Decentralization of Serbia: the minority dimension*. Európai Összehasonlító Kisebbségkutatások Közalapítvány, Budapest, 2008.

Jauß, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Budapest, 1999.

Konstantinović, Radomir: *A vidék filozófiája*. Forum Könyvkiadó – Kijárat Könyvkiadó, Újvidék–Budapest, 2002.

Mađarev, Milan: *Teatar pokreta Jožefa Nađa*. Pozorišni Muzej Vojvodine, Novi Sad, 2011.

Meyrowitz, Joshua: A globális hajnala – A hely és önazonosság új élménye a világhaluban. http://www.fil.hu/mobil/2004/meyrowitz_hn_webversion.pdf (letöltés: 2010.11.27.)

Opaschowsky, Horst W.: *Besser leben – schöner wohnen, Leben in der Stadt der Zukunft*. BDP, Bonn, 2005.

Smith, D. Anthony: *Nationalism*. Polity Press – Blackwell Publishing, Cambridge, 2001.

Szerbhorváth György: *Vajdasági lakoma – Az Új Symposion történetéről*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2005.

Szirák Péter: A regionalitás és a posztmodern kánon a huszadik századi magyar irodalomban. In. Görömbei András (szerk.): *Nemzetiségi magyar irodalmak az ezredvégen*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2000.

Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*, Kalligram, Pozsony, 1994.

Vajda Gábor: *Remény a megfélemlítettségben* 1. Magyarságkutató Tudományos Társaság, Szabadka, 2006.

Vajda Gábor: *Az autonómia illúziója* 2. Magyarságkutató Tudományos Társaság, Szabadka, 2007.

Ladányi István

**A szerző, az elbeszélő és a hős narratív identitásának
létesítése a posztmodern önéletrajzi diskurzusban**

**A szubjektum decentrációja: hangok polifóniája, töredékes
elbeszélésmód**

A jelen szöveg egy nagyobb munka eredményeinek összefoglaló fejezete. A jelzett kutatás szerb, horvát és magyar önéletrajzi jellegű posztmodern regényekben vizsgálta a szerző, az elbeszélő és a hős narratív identitásának a létesítését, abból a látszólagos ellentmondásból kiindulva, hogy az önmaguk szövegszerűségét hangsúlyozó, a valóságelvű referenciális olvasatoknak ellenálló posztmodern regényírás Közép-Kelet-Európában szemmel láthatóan gyakran fordul az önéletrajzi beszédmódhoz. Hasonló francia tapasztalatokról számolt be egyébként Philippe Lejeune önéletrajz-kutató, a maga szempontjából nem győzve eléggé felháborodni ezen a jelenségen, „illegálisnak” minősítve a regényírók jelenlétét ezen a köztes területen, akik szerinte visszaélnék azzal, hogy csupán a szövegjegyek alapján nem különíthető el egymástól önéletrajz és önéletrajzi fikció (Lejeune 2002, 278). Jelen dolgozat megállapításai az alábbi regények olvasatára épülnek: Garaczi László Egy lemúr vallomásai közös alcímmel ellátott Mintha élnél (1995, 1999) és Pompásan buszozunk (1998), Esterházy Péter Harmonia caelestis (2000) és Javított kiadás (2002), Kukorelly Endre Tündérvölgy (2003), Irena Vrkljan Marina, avagy az életrajzról (Marina ili o biografiji, 1986, magyarul 2009), Dubravka Ugrešić A feltétel nélküli kapituláció múzeuma (Muzej bezuvjetne predaje, 2002, holland fordítása 1997-ben, magyarul 2000-ben jelent meg), David Albahari Csalétek (Mamac, 1996) és Dragan Velikić A Domaszewsky-dossier (Dosije Domaševski, 2004, magyarul 2006).

Az elbeszélés a hősök narratív identitásának¹ létesítésével egy időben a hős és az elbeszélő közötti viszonyt is alakítja, ami az elbeszélő identitásának a létesítését is jelenti. Az elbeszélés jelene és az elbeszélő események múltidejűsége közötti szakadék az önéletrajzi fikcióban az elbeszélő identitását a maga múltbéli identitásaihoz való viszony színrevitelével alakítja. Az elbeszélői aktivitások olyan szerzői stratégiák érvényesülését láttatják, amelyeket Umberto Eco „mintaszerzője”², vagy Wolfgang Iser „implicit”, illetve „implikált szerzője”³ működésének nyomaiként olvashatunk, akiről megállapíthatjuk, hogy ő az a szerzői identitás, akit a szövegből megismerhetünk. A múlt identitásainak létesítése akár emlékezés, akár dokumentumok közvetítésével egy olyan diszkurzív térben történik, amelyet az önéletrajzi elbeszélő ural. Az elbeszélői aktivitásokat ugyanakkor a mintaszerző döntései határozzák meg. Mindegyik vizsgált mű mintaszerzője olyan elbeszélői azonosságot képez meg, akinek legfőbb jellemzője, hogy nem akarja vagy nem tudja teljességében uralni az elbeszélés tárgyát. Az elbeszélő hitelességének fokmérője az elbeszélés tárgyával kapcsolatosan a minél kisebb mértékű, ugyanakkor minél reflektáltabb beavatkozás, és olyan diszkurzív jelentésmezők létrehozása, amely fenntartja a jelölők szabad játékanak lehetőségét.

A vizsgált művek a múlttal való kommunikáció során úgy élnek a múlt jeleivel, hogy azok a mű konfigurációjában a múltbéli és az azokra ráépülő új jelentései együttes működésével képezik meg jelentéseiket. A múltnak a jelenben is hozzáférhető nyomaiként különös jelentőségre tesznek szert a dokumentumok, az idézetek, a megszilárdult kifejezések, tárgyak megnevezései, illetve leírásai. Ezek a műben jellé válnak, eredeti jelentéseik denaturalizálódnak, és a mű jelentésrendjében ugyanolyan értelmezői tevékenységet igényelnek, mint bármelyik másik jel.

¹ A narratív identitás ricoeur-i fogalmához lásd: Ricoeur 1999; Ricoeur 2001; Thomka 2001, 203–211.

² Eco 2007, 5–40.

³ Lásd erről: Ricoeur 1998, 28.

A prefigurált nyelvi konstrukciók diskurzusba lépnek egymással, akár csak a mű egyéb jeleivel, és a mű fikcióján belül elsősorban nem is dokumentarisztikus funkciót vesznek föl, vagyis nem a múlt hiteles megidézése az elsődleges szerepük, hanem épp a közvetlen hozzáférés lehetetlenségének látható és konkrét jeleiként vannak jelen.

A múltat közvetítő prefigurált produktumok írott, hangzó vagy vizuális alkotások lehetnek. Az intertextualitás révén a szöveges dokumentumok is önmaguk korlátozottságaként mutatják föl a maguk szövegszerűségét, amely ki van téve a közvetítő médium sajátosságainak. A közvetítő(k) sajátosságai még világosabban kifejezésre jutnak az ekfrázisz figurájánál a vizuális alkotások transzfigurációja esetében.

A múlt megőrzött tárgyai, vizuális leképezései Dubravke Ugrešić *A feltétel nélküli kapituláció* múzeuma című művében központi szerepet kapnak, a múzeum címbe emelt metaforája is efelé irányítja a figyelmünket. A regény bevezető, az Első részt megelőző szövegegységében (és ennek intratextuális megismétlésekor az Ötödik rész elején (Ugrešić 2000, 193–194), az elpusztult elefántfóka bendőjében talált tárgyak felsorolásában ezek a tárgyak kevésbé a múlt hű bemutatásai, amelyek jelenvalóvá tennék az elmúltakat, sokkal inkább a múlt egymással össze nem függő elemeinek megemésztetlenségét jelenítik meg, és az értelmes egész jelenlétének hiányát. Aleksandar Mijatović, a műben fontos szerephez jutó fényképek diskurzusát elemezve, Barthes-ra hivatkozva rámutat, hogy a fotók a tárgyak múltbéli jelenvalóságát hozzák be a diskurzusba (Mijatović 2003, 50), és az emlékezet helyeit hozzák létre, amelyek a jelen és a múlt közötti közvetítésre szolgálnak (Mijatović 2003: 51). A fényképek diskurzusában az emlékezet helyei nem a szubjektum egységének létesítését segítik elő, összekötve egymással a széttagozódott jeleket, nem szüntetik meg a veszteség elvét, amely az egész művet uralja, hanem azt hangsúlyozzák, hogy „a fotográfiák diskurzusa a megmutatottak látványa révén azok veszteségét közvetíti, az érintés zónájába emelve a konstitutív hiány helyeként vannak jelen: a szembesülés

és a hiány fájdalmának öröme szembeszegül az elfojtással és a felejtéssel” (Mijatović 2003, 53). Ily módon a múlt jeleit őrző hős identitásában nem az elmúlt világ jelentései dominálnak, hanem azok hiánya. Erre utalnak az elbeszélő metakijelentései is a múlt töredékeinek összekapcsolására vonatkozóan, amelyekben ennek vágya mindig a szándék lehetetlenségének kifejezésével társul. A töredékesség, a megformálatlanság jelei, a narratív egységek metonimikus összekapcsolásának hiánya a menekültlét tapasztalatát konfigurálják, vagyis egy olyan állapotot, amelyben a korábbi azonosságadó jelentések elveszítették magától értetődőségüket, az új jelentések elsajátítása pedig még nem történt meg, így a jelek az idegenség jeleivé lesznek. Ez az állapot pedig rálátást enged a múlt organikusnak tetsző rendjének esetlegességére is. A regény több szereplőjére is jellemző a különféle tárgyak gyűjtése, közülük is leginkább jelentéssel telítettek a Richard nevű konceptuális művész tevékenységére vonatkozó közlések. Ezek a szövegegységek is a jelentések feltételezettségére és az egyes tárgyak esetében a rekontextualizálás következményeire irányítják az értelmezői figyelmet. Ebben az összefüggésben a menekültek is múzeumi kiállítási tárgyként hatnak, a múlt jeleiként, akik egykori jelentéseik nélkül léteznek különféle gyűjtőhelyeiken. Jellemző módon a menekültek, hontalanok, bevándorlók a legkülönbélebb gyűjtőhelyeken együtt, a „befogadó” közösségektől elkülönítve élnek, az ösztöndíjasként ideiglenes egzisztenciához jutott művészekről a menekültek, bevándorlók gettóin át, a sajátos, számos értelemben gyűjtőhelyként felmutatott Berlinig.

Dubravka Ugrešić a „természetes” módon létrejött identitások elvesztését viszi színre, amely a korábbi családi vagy tágabb társadalmi narratívák egymásra épüléséből nyerte értelmét. A regény konfigurációja már a széttöredezettség állapotában jeleníti meg ezeket az identitásokat, köztük a főszereplőt is, az utólag természetes módon sajátként látott közegből való kívülhelyeződés, kizárás következményeként. Ennek megfelelően a színre vitt történet is egymással össze nem függő elemekre

töredezett – miközben az elbeszélő, a mű elején lévő ironikus „szerzői utasításban” arra hívja fel a figyelmet, hogy az elefántfőka bendőjében talált tárgyakhoz hasonlatosan, amelyek „idővel finomabb kapcsolatokba kerültek egymással”, a regényfejezetek össze nem tartozónak látszó elemei között is „az értelemhordozó kapcsolatok [...] idővel maguktól kialakulnak” (Ugrešić 2000, 5).

Irena Vrkljan regényében, amely Danilo Kiš önéletrajzi trilógiája mellett a vizsgált regények legfontosabb előzményei közé tartozik, az önéletrajzi elbeszélő életéről szóló elbeszélés jelentős részben mások életrajzán, illetve mások önéletrajzi jellegű megnyilatkozásain keresztül realizálódik. A saját élet mások vonatkozásában kerül színre, elsősorban Marina Cvetajeva orosz író nő és a regényben Dorának nevezett zágrábi színésznő életére vonatkozó közlések által, és az ezekben megmutatkozó prefigurált alakzatok a műben a saját életre vonatkozó közlések mintázataiként jelennek meg. Miközben az önéletrajzi elbeszélés a Marinára és Dorára vonatkozó beszéd által is realizálódik, egyúttal az elbeszélőnek a saját életre vonatkozó közlései is részt vesznek Marina és Dora életrajzának létesítésében. Az elbeszélés nem a párhuzamok keresésére épül, Vrkljan elbeszélője az „életrajzok kereszteződési pontjairól” beszél (Vrkljan 2009, 128), és ezek a keresztezések látni engednek a három életrajz különbségeit, az egyes identitások az eltérések által is létesülnek, és a másik két nő élettörténete a harmadik vonatkozásában sajátos perspektívát létesít, ezáltal is láthatóvá téve kiszolgáltatottságukat azoknak a közegeknek, amelyekben életüket élni adatott. A metaforikus „kereszteződés” nem stabil, hanem folyton mozgásban lévő pont: az életrajzok találkoznak, érintkeznek az elbeszélés során, a kereszteződési pontok áthelyeződnek, tartósan megőrizve a történet identitásának nyitottságát.

Irena Vrkljan regénye főképp az említett három nőre vonatkozó életrajzi közlések váltakozó elrendezésű sorával képezi jelentéseit. Az önéletrajzi és életrajzi szövegegységek elrendezése nélküli

az (ön)életrajzokra jellemző lineáris időrendet. A szövegtöredékek elrendezése nem kínál föl egyetlen erős értelmű történetet, sem világosan kirajzolódó motivikus elrendezést. A kapcsolódások lazák, következetlenek, és önmaguk önkényességét, illetve véletlenszerűségét hangsúlyozzák. A mű töredékes szerkezete, illetve az életrajzok sajátos dialógusa a mű implicit szerzőjének döntése a műfaj által felkínált elbeszélői hagyomány ellenében.

A regény az elmúlt életek nyomainak kutatását viszi színre, vizsgálva az ezekhez társított értékeket, a nyomoknak és keresésüknek értelmét, helyüket valamilyen értelmezési rendben, óvakodva a nyomok értelmezésének lezárásától. A regény egyik korai értelmezője, Mirna Velčić az „életrajzok kereszteződési pontja” kapcsán „nem egységes elbeszélői térről”, illetve „szövegközi térről” beszél, és Bahtyinra hivatkozva megállapítja, hogy különböző szövegek diszkurzusáról beszélhetünk, ahol az azonosulás és az elhatárolódás végeérhetetlen játéka zajlik (Velčić 1991, 9, 110–115). Az elbeszélésben létesülő identitások kapcsán lezáratlansággal szembesülünk.

A dokumentumok, a múlt prefigurált alakzatainak diskurzusa Dragan Velikić regényére is jellemző. Az elbeszélés elindítója a regény főhősének visszatérése az emlékezet helyére, gyermekkora és apja élete színterére, tárgya pedig a múlt jeleinek felkutatása ebben a térben. A főszereplő fontos tulajdonságaként ismerjük meg a különféle tárgyak gyűjtéséhez való vonzódását, és ennek kapcsán hangsúlyos kérdésként jelenik meg a tárgyak és a hozzájuk kapcsolódó jelentések viszonya (emlékőrző szerepük, egykori funkciójuk továbbélése vagy teljes feledésbe merülése). Ilyen összefüggésben kaphat értelmet az a közlés is, hogy a főhős minden útjáról hazavisz magával egy követ belgrádi lakásába, ahol egy akváriumban egymásra rakódva emlékeztetnek az egykori helyekre, konkrét fizikai valójukban képviselve ebben a térben azt a másikat, egykori helyet. A regény leginkább megterhelt metaforái az üres formákhoz kapcsolhatók, ilyenek az apa egykori üvegfúvó-mesterségének nyomait őrző üvegtárgyak, az egyik országos napilap lokális kiadásában rendre üresen

maradó oldalak (amelyekért a főhős és barátja gyerekkorában előszeretettel elutazott abba a városba, ahol ez a lokális, üres változat megjelent). Ebben a sorban nyer értelmet a regény címében szereplő Domaszewsky lengyel építész figurája is, aki a pulai kikötőhöz kapcsolódó, soha meg nem valósult építészeti tervei révén van jelen a regényben, a pulai tevékenységéről szóló legendák és dokumentumok által.

A regényben hangot kapó szólamok polifóniájában az elbeszélő jelentős szerephez juttatja a főhős barátját, Stevant, többek között a véletlenül előkerülő töredékek fantáziadús, rögtönzött értelmezésével. Alakja az azonosság és elkülönülés tükörijátékában a főhős identitásának alakulásában az apa figurája mellett a legfontosabb szerephez jut.

David Albahari Mamac (Csalétek) című regénye főhős-elbeszélőjének azonossága is épp a regényben megszólaló szólamok polifóniája és ezek összehangolásának lehetetlensége révén lesz végletesen problematikus. A szerbiai származású, Kanadában élő főhős céljaként az új környezethez igazodó új azonosság létrehozása határozódik meg. A „kanadai író” identitása azonban a regény fikciójában kiegyenlítődik a műben nevesített regény szerzőjének azonosságával, amelyről megtudjuk, hogy nem íródik meg. Az önéletrajzi elbeszélésként elének kerülő aktuális mű az említett regény meg nem írását viszi színre, és ezzel párhuzamosan a főhős múltjának elvesztését. A regény egyik szólama az önéletrajzi elbeszélő elhunyt anyjának magnószalagról megszólaló hangja, aki a saját élettörténetét próbálja fölidézni. Ez a szólam a maga határozott megformáltságával szembekerül a főhős beilleszkedését segíteni kívánó kanadai író, Donald elvárásaival, és Donald szólama révén a balkáni térséget ábrázoló térképhez kapcsolódó erős jelentések elhomályosulnak, és jelentőségüket veszítik az új környezetben.

Esterházy Péter Harmonia caelestisében a mű kollázsszerű szerkezete eleve lehetetlenné teszi az egységes elbeszélői identitás létrejöttét. A jelöletlen, a legkülönbélebb időkbeli és nyelvállapotokból származó vendégszövegek a színre vitt

események egyidejűségét hozzák létre, a fragmentumokban létesülő apák és fiúk azonosságának olyan képzésével, amely megghiúsítja egyetlen apa és egyetlen fiú azonosságának működtetését az olvasatban, ugyanakkor a világos elkülönítésüket is lehetetlenné teszi. A Harmonia sajátos dekonstrukciójaként olvasható Javított kiadás ennek a polifóniának a megszüntetését állítja, és az apa azonosságát kiegyenlíti a bűnével, a fiút pedig az emiatt érzett fájdalommal. A múlt (a bűn) a levéltári dokumentumok által képződik meg a műben, a jelen pedig az olvasás és a szerzői kommentálás folyamatában létesül, az apáról alkotott kép elvesztésének traumáját víve színre. Az apáról alkotott kép elvesztése pedig az önéletrajzi elbeszélő önképének a sérülését is jelenti. Az elbeszélés tétje és értelme éppen ennek az új, „javított” azonosságnak a létesítése.

Kukorelly Endre Tündérvölgyében az önéletrajzi elbeszélés jelentős mértékben irodalmi és egyéb idézetekben realizálódik, a múlt színrevitelében jelentős szerephez jutnak az anya és az apa egykori kijelentései, láthatóvá téve a múlt közvetítettségének eszközeit. Az elbeszélő ugyan ezeken a szövegeken kívül pozicionálja magát, de kiválasztásukkal és a hozzájuk fűzött kommentárokkal kihat ezek értelmének megképzésére, és az elbeszélői identitást is meghatározzák ezek a prefigurált textusok. Az elbeszélői szubjektum nemcsak épül, hanem szét is szalazódik a számos felhasznált szövegtörmelék diszkurzusában, és a koherencia jelei mellett az értelmetlenség alakzatai is szóhoz jutnak, amelyek az értelem, sors, élettörténet egysége mellett az értelmetlenség, a véletlen, a széttöredezett élet jelentései felé terelik az olvasatot.

Garaczi László önéletrajzi jellegű prózájában az én „lenyúzása” (Garaczi 1999, 102) úgyszintén az egységes szubjektumtól elkülönített kijelentések révén valósul meg. Mekis D. János paralell tudatok megformálásáról beszél Garaczi regényei kapcsán (Mekis D. 2002, 164), ahol az első személy identitásának megnyugtató, végleges kialakítása legfőbb akadálya az, hogy megosztott a múltbéli önéletrajzi azonosságok és az aktuális elbeszélő identitás között. Az elbeszélőnek nincs egyértelmű

viszonya a múlthoz, az önéletrajzi azonosulás és az ironikus eltávolodás egyszerre jellemzi. A szövegalakítási eljárások gyakran önmaguk önkényességét hangsúlyozzák, láthatóvá téve a narratíva egyes elemeinek esetleges egymáshoz kapcsolódását. Az elbeszélte események metonimikus rendje mellett egyre inkább a metaforikus kapcsolódások kerülnek előtérbe, szerephez jutnak a nyelvi játékok, az asszociációk, ami töredékes szerkezethez, és az elemek egymáshoz való viszonyának többértelműségéhez vezet.

Az intertextualitás eljárása mindegyik műben a múlt tapasztalatainak szükségszerű közvetítettségét hangsúlyozza, amelyben a közvetítőeszköz sajátosságai bizonyulnak meghatározónak. A művek szerzői stratégiájának függvényében a múlt jeleit többé-kevésbé mindegyik mű alulinterpretálja, illetve jelzi a korábbi jelentések érvényének a megszűnését. A menekültlét traumáját tematizáló művekben, illetve Esterházy Javitott kiadásának traumaelbeszélésében a múlt jelei a múlt hozzáférhetetlenségét hangsúlyozzák, és a trauma kontextusában a múlt eseményeinek és következményeinek helyrehozhatatlanságát. Esterházy *Harmonia caelestis*-ében, Kukorelly, Garaczi és Velikić regényében, de részben Irena Vrkljan korai regényében is a múlt jelei, az egymásra íródó jelentések révén nem egységes szubjektumokat hoznak létre, és láthatóvá teszik az így megképződött azonosságok feltételezettségét. Ezenközben meghatározó jelentőséggel bír az irónia alakzata, amely de Man meghatározásának megfelelően fölülírja a múlt jelentéseit, kiiktatva az időbeliséget: „[M]ivel léte alapvetően a jelenhez kötődik, nem ismer sem emlékezést, sem prefigurális időtartamot”, az egymásnak ellentmondó, egymást kizáró jelentések egyidejűsége működmódjának lényege (de Man 1996, 56–57). Vladimir Biti horvát irodalomtudós de Man-interpretációjában rámutat, hogy a percepció ugyanakkor csak egymás után valósulhat meg, így az irónia folyamatosan olyan döntésre készítet bennünket, amelyet ugyanakkor lehetetlenné is tesz, és ezzel olvashatatlaná alakítja a szöveget (Biti 2000, 227).

A nyelvi eszközök korlátozottsága, a tapasztalat közvetítettsége

A narratív azonosság problematikussága, denaturalizált és konstruált volta a kifejezőeszközök elégtelenségének, a szövegvilágok és az események világa közötti határ áthidalhatatlanságának hangsúlyozásában is megmutatkozik, illetve a tapasztalatok (beleértve a saját tapasztalatokat is) közvetítettségével és a megjelenítés megalkotottságával való tudatos szembenézésben. A művek fragmentális szerkezete, az intertextusok és intratextusok ellenőrizhetetlen játéka a szövegek által le nem fedett és lefedhetetlen múltbéli térségek beláthatatlanságára is utal. A beszéd és a hallgatás dinamikája mindegyik mű jelentésképzésében meghatározó.

Irena Vrkljan regényében az elbeszélés mindig magában foglalja a hallgatásra irányuló figyelmet is, az önéletrajzi elbeszélő beszéde olyan diszkurzív térben szólal meg, amelyben a számos múltbéli szövegfragmentum mellett a hallgatás, elhallgatás, az írás hiányának helye is beleíródik a szövegbe: „Marina 1939-ben hagyott fel az írással. Dora 1978-ban hagyott fel a beszéddel” (Vrkljan 2009, 163). Az önéletrajzi elbeszélő megszólalásai Marina (Cvetajeva) szavakba vetett modernista hitének és a színésznő Dorának a beszéd lehetőségével szembeni teljes érdektelensége kontextusában nyerik el értelmüket. Beleíródik a műbe Marinának a szavakba vetett hite, az adott szóba vetett hit, de ezt a hitet további tapasztalatok írják felül. „Szergej-drágakő számára az el nem árult szerelem volt. (...) A drágakő pedig nem lelet, hanem végzet volt. Az 1911-es esztendő ama napja nélkül nem érthető meg a drágakő szó Marina verseiben, Marina száján.⁴ De akkor hogyan lehetséges egyáltalán beszélgetni? (...) Van a szavak életrajza. És a másik, az átkozott, a történéseké. (...) Melléütés⁵ szavakkal – de vajon ezek életrajzi kérdések?” (Vrkljan 2009, 119–120, az eredeti szöveghely: Vrkljan 2006, 165–166).

⁴ Az eredetiben fordított sorrendben: „...nem érthető meg a drágakő szó Marina száján, Marina verseiben...”

⁵ Szó szerinti fordításban: „téves meghatározás” vagy „téves besorolás”.

Dubravka Ugrešić művében a nyelvi lehetőségek behatároltsága leképezi a menekültlét állapotát. A nyelv az azonosság közvetítésének eszköze, a nyelv elsajátítása együtt jár az azonosság világát alkotó képzetek elsajátításával, így az idegenség állapotának kifejezésre juttatása ugyanazzal a nyelvvel már önmagában is ellentmondásos. A beszéd, az önkifejezés lehetőségének kérdésre a főképp Berlinhez kötődő menekültléttel kapcsolatban a mű egyik legfontosabb kérdése, és alapvetően összefügg a problematikusként felfogott új helyzet elsajátításával, nyelvi leképezésével. Ennek kapcsán problematikusként jelenik meg az aktuális kommunikációhoz szükséges hétköznapi nyelv ismeretének hiánya, de az idegenség állapotának megfelelő másik nyelv hiánya is. Az azonosság világából való kivülhelyezettség adekvát nyelvi megfelelője a hallgatás nyelve lehetne. A nyelvi kérdés a műben legnyilvánvalóbban a mű német nyelvű fejezetcímeiben, illetve a menekültek szegényes és sikertelen kommunikációjában jelenik meg.

A nyelvekkel és a kifejezés lehetőségeivel kapcsolatos gondok David Albahari regényének elbeszélője számára is alapvetőek. Az elbeszélés az elbeszélő belső beszédeként kerül színre, amelyben az aktuális állapot leírása, az identitásválság az egykori azonosság közegére való visszaemlékezéssel jár együtt. A beszéd kapcsán annak közvetítő jellege hangsúlyozódik, miközben a tapasztalatok szavak révén való közvetíthetőségével kapcsolatban a regényben kizárólag negatív állításokat olvashatunk, ahogy az emlékezés is megbízhatatlanként aposztrofálódik. Ebben az összefüggésben jutnak szerephez az anya beszédét őrző magnetofonszalagok, amelyek látszólag nagyobb hitelességükkel, a redundáns jelek nagy számával (különbféle zajok, a hallgatás hosszú percei, a fölvétel műszaki problémái) még nyilvánvalóbban jelzik a jelenvalóvá tenni szándékozott dolgok hiányát. A mű azzal is relativizálja a nyelvi kijelentések érvényességét, hogy rámutat a nyomok rögzítésének, illetve dekódolásának nem kodifikált módjaira. Ilyenként kerül szóba az anya keze, rajta az idő múlásának számos nyomával –

paradox módon az elbeszélő emlékeire vonatkozó közlésekkel, amelynek folyamatát a magnóról fölhangzó hang indítja be, földidézve a beszédhelyzethez tartozó teljes jelenet.

Dragan Velikić A Domaszewsky-dosszié című regényében az üres helyek, a kitöltetlen terek összekapcsolódnak a múlt lehetséges, igen gyakran pedig nem realizált jövőjével, amelyekre az elbeszélés jelenéből tekinthetünk rá. A realizálatlanról, a nem valósról, az elképzeltről szóló beszéd a hallgatással, a beszédben lévő üres helyekkel helyeződik szembe azoknak az életeknek a vonatkozásában, amelyek észrevétlenek maradtak, amelyek nem kaptak kognitív megformáltságot, és nem őrződtek meg semmilyen memória tárolóiban. Ilyenek Stevan fantazmagóriái, az „életezés” játéka, amit gyerekkorukban játszottak, és „lényegében azt jelentette, hogy kibővítik, kipótolják, valami más nézőpontból világítják meg a dolgot, egy egész rejtett életet bontanak ki az adott személyt megtestesítő néhány szótagos személynévből” (Velikić 2006, 22), de ilyenek Domaszewsky álmodozásai is a tökéletesen kialakított kikötőkről – amelyekkel szemben állnak a helyi újság üres lapjai, a megnémult taxisofőr kimondatlan gondolatai vagy Stevan családjának elhallgatott, soha ki nem mondott, „családi igazságai”.

Esterházy Harmonia caelestise bővelkedik a megjelenítés és a megjelenítendő szükségszerű különválasztottságára vonatkozó kijelentésekben, ilyenként olvashatjuk az Első könyv 3. számozott mondatának közlését a javítások örökös, lezárhatatlan követelményéről az édesapáról készült, már múzeumba került kép vonatkozásában, illetve egyáltalán az apai (és ezáltal a fiú-elbeszélői) identitás lezárhatatlanságának játéka, ami a bővítés retorikai figuráit teszi meg a legfőbb szövegképző alakzattá. A Harmonia caelestis és a Javított kiadás viszonya is a Harmoniában maradt üres helyekre, a kimondatlanra és megformálatlanra irányítja a figyelmet, ami az új könyv durva korrekcióit indokolja. Ez a javítás a regénypoétika korrekcióját is jelenti. Amíg az első regény az azonosságok bőségének lehetőségével játszik, a Javított kiadás kizárólag a besúgó apa identitását hozza létre.

Amíg a Harmonia a beszédmódok végtelen sokféleségének nyitott halmazával operál, a Javított kiadás végletesen dokumentációs jellegű, és a szerzői beszéd közvetlenségét kívánja megvalósítani.

Kukorelly Endre Tündérvölgyében az apa, az igazság, az elmúlt valóság távolléte az apa hallgatása révén is hangsúlyozódik, ami az apa figurájának legfőbb jellemzője a regényben. Az apa identitása nyelvileg nem hozzáférhető, és az egykori tapasztalat szinkron nyelvi megformálásának hiányában a rá való visszaemlékezés is végletesen bizonytalan. A regény a kimondott és az elhallgatott közötti térben helyezi el jeleit. Az elbeszélés az elhallgatottakról, a múlt beszéddel a maga idejében meg nem formált tereiről szóló beszéd keresésében realizálódik. A Tündérvölgy mintaszerzője egyúttal denaturalizálni kívánja elbeszélőjének kijelentéseit is, rámutatni azok megalkotott voltára, feltételezettségére és pozicionáltságára. Az elbeszélő a történet fragmentumait a nem percipiált, fogalmilag megformázatlanul maradt eseményvilág egyszerűségével méri össze: „Egy történet van. Tele, üres. Teli és üres. Tele üres helyekkel” (Kukorelly 2003: 343).

Garaczi regényében, a hangsúlyozott fragmentáltság és a fragmentumok közötti, történettel le nem fedett üres helyek mellett a nyelvi eszközök korlátozott voltára az elbeszélő gyermeki perspektívát érvényesítő elbeszélésmódja is figyelmeztet. A múlt egy gyermeki én által prefigurált történetsszekvenciák révén kerül színre, ugyanakkor a szelekció érvényre juttatja a mintaszerzőnek azt a szándékát, hogy a gyermek elbeszélő által elbeszéltek az általa tudottn és felfogottn túli tudást is létrehozzanak, a „felnőtt” olvasó jelentésképző tevékenysége révén. Erre a sajátosságra figyelmeztet Kulcsár-Szabó Zoltán már kritikájának címében is: Heidegger az oviban (Kulcsár-Szabó Z. 1997). Az egyes elbeszéltek események lehetséges olvasati horizontja és a behatárolt elbeszélői perspektíva közötti jelentős eltérés szükségszerűen a tapasztalatok közvetítettségére és az elbeszélés megalkotottságára irányítja az értelmezői figyelmet.

Kívülhelyezettség

Az elbeszélői pozíció és az elbeszélés ideje szükségszerűen az elbeszéltek helyén és idején kívül helyezkedik el. Az elbeszélés arról történik, ami nincs jelen. Az elemzett művek az elbeszéltek időnek és tereknek az elveszett, elmúlt voltát a rájuk való emlékezéssel, nemlétük passzivitását a rájuk visszaemlékező identitásában való aktív jelenlétükkel hozzák kapcsolatba.

Az elbeszéltek tereken és időknön való kívülhelyezettség jelentése a menekültlétet tematizáló művekben a legaktívabb. Zoran Đerić *Előfeltevések a hontalanság (lehetséges) poétikájához* című tanulmányában, Eugeniusz Czaplejewicznek az emigrációs irodalmakról szól kutatásaira hivatkozva⁶ arra hívja fel a figyelmet, hogy az ilyen műveknek nemcsak tematikus természetű közös jellegzetességeik vannak, hanem „önálló poétikai modalitásaik” (Đerić 2004, 101). Nemcsak arról van szó, hogy az emigrációs irodalom erősebb kapcsolatban van azokkal az irodalmakkal, amelyekkel a menekült író közvetlen kapcsolatba kerül, illetve hogy a menekült és emigráns szerzőknek nagy általánosságban hasonló tapasztalatokkal kell szembenéznük, hanem „a világról alkotott térképzet sajátos konfigurációjáról”, amelyre az „Itt és Ott” kettéosztottsága jellemző, és közöttük éles határ húzódik (Đerić 2004, 103). Az időhöz való viszony is sajátos, valamiféle időn kívüliség jellemzi. Megfigyelhetők az otthontalanság toposzai is, amelyeket Czaplejewicz szerint a mai emigráns irodalom még a romantika korából örökölt, és ezekből tanulták meg az emigránsok, hogy „hogyan kell az emigrációban emigránsnak lenni” (Đerić 2004, 104). Az ott az emigránsirodalom térbeli világának alapja és egyúttal sajátos csúcsa, valamint közepe lesz, amely körül forog mindegyik lehetséges itt, esetenként pedig az emigránsirodalom összes problémagóca (Czaplejewicz 1995, 51, idézi Đerić 2004, 103). Az ott-ra jellemző statikussággal

⁶ Eugeniusz Czaplejewicz, *Poetyka literatury emigracyjnej*, in *Uó, Ktokolwiek jestes bez ojczyzny... Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, Łódź, Wydaw, 1995, 45–66, lásd erről Đerić 2004, 101.

szemben „az itt folyamatosan mozgásban van, hevesen örvénylik, és emlékezet nélküli. Talán ezért nehezen megfogható és még inkább valószerűtlen ez a világ” (Đerić 2004, 103). Zoran Đerić bevonja elképzeléseibe a Deleuze–Guattari szerzőpáros rizómaelméletét is, olyan nomádként írva le az emigránst, akinek az útjai rizomatikusak, és nem ismerhetők fel sem a kezdeteik, sem a végük (Đerić 2004, 107).

A menekültlétet, illetve a honos, saját közegen kívüli életet tematizáló elemzett művekben, a saját tapasztalat konfigurálása során az elbeszélők többnyire szövegelőzményekre és párhuzamokra támaszkodnak, és a főhős állapotát korábban megformázott tapasztalatmintázatok refigurációjaként jelenítik meg. Ezek lehetnek irodalmi, családi vagy másféle előzmények, amelyekkel a főhős azonosságot vállal. Irena Vrkljan művében, a Marina Cvetajeva-féle tapasztalat mellett a kívülhelyezettség családi és idegen tapasztalatai is szóba kerülnek, Dubravka Ugrešić regényében pedig ez a tapasztalat jelenti a vezérfonalat, amely összefűzi a csak vázlatosan színre vitt hősöket, illetve megállapítható, hogy szinte csak a menekültlét változatai alapján jön létre ezeknek a hősöknek a műbéli azonossága. A feltétel nélküli kapituláció múzeumában a Bulgáriából Jugoszláviába átkerült anya sorsa sok tekintetben az elbeszélő történetképzésének alapmintázatát jelenti, amelyen keresztül a maga kívülhelyezettség-tapasztalatát is artikulálja. Hasonló mintázatként szolgál az anya azonosságadó sajátosságaitól megfosztott sorsa, illetve magnetofonszalagra mondott önelbeszélése David Albahari Csalátek című regényében, ahol a főhős kanadai emigrációjában hallgatja újra és újra a már régen halott anya történetét, és ismer rá abban a maga történetének mintázataira. Dragan Velikić regényében a kívülhelyezettség állapota nem a menekültlét. A főhős távozása a gyermekkor azonosságadó közegéből itt a felnőtté válás tipikus nevelődési narratívájába illeszkedik, a vidéki városból az egyetemi tanulmányok idején került a távoli fővárosba, és ott teremtette meg önálló élete kereteit. Az aktuális identitásválság itt a

hazatérés narratívája keretében kerül színre, a középkorú férfi apja hagyatéki ügyének intézése céljából visszatér az egykori „szervesen” fölépült azonosságának színterére, és ennek kulisszái előtt éli meg a helyrehozhatatlan idegenség állapotát. A regény jelen ideje, amelyben a főhős emlékei színre kerülnek, egy szállodai szobához kötődik, abban a városban, amely egykor az otthonát jelentette. Ebben az esetben az apa felidézett élettörténete lesz az a tükör, amelyben a főhős a saját életét szemléli.

A vizsgált magyar művekben nem jelenik meg transzparens módon a menekültlét vagy az emigráció, a térbeli kívülhelyezettség narratívája. Ezekben az idegenségélmény az időbeli dimenzióhoz kapcsolódik, és a gyermekkor elveszett azonosságadó világához való viszony sokkal ambivalensebb. A múlt tereiből való kívülkerülés itt nem veszi fel a veszteség értelmét. A menekültlét motívuma egyedül Kukorelly Endre Tündérvölgyében jut fontos értelemadó szerephez, ahol egyike lesz a meg nem valósult lehetőségeknek, ami realizálatlan voltában is fontos eleme az elbeszélő jelenbéli identitásának. Az a kérdés, hogy az apa miért nem ment el '56-ban abból az országból, amelyben csak olyan életet élhetett meg, amelyet nem érzett a magáénak, az apa hallgatása miatt válasz nélkül marad, de az elbeszélés performatív aktusában kérdésként is létrehozza a maga jelentéseit, többek között abban az értelemben, hogy az apa maradása, nem cselekvése az önéletrajzi fikcióban az aktuális elbeszélői identitás létrejöttének is feltétele. A térbeli kívülhelyezettség a mű fikciójában a gyermekkor világához kapcsolódva is megjelenik a maga ambivalens voltában. A Budapesten kívüli üdülőtelep, ahol a gyermek a nyarait tölti, az otthonosság és idegenség eldöntetlenségében kerül színre, és a visszatekintő elbeszélés örök nyarának állandó helyszíne, amit nem színez át a veszteség narratívája. Ez még kevésbé jellemző Garaczi László önéletrajzi jellegű regényeinek elbeszélőjére. Itt a jelen–múlt oppozíció sem kap hangsúlyt, az elbeszélő jelenbéli identitása nem kap határozott kontúrokat, az elbeszélés ideje

meghatározatlan jelen, és ennek helye sem jut jelentéshez. Az elbeszélő múlt nem kap értékelő konnotációkat, egyetlen jellemzője az elmúltsága, és nem kapja meg az azonosság, a biztonság, az otthonosság kognitív jellemzőit.

Esterházy regényei ebből a szempontból egymástól is, de a többi vizsgált műtől is jelentősen eltérnek. A múlt terei elvesztek, de a *Harmonia caelestis* elbeszélője ezt az elvesztett múltat a maga azonosságadó jeleivel együtt viszi színre. A jelenlét és a távollét, az azonosság és az idegenség a maga eldöntetlenségében marad az elbeszélésben. „Édesapám” a teljes, több száz éves családi múlt megtestesítője, amely ugyan hozzáférhetetlen, de amely ezzel az elmúltságával együtt a jelenbéli azonosság befogadott része, amellyel az elbeszélő, minden negatív jellemzőjével, hiányosságaival,⁷ beleértve a nemlétét is, azonosságot vállal. A Javított kiadásban ez a befogadó-elfogadó elbeszélői attitűd a vállalhatatlan vállalását jelenti, amelynek keretében a visszatekintő elbeszélő-főhősnek a besúgó fiának alakjával kell azonosságot létesítenie, egy olyan múltbéli identitással, amelyről az azonosságképző jegyek keletkezésekor nem tudhatott.

Szerző, elbeszélő, főhős

A fenti jellemzők meghatározzák az önéletrajzi beszédmódot használó művek főhősének, elbeszélőjének és szerzőjének azonosságképzését. Ezek az identitások diszkurzív jellegűek, töredékesek, és a maguk többszörös feltételezettségében kerülnek színre. A főhősök és az elbeszélők azonossága prefigurált narratív alakzatok és az aktuális elbeszélői aktivitás diszkurzusában létesül. Az önéletrajzi elbeszélő azonossága az elbeszélő múltéhoz való viszonyában jön létre, korábbi azonosságalakzatainak és más múltbéli identitásoknak a megformálása révén, az

⁷ A hiányosságokkal, utólag korrigálendő hibákkal együtt vállalt azonosság ironikusságában emblematikus képe a regény harmadik számozott mondata a festőpalettával a kabátja alatt a múzeumba visszaosonó édesapáról, a róla készült képeken javításokat eszközözlendő.

azonosulás és az elhatárolódás dinamikájában. A szereplők alakja természetesen az egymás közötti viszonyaik révén is formálódik, az elemzett művekben főképp a főhős-főhősnő és az apa, illetve az anya alakjához való viszony jut kifejezésre. Emögött ott van az időnek mint a nemzedékek váltakozásának a koncepciója is, amire visszavezethetők az identitásképzésnek azok az eljárásai, amelyek a mai identitást a múlt másságához képest hozzák létre, valamint nyilvánvalóan jelen van a családi keretek identitásmeghatározó szerepének megjelenítése is.

A szerző identitásképzése a művek fikcióján belül összefügg a műnek az önéletírás hagyományához, felfogásához való viszonyával. Irena Vrkljan azonosságot állít a szerző és az elbeszélő között a regény önéletrajzi fikciójában, és hangsúlyozza ezek azonosságát az önéletrajzi főhőssel, minden időbeli változás ellenére, amelyeket érési folyamatként jelenít meg, kiemelve az azonosság, az analógia jegyeit, azokat a múltbéli sajátosságokat, amelyekkel az önéletrajzi elbeszélő továbbra is azonosnak tartja magát. Ezek a sajátosságok a múltbéli eseményekre történő visszaemlékezéseként kerülnek színre, amelyekkel az önéletrajzi elbeszélő azonosságot vállal, és minden különbözőség ellenére fölismeri magát bennük. Az elbeszélői önazonosság fölépítésében a saját múltbéli sajátosságok mellett jelentős szerepet kapnak az elbeszélésben létesülő más személyiségalakzatok is. Ilyenek Marina és Dora alakja, akiknek a műben konfigurált élettörténete az elbeszélő saját élettörténetére is kivetül, illetve jelentős szerepet kap az anya és az apa figurája is, valamint az elbeszélő ifjúkorának néhány meghatározó személyisége. Az ő megjelenítésük, az önéletrajzi elbeszélő múltbéli figurájához való viszonyaik úgyszintén hozzájárul azoknak a kereteknek a létrehozásához, amelyekkel az elbeszélő azonosnak tudja magát.

Dubravka Ugrešić regényében az első személyű elbeszélő és a szerző közötti távolság hangsúlyozódik, a regényt bevezető szövegrész beszélő szubjektuma elhatárolódik az esetleges önéletrajzi olvasatoktól. Ennek a bevezető szövegnek a viszonya az egész műhöz homályban marad, tisztázhatatlan, hogy itt a mű

elbeszélője vagy implicit szerzője beszél, vagy esetleg az életrajzi szerző hangjával azonosíthatjuk a kijelentéseket. A regény autobiografikus fikciója az elbeszélő és a főhős azonosságát állítja, ugyanakkor ennek a problematikusságát állítja középpontba, eköré csoportosítva az azonosság jeleit. Az önéletrajzi elbeszélő a kívülhelyezettség állapotában jelenítődik meg, menekültként azonosítva magát, önazonosságának legfontosabb elemeiként jelen helyzetében hozzáférhetetlen elemeket határozva meg, míg a jelenvaló dolgokkal kapcsolatban azok idegensége hangsúlyozódik. Az identitáskrisis a konfiguráció szétesésében, a hangsúlyozottan töredékes szerkezetben is megnyilvánul. A múlt narratív értelme megszakadt, a menekültként narratívája nem értelemképző, összhangban Czaplejewicz főntebb idézett leírásával „állandó mozgásban van, erősen örvényszerű és emlékezet nélküli. Emiatt nehezen megragadható, és még inkább valószerűtlen” (Đerić 2004, 103).

David Albahari a fikción belül megképzí a szerző-elbeszélő figuráját, akihez ugyanakkor hozzá tartozik, hogy egy meg nem írt regény nem realizálódott szerzője, paradox módon kizárva ezzel az azonosítással nemcsak az életrajzi szerzőt, hanem az első személyű elbeszélőt is. Ez a szövegben az identitás megalkotottságának és közvetítettségének jele lesz. A közvetítettség legerősebb jelzése a „valódi” regény meg nem írt volta, hozzáférhetetlensége, amellyel nem jön létre a szövegnek az az azonossága, amelynek révén a fikcióbeli szerző számára hozzáférhetővé válnának azok az identitásformák, amelyek felé törekszik (kanadai író). A megírt regény a meg nem írt regény helyébe áll, és épp annak az identitásnak a távollétét teszi kézzelfoghatóvá, amelynek a hozzáférhetőségét meg szeretné valósítani. A menekültként megszólaló elbeszélések tipikus paradoxona ez, a vágyott múltbéli azonosság színrevitele leginkább annak hiányát teszi láthatóvá.

Az önéletrajziség fikcionalizálásával Albahari implicit szerzője a cselekményszöveg értelmét teszi próbára, amelyről Ricoeur ütköző egyezésként beszél, amelyben megvalósul a történet heterogén

tényezőinek szintézise (Ricoeur 1999, 374–375). Albahari regényének implicit szerzője a tervezetlent, az uralhatatlant, a jelentéktelent, az értelmetlent juttatja jelentéshez, a hősök „életének” értelmetlen vonatkozásait, olyan esetlegességeket, amelyek lehetetlenné teszik a történet értelmének megképzését. A magnetofon zörejei, az élet jelentéktelen történései, a szereplők életének értelmetlen fordulatai a történet értelméhez képest a másság alakzatait veszik föl, és az elbeszélésnek mindezeket magába kellene fogadnia és értelemmel ellátnia ahhoz, hogy létrehozza a saját jól formált azonosságát. A mű fikciójában mindezek a problematikus tényezők „beleíródnak” a meg nem írt könyvbe – amely épp azért marad megíratlan, mert meghiúsul az értelmes cselekményszövés lehetősége. A vágyott azonosság fikcióbéli létrehozásának megghiúsulásával, az élettapasztalatok esetlegességeinek összehangolhatatlanságával voltaképpen az értelemképzés megghiúsulásának prefigurált tapasztalata konfigurálódik. Az azonosság hiánya a prefigurációban a hiány azonosságaként képeződik le a konfigurációban.

Dragan Velikić a Domaszewsky-dosszié fikciójában nem hozza játékba a szerző figuráját, a mű nem önéletrajzi fikció, és maga az elbeszélő is kívül marad az elbeszélte történeten, még ha tudása azonosnak is mutatkozik a főhős tudásával, és az ő szemszögéből is mondja el az eseményeket, mint ahogy a mű értelmezésekor alapvetően attól is el kell tekintenünk, hogy Velikić regényeinek visszatérő helyszíne, Pula valóban az életrajzi szerző gyermekkorának helyszíne. A regény heterodiegetikus fikciójában a szerzői, az elbeszélői és a főszereplői azonosság jegyei nem kapcsolódnak össze egyetlen azonossággá: a szerzői stratégia része különállásuk, illetve azonosságuk lehetőségének fenntartása. Velikić a lehetséges azonosságok variabilitásának tudatát építi, de színre viszi annak lehetőségét is, hogy az egyén elveszíti azonosságának kontúrjait, mivel nem vállalja fel az egyetlen azonosság realizálásának kihívásait. A regény főhőse, Adam Vasić négy napra tér haza Belgrádból gyermekkorának városába, Pulára egy érettségi találkozóra, amelyet

összekapcsol apja hagyatéki ügyének lezárásával. Egykori barátaival és egykori városával találkozva szembesül addigi életének tisztázatlanságaival, befejezetlen történeteivel, meg nem valósult (föl nem vállalt) lehetőségeivel is. A színre vitt hősök életére vonatkozó közlések párhuzamai, érintkezései, a családi meghatározottságai a múltbéli tapasztalatokból szőtt főhős alakját az élettörténet értelmes folytatására alkalmatlanként mutatják fel. A múlt jelei utáni nyomozás és ezeknek az értelmezése az elbeszélésben egyre inkább azokat a forrásokat mutatják fel, amelyek lehetetlenné teszik a főhős egységes élettörténetének létrehozását. A múlt jelei menthetetlenül elveszítik jelentéseiket, új értelmezéseket követelnek. A műben létesült identitások láthatóvá teszik a maguk megalkotottságát és sérülékenységét – nyitottságukat a további alakulások felé: „Meggzámálhatóan a módzatok, ahogyan a romok maradéka felhasználható” (Velikić 2006, 26). Velikić regényének hősét a múlttal való ilyen szembesülés megszabadítja annak terhétől, hogy értelmet adjon a múltjának, és az emlékezés helyét elhagyva megnyílik előtte az új identitásának olyan alakítása irányába, amelyben enélkül a kényszer nélkül, a tévedéstől való félelem nélkül fogadhatja be az újabb történéseket.

Esterházy Péter *Harmonia caelestis* és *Javított kiadás* című műveiben, annak ellenére, hogy a két mű elválaszthatatlanul összefügg egymással, a szerző és az elbeszélő azonosságának kérdése lényegesen eltérő válaszokat kíván. A *Harmonia caelestis* esetében az elbeszélő identitása az állandóan változó azonosságú főhős apához való viszonyában létesül (és folyamatosan le is bontódik, újraíródik). Thomka Beáta „a fáradhatatlan összerakás/szétszerelés, felépítés/lebontás” dinamikájáról beszél az Esterházy család virtuális legendáriuma kapcsán (Thomka 2001, 111). A *Javított kiadás* fikciója az életrajzi szerző, az elbeszélő és a főhős azonosságát állítja, és az elbeszélői hitelesség megalkotásának része, hogy a *Harmonia caelestis* szerzőjével is azonosnak tételeződnek, színre víve Esterházy Péter magyar író szembesülését a saját családi múltja

(és Magyarország közelmúltja) eddig számára homályban lévő részleteivel, az értelmező olvasónak is kiemelt helyet biztosítva a regényben. Esterházy a „szövegapa” és az életrajzi szerző édesapja azonosítására építi a regény jelentéseit, hangsúlyosan reflektálva saját korábbi műveinek elhatárolódásaira az ilyen típusú életrajzi olvasatoktól. Miközben Esterházy korábbi műveiben a történelmi és életrajzi vonatkozások fikcionalizálása kiemelt helyet foglal el az alkotói stratégiában, addig a Javított kiadás elbeszélői hitelességének feltétele az ilyen jellegű, a *Harmonia caelestis* esetében is meghatározó olvasatok kizárása.

Kukorelly Endre Tündérvölgyének implicit szerzője hangsúlyozza a fikción belüli identitások létesített voltát, és az életrajzi szerzőhöz való viszonyukat is alárendeli a fikciónak. Miközben fölkinálja az önéletrajzi olvasat lehetőségét, újra és újra emlékeztet az önéletrajzi diskurzus létesített voltára. Az erre vonatkozó számos elbeszélői metaközlés mellett a beazonosíthatatlan mennyiségű nem jelzett intertextus is hangsúlyosan lehetetlenné teszi a problémátlan önéletrajzi olvasatot, miként az Esterházy *Harmonia caelestis*ére is jellemző. Kukorelly regényének elbeszélője rámutat a saját emlékek elbeszélése közbeni fikcióteremtő aktivitásokra, utalva ezzel arra is, hogy a színre vitt eseményekkel „egyidejűleg” keletkezett naplószövegek, feljegyzések is csak a regénybe írt szerzőjük gondolkodását, reflexióit dokumentálják, nem pedig a „valóságot”. Az elbeszélő-főhős az apa identitásának nem természetes, „hamis” voltát viszi színre, és ezt határozza meg önmaga mintájaként és örökségeként. A vágyott, szándékolt azonosságmintázatok realizálatlanságát és a felkínált azonosság lehetőségek elutasítását beszéli el újabb és újabb változatban. Az apa passzivitása a saját realizált sorssal való azonosulás elutasításának jele. Az apa így megképzett identitásában, aminek a hősök közötti viszonyok révén a fiú identitására is meghatározó hatása lesz, a véletlenség és az értelmetlenség jutnak szerephez. Az apa nem azonosul a saját élettörténetével, jellemző módon kizárólag az ideiglenes kerti lak kertjében folytatott, évről évre szinte nyom nélkül

maradó tevékenysége kerül színre, semmilyen saját tér, otthon képzete nem kötődik hozzá. Az apáról és saját gyermekkoráról beszélve a főhős elbeszélő az identitás véletlenszerűségét, nem pedig szükségszerűségét formázza. Az elbeszélő szubjektum a szövegközi viszonyokban épül/roncsolódik. Az elbeszélés ily módon nem hoz létre egy egyirányú, ok-okozati viszonyokra épülő, értelemmel rendelkező történetet, a szereplők és az elbeszélő identitásának folyamatos roncsolásával, újraírásával a történet azonossága is folyamatosan változásban van. Mindez összefügg a múlt egyidejűségének felfogásával. Az elbeszélői jelen mellett egyetlen múlt létezik, az elbeszélés nem képez meg valamiféle időbeli folyamatosságot. Szó sincs az idő megképzésével együtt kifejlődő történetről, ehelyett történettörmelékekről és ezzel összefüggésben személyiségtörmelékekről beszélhetünk. Keresztesi József ezért mondja a Tündérvölgy kapcsán, hogy olyan fejlődésregény, amelyből kimarad a „Bildung”, mivel ennek lehetősége kizárt (Keresztesi 2004, 89). Az autonóm, tevékeny én eszménye nem megvalósítható, mivel hiányzik az elfogadható minta, ahogy megfelelő minta híján a történet is realizálatlan marad.

Garaczi László Mintha élnél és Pompásan buszozunk című regényeiben nem határolódik el az önéletrajzi olvasattól, a két mű közös alcíme, az Egy leműr vallomásai 1–2. is a vallomás műfaji hagyományát szólítja meg, ugyanakkor próbára is teszi ezeket, problematikussá téve az életrajzi szerző, az elbeszélő és a főszereplő azonosságát. Számos jel vonatkozik ezeknek az identitásoknak a létesített voltára, amelyek folyamatosan akadályozzák a hagyományos önéletrajzi olvasatot, voltaképpen értelmetlenné téve az önéletrajz/regény szembeállítását. A vallomástevő szubjektum identitása homályos, metaforikus meghatározása, azonosítása a több jelentésben is használt leműrokkal tisztázatlanul hagyja hovatartozását és a beszédhelyzetét. Ez a szubjektum elutasítja a felkínált azonosságmintázatokat, ezek elfogadását vagyis a mintázatokkal való azonosulást „lenövésnek” nevezi. Az azonosságmintázatok

korlátozottsága, illetve a felkínált azonosságalkozatok elutasítása miatt az önéletrajzi szubjektum azonosságának kereteit az önazonosság létesítésének elutasítása határozza meg.

Az elemzett önéletrajzi jellegű posztmodern művek az önéletrajzi fikció főhősének személyes közelmúltjával, illetve a tágabb közösségi múlttal foglalkoznak, összefüggésben a 20. század második felének egyéni, családi és tágabb közösségi tapasztalataival. Mindegyik elemzett műben egy fiú- vagy leányidentitás létesítését követhetjük nyomon, az önazonosságteremtés, illetve a szülők világából származó mintázatokkal való azonosulás problematikusságával. A létesülő identitásokkal kapcsolatos problémák a művek több szintjén is megjelennek. Megjelenik a hősök színrevitelének interpretációs lehetőségeiben, akikről kivétel nélkül elmondható, hogy az elbeszélés idejében problematikusnak, alkalmatlannak látják saját korábbi azonosságalkozataikat, és épp ez indítja őket történetük elbeszélésére. Ebből következően a regények konfigurációjában létesülő identitásalkozatok töredezetek, szétagáltak, körülhatárolatlanok, illetve csak használhatatlanságukban, alkalmatlanságukban körülhatároltak. Ez a konfiguráció töredékes voltában is megnyilvánul, tetten érhető a számos, hangsúlyosan feltételes, érvényét veszített jelentéssel rendelkező intertextusban, az időlegesen értelemmel ellátott narratív szekvenciák szüntelen szétbontásában, leépítésében, az irónia alakzatának folyamatos aktivitásában.

Irodalom

Szépirodalmi szövegek:

Albahari, David (2005), *Mamac, Beograd, Stubovi kulture* (magyarul Csalétek (részlet) Tiszatáj 97/7, 49-55, Korunk 1997/ május).

Esterházy Péter (2000), *Harmonia caelestis*, Budapest, Magvető.

Esterházy Péter (2002), *Javított kiadás*, Budapest, Magvető.

Garaczi László (1999), *Mintha élnél. Egy lemúr vallomásai 1, Második, javított kiadás*, Pécs, Jelenkor.

Garaczi László (1998), *Pompásan buszozunk. Egy lemúr vallomásai 2*, Pécs, Jelenkor.

Kukorelly Endre (2003), *Tündérvölgy, avagy Az emberi szív rejtelméről*, Pozsony, Kalligram Könyvkiadó.

Dubravka Ugrešić (2000), *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*, ford. Radics Viktória, Budapest, Európa Könyvkiadó.

Dubravka Ugrešić (2002), *Muzej bezuvjetne predaje*, Zagreb–Beograd, Konzor & Samizdat B92.

Dragan, Velikić (2004), *Dosije Domaševski*, Beograd, Stubovi kulture.

Dragan, Velikić (2006), *A Domaszewsky-dosszié*, ford. Bognár Antal, Budapest, Napkút Kiadó.

Irena, Vrkljan (2006), *Marina ili o biografiji*, In *Uő, Sabrana proza 1-2.*, Zagreb, Profil, 149–236.

Irena, Vrkljan (2009), *Selyem, olló. Marina, avagy az életrajzról. Két kisregény*, ford. Radics Viktória, L'Harmattan, Budapest.

Szakirodalom:

Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb, Matica Hrvatska.

Umberto Eco (2007), *Hat séta a fikció erdejében*, Budapest, Európa Könyvkiadó.

Keresztesi József (2004), „Ismerős és vadidegen”, *Holmi* 2004/1, 87–90.

Kulcsár-Szabó Zoltán (1997), *Heidegger az oviban*, in *Az olvasás lehetőségei*, Budapest, József Attila Kör-Kijárat Kiadó, 195–208.

Philippe Lejeune (2002), *Az önéletírás meghatározása*, *Helikon* 2002/3, 272–285.

Paul de Man (1996), *A temporalitás retorikája*, ford. Beck András, in Thomka Beáta szerk., *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor Kiadó.

Mekis D. János (2002), *Az önéletrajz mintázatai*, Budapest, Fiatal Írók Szövetsége.

Aleksandar Mijatović (2003), *Diskurz fotografije u romanu Dubravke Ugrešić Muzej bezuvjetne predaje*, *Fluminensia* 2003/2, 49–68.

Paul Ricoeur (1998), *A szöveg világa és az olvasó világa*, ford. Martonyi Éva, in Thomka Beáta szerk., *Narratívák 2*, Budapest, Kijárat Kiadó, 9–41.

Paul Ricoeur (1999), *Az én és az elbeszélte azonosság*, ford. Jeney Éva, in *Uő, Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Osiris Kiadó, 373–412.

Paul Ricoeur (2001), *A narratív azonosság*, ford. Seregi Tamás, in László János, Thomka Beáta szerk., *Narratívák 5. Narratív pszichológia*, Budapest, Kijárat Kiadó, 15–25.

Thomka Beáta (2001), *Beszél egy hang – Elbeszélők, poétikák*, Budapest, Kijárat Kiadó.

Mirna Velčić (1991), *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije*, Zagreb, August Cesarec.

**„Nem gondolni kollektív, nem
gondolni privát”**

(A kisebbség kritikája)

Lőrincz Gudrun

Az írás „hiánytalan valótlanága” Herta Müller poetológiájának egy töredéke

Az 1980-as évek végén Hartmut Steinecke, a paderborni egyetem emeritált professzora meghívta Herta Müllert poetológiai előadásokat tartani. Ezen előadások összességéből született 1991-ben a *Der Teufel sitzt im Spiegel*¹ című esszégyűjtemény, amelyben a *Wie Wahrnehmung sich erfindet* című poetológiai elmélet található. A kötetet további esszégyűjtemények követték.²

Ezek az esszékötetek nem csupán a fikcionális művek megértésére szolgálnak, hanem ezekkel egyenrangúak. Bár a legtöbb irodalmi elemzésben különválasztják Herta Müller fikcionális műveit és az esszéit, azzal a megindokolással, hogy a fikcionális művek „verbális és optikai mankók, melyek segítségével a világot példaként lehet nézni”³, míg az esszék politikai dolgokkal foglalkoznak, én ezen különválasztással nem értek egyet. Szerintem az esszék és a fikcionális művek állandó kapcsolatban állnak egymással. Mindkettő az írásba foglalt élettel (*das Gelebte*) foglalkozik, tehát mindkét esetben fikcionalizálásról beszélhetünk. Herta Müller összes könyve a hatalom és az uralom témakör körül forog, nemcsak a konkrét Romániai helyzeteket illetően, hanem elméleti szinten is. Komplex irodalomelméleti kérdések, mint az identitáskonstrukció, az emlékezés folyamata vagy a valóság kitarató témái Herta Müller irodalmának.

¹ Herta Müller: *Der Teufel sitzt im Spiegel*. Berlin 1991. [TS]

² 1992-ben az *Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett*, mely többek között a *Du* nevű svájci kultúrfolyóiratban megjelent írásokat tartalmazza; 1996-ban az *In der Falle* című kötetben Herta Müller a bonni egyetemen tartott előadásai jelentek meg. Az 1997-ben kiadott *Hunger und Seide* című kötet beszédek, előadások és újságcikkek tartalmaz. A 2003-ban megjelent *Der König verneigt sich und tötet* kötet pedig többnyire a tübingeni poetológiai előadásokat tartalmazza.

³ Saját fordítás. „verbale oder optische Gestelle anbieten, mittels derer man die Welt probeweise sehen kann” (Ralph Köhnen: *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*. Frankfurt 1997, 9.)

A Nobel díj átadásakor a bizottság a következőképpen fogalmazott:

„Herta Müller a költészet tömörségével és a próza tárgyilagosságával ábrázolja az otthonatlanok tájait.”⁴

Herta Müller az identitásról és valóságról megfogalmazott gondolataiban nincsenek egyértelmű és egymástól elkülönült egységű kultúrák. A kultúrák passzív egymásmellettségét jelképező multikulturalitást leváltja a transzkulturalitás, mely összefonódott, egymást kölcsönösen átható és folyamatosan újabb képeket kialakító kultúrákból indul ki.⁵ Ebben a többszörös hozzátartozás közegeiben maga az identitás is plurális és komplex folyamattá válik.

Az író nő kiszabadítja magát az előre megadott és stabilnak hitt nemzeti és kulturális kategóriákból és az identitás konstruált mivoltára világít rá. Határokat lép át és nyújt térközzé, ahol a hovatarozás kérdését kísérő identitás-kialkuvás különböző folyamatai kapnak helyet. Herta Müller ezeket a folyamatokat vizsgálja meg, anélkül hogy egyértelmű válaszokat követelne.

Holott sok művében saját identitásával foglalkozik, ezt mindig azzal a háttérgondolattal teszi, hogy sem a valóság nem stabil, sem a saját identitás. Minden a belső (das Innere) és a kontextus (das Äußere) kölcsönös összejárásából születik.

„Ich merke an mir, daß nicht das am stärksten im Gedächtnis bleibt, was außen war, was man Fakten nennt. Stärker, weil wieder

⁴ Ircsik Vilmos: Az új irodalmi Nobel-díjas: Herta Müller. In: *Nagy-Világ*, LIV. évfolyam, 11. szám, 2009. november, 913–914, itt 914.

⁵ Welsch következőképpen fogalmaz: „Unsere Kulturen [...] durchdringen einander, sie sind weithin durch Mischungen gekennzeichnet.[...] Transkulturalität will, dem Doppelsinn des lateinischen *trans-* entsprechend, darauf hinweisen, dass die heutige Verfassung der Kulturen *jenseits* der alten (der vermeintlich kugelhaften) Verfassung liegt und dass dies eben insofern der Fall ist, als die kulturellen Determinanten heute quer durch die Kulturen *hindurchgehen*, so dass diese nicht mehr durch klare Abgrenzung, sondern durch Verflechtungen und Gemeinsamkeiten gekennzeichnet sind.” (Wolfgang Welsch: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Lucyna Darowska /Thomas Lüttenberg/ Claudia Machold: *Hochschule als transkultureller Raum?* Bielefeld 2010, 39–66, itt 42.)

erlebbar im Gedächtnis, ist das, was auch damals im Kopf stand, das, was von innen kam, angesichts des Äußeren, der Fakten.”⁶

A kontextus életre kelti és formálja a fejben levő belső dolgokat, miközben ő maga is folyamatosan alakul. A múlt megfoghatatlan. Csak pillanatfelvételek léteznek, melyek minden emlékezéskor újra és újra íródnak. Az emlékezés tehát egy relatív folyamat, mely képtelen a múltat megörökíteni.

„Auch wenn ich Wahrnehmung beschreibe, muß ich die Spanne von dieser Wahrnehmung zur erfundenen Wahrnehmung vollziehen. Ich muß die poetische Abweichung ins Unmaß an jeden Punkt der Erfahrung, die ich jemals gemacht habe, ansetzen. So kommt es, daß selbst Autobiographisches, Eigenes im engsten Sinne des Wortes, nur noch vermittelt, nur noch im weitesten Sinne des Wortes mit meiner Autobiographie zu tun hat.”⁷

A legtöbb tanulmányban⁸ Herta Müller effajta kijelentéseinek a megértéséhez a diktatúrát hívják segítségül. Hiszen egy diktatúrában sok ember számára nagy különbség van a megélt realitás és az ideológiai realitás között. És ebben a helyzetben lehetetlen a valóságról és az igazságról írni, mert éppen ez az, amire pl. a titkosszolgálat kíváncsi. Ebből kifolyólag kizárt dolog egy nem-diktatúra-konform írónak a diktatúrában tradicionális önéletrajzot írni, mert ilyenkor az írás egyik fontos célja a

⁶ TS 10 (lásd 1. jegyzet). „Észlelem magamon, hogy az emlékezetben nem az marad meg a legerősebben, ami kívül volt, amit tényeknek hívnak. Erősebb az, ami már régebb a fejben volt, az, ami belülről jött és az emlékezetben, a tények, a külső hatására újra átélhető.” (saját fordítás)

⁷ TS 43 (lásd 1. jegyzet). „Akkor is, ha érzékelésről írok, meg kell tennem a lépést az érzékeléstől a kigondolt érzékelésig. A valaha átélt tapasztalat minden pontján szükség van a költői diszkrepanciának a mértéktelenségig való mozdítására. Így lesz az, hogy még az önéletrajzi, a szó szoros értelmében saját dolgoknak is, csak közvetve, csak a szó tágabb értelmében van közük az én önéletrajzomhoz.” (saját fordítás)

⁸ Vö. Paula Bozzi: *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*. Würzburg 2005 [Bozzi], 37; avagy Ralph Köhnen: *Terror und Spiel. Der autofiktionale Impuls in frühen Texten Herta Müllers*. In: Herta Müller. TEXT + KRITIK. München 2002, 18–29, itt 19.

„rendszerrel szembeni költői emancipáció”⁹, más szóval, hogy a saját személyét felismerhetetlenné írja az író.

Biztos, hogy ez az aspektus fontos szerepet játszik Herta Müllernél, hisz *a kigondolt érzékelés poetológiájában*¹⁰ az írás alap kiindulópontja a múlt félelemmel feltöltött pillanatai,¹¹ de szerintem nem csak erről van szó. Ennek az attitűdnek van még egy érdekes elméleti oldala is. És én Herta Müller írásainak ezen elméleti oldalát szeretném megvizsgálni.

Herta Müller önéletrajzi jellegű szövegeiben a műfajhoz illően a saját múlt, a saját identitás kérdései vetődnek fel. Ám mindez nem hagyományos módon történik. A kiindulópont a következő: objektív, önmagában létező, mindenki számára egyforma valóság nem létezik. A történetek az érzékelésen keresztül kelnek életre, tehát az érzékelés egyfajta világszerkesztési folyamat, mely mindig a múltból indul ki. A múltat csak az emlékezésen keresztül lehet megközelíteni. Az emlékezés pedig a külső behatásra történő öntudatlan kiválasztása a belsőnek:

„Autobiographisches, selbst Erlebtes. Ja, es ist wichtig. Aus dem, was man erlebt hat, sucht sich der Zeigefinger im Kopf auch beim Schreiben die Wahrnehmung aus, die sich erfindet. Äußere Umgebung prägt.”¹²

A nyelvnek az emlékezés berkeiben a kultúra és identitásra vonatkozóan kulcsfontosságú szerep jut, hisz a realitásnak

⁹ Saját fordítás. „poetische Emanzipation vom Polizeidispositiv”, (Markus Steinmayr: *„Ich wollte in der Tiefe der Bilder verschwinden” – Bildlichkeit als Lust am Text. Ein Versuch über Herta Müllers Der Teufel sitzt im Spiegel oder Wie die Wahrnehmung sich erfindet.* In: Ralph Köhnen: *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers.* Frankfurt 1997, 139–153, itt 142.)

¹⁰ A *Wie Wahrnehmung sich erfindet* című esszében. TS 9–31 (lásd 1. jegyzet).

¹¹ „Ich muss mich im Schreiben dort aufhalten, wo ich innerlich am meisten verletzt bin, sonst müsste ich doch gar nicht schreiben.” (Herta Müller: *Der König verneint sich und tötet* [2003]. München 2009 [König], 185.)

¹² TS 20 (lásd 1. jegyzet). „Önéletrajzi, személyesen átélt dolgok. Igen, fontosak. Abból, amit az ember átélt, a fejben levő mutatóujj írás közben is azt az érzékelést választja ki, mely önmagát kitalálja.” (saját fordítás)

képzelt valóság és minden egyes emberi gondolat csak a nyelven keresztül közelíthető meg. Nem létezik a nyelvtől független realitás. És mivel a nyelv egyik alaptulajdonsága, mint ezt a posztstrukturalista gondolkodók megfogalmazták, a jelentések siklása, ezért egyetlen tényállítás sem egyértelmű, hanem plurális, és folytonosan átalakulóban van. „Ich rekonstruieren auch wenn ich innerlich nachvollziehe”¹³ – írja Herta Müller.

Ebben a folyamatban mellékessé válik a tradicionális értelemben vett valóság fogalma, mivel az úgynevezett igazság az írás folyamatában jön létre. A tapasztalat ott van a háttérben, de fikcionalizálva van. Herta Müller írásában fontos szerepet játszik a fikcionalitás, ám nem mint a valóság ellentéte, azaz kitalálás, hanem egy olyan állapot, ahol „semmi nem stimmel és mégis minden igaz”¹⁴. A fikcionalizálás egy elkerülhetetlen folyamat, amennyiben megpróbáljuk a múltat és a tapasztalatot bármilyen formában megörökíteni.

„Das Gelebte als Vorgang pfeift aufs Schreiben, ist mit Worten nicht kompatibel. Wirklich Geschehenes läßt sich niemals eins zu eins mit Worten fangen. Um es zu beschreiben, muss es auf Worte zugeschnitten und gänzlich neu erfunden werden. Vergrößern, verkleinern, vereinfachen, verkomplizieren, erwähnen, übergehen – eine Taktik, die ihre eigene Wege und das Gelebte nur noch zum Vorwand hat. Man schleppt das Gelebte beim Schreiben in ein anderes Metier. Man probiert, welches Wort, was vermag.”¹⁵

¹³ TS 10 (lásd 1. jegyzet). „Én akkor is rekonstruálok, ha bensőleg megértek valamit.” (saját fordítás)

¹⁴ Saját fordítás. „Nichts mehr stimmt und alles ist wahr.” (Herta Müller: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. München 2011 [Schnee], 18.)

¹⁵ König 86 (lásd 11. jegyzet). „Az élmény mint folyamat, mint esemény fűtyül az írásra, nem kompatibilis a szavakkal. A valóban megtörténtet soha nem lehet egy az egyben szavakkal megragadni. Hogy leírassuk, hozzá kell igazítanunk a szavakhoz, azaz mindenestől újra ki kell találnunk. Megnagyítani, kicsinyíteni, egyszerűsíteni, bonyolítani, említeni, említetlenül hagyni – mind egy olyan taktika részei, amely a saját útjait járja s amelynek számára az, amit valóban megéltünk, nem több ürügynél. A megéltet íráskor áthurcolja az ember egy másik mesterség felség- avagy illetékességi területére. Közben azt próbálgatja,

Ebből kiindulva azt lehet állítani, hogy a tradicionális értelemben vett önéletrajzi írás, melynek célja egy koherens, önmagában harmonizáló élettörténet létrehozása, csak autofikcionalitásként létezhet. Az autofikcionalitás¹⁶ kiindulópontja, hogy az élet csak meg- és nem leírható, így a célja a múlt ismételt újraírása az emlékezés és a nyelv segítségével.

„Es ist seltsam mit der Erinnerung. Am Seltsamsten mit der eigenen. Sie versucht, was gewesen ist, so genau wie nur möglich zu rekonstruieren, aber mit der Genauigkeit der Tatsachen hat dies nichts zu tun. Die Wahrheit der geschriebenen Erinnerung muß erfunden werden, schreibt Jorge Semprun. Und George-Arthur Goldschmidt nennt seine Bücher autofiktional.”¹⁷

Az autofikcionalitás egy a valósághoz való speciális hozzáállás, ám semmiképp nem a saját élet tudatos megmásítása. A fikcionalitás a kijelentés nyelvi aspektusára utal.

„Ich lief dem Gelebten im Teufelskreis der Wörter hinterher, bis etwas so auftauchte, wie ich es vorher nicht kannte. Parallel zur Wirklichkeit trat die Pantomime der Wörter in Aktion. Sie respektiert keine realen Dimensionen, schrumpft die Hauptsachen und dehnt die Nebensachen. Der Teufelskreis der Wörter bringt dem Gelebten Hals über Kopf eine Art verwunschene Logik bei. Die Pantomime ist rabiat und bleibt ängstlich, und genauso süchtig wie überdrüssig.

melyik szó mire képes.” (fordította Tatár Sándor. Herta Müller: Ha hallgatunk irritálóak leszünk, ha beszélünk nevetségesek. In: *Nagy-Világ*, LXV. évfolyam, 6. szám, 2010. június, 496–515 [Ha hallgatunk], itt 503.)

¹⁶ Én az autofikcionalitás fogalom esetében Claudia Gronemann, Dubrovskya alapozott autofikcionalitás-fogalmát használom. (lásd Claudia Gronemann: *Postmoderne/ Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur*. Hildesheim 2002.)

¹⁷ Herta Müller: *In der Falle* [1996]. Göttingen 2009, 21. „Furcsa az emlékezet. A legfurcsább a saját emlékezet, ami megpróbál mindent a lehető legpontosabban rekonstruálni, ám ennek a tények pontosságához semmi köze. A megírt emlékezet igazságát ki kell gondolni, írja Jorge Semprun. És George-Arthur Goldschmidt autofikcionalisnak nevezi a könyveit.” (saját fordítás)

[...] Das Thema ist implizit da, aber in Besitz nehmen mich die Wörter. Sie locken das Thema hin, wo sie wollen. Nichts mehr stimmt und alles ist wahr.¹⁸

Az írásban, melyet Herta Müller a „szavak ördögi körének”¹⁹ nevez, létezik egy a „külső” világgal párhuzamos világ, mely a hagyományos szabályoktól eltérő módra működik. A tradicionális kategóriák, mint pl. a jelentésbeli ellentét, körön kívül maradnak. Herta Müller „elvarázsolt logikával”²⁰ illeti ezt az állapotot. Abszurd módra ebben a párhuzamos világban éppen a szavak, úgymond a nyelv explicit viselői, nem beszélnek, hanem a néma pantomim segítségével fejezik ki magukat. A pantomim a beszédnél sokkal nyitottabb kifejezési lehetőség.

Herta Müller több helyen hangsúlyt fektet rá, hogy a műveit ne a realitás képmásaként olvassuk, hisz holott a megtörtént dolgok jelen vannak a peremen, csak a kitalált dolgok hasonlíthatnak a valósághoz. Abszurd módon éppen a fikcionalitás válik a valóság hitelesítőjévé.

„Das wirklich Geschehene insistiert als Randerscheinung, man verpaßt ihm durch Worte einen Schock nach dem andern. Wenn es sich selber nicht mehr erkennt, steht es wieder in der Mitte. Man muss das Wichtigtuerische des Erlebten demolieren, um darüber zu schreiben, aus jeder wirklichen Straße abbiegen in eine erfundene, weil nur die ihr wieder ähneln kann.”²¹

¹⁸ Schnee 18 (lásd 14. jegyzet). „A szavak ördögi körében addig rohantam az átélt után, míg valami úgy bukkant fel, ahogy eddig nem ismertem. A valósággal párhuzamosan a szavak pantomimja lépett akcióba, a reális dimenziót nem tartva tiszteletben, a lényegét összezsugorítva és a lényegtelen dolgokat felnagyítva. A szavak ördögi köre az átéltet fejvesztve egyfajta elvarázsolt logika fele tereli. A pantomim erőszakos és mégis félnék marad, ugyanakkor egyben valóságfüggő és tőle megundorodott. A téma implicit ott van, de a szavak azok, amik foglyul ejtenek engem és oda viszik a témát, ahova akarják. Semmi nem stimmel és minden igaz.” (saját fordítás)

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo.

²¹ König 86 (lásd 11. jegyzet). „A ténylegesen megtörtént dolgok ott vannak

Herta Müller folyamatosan ír a fikció és a felismerhetetlenség körülményeiről, ám ezeket nem a diktatúrával, hanem az írás egyik alaptulajdonságával magyarázza. Beleveti magát a nyelvvel való kalandozásba, játszik a nyelvvel, és összekeveri a nyelv stabilnak hitt rendjét. Ezáltal rámutat arra, hogy a nyelv nem egy az ember céljait szolgáló semleges eszköz, mely hozzásegít a valóság fényképszerű megörökítéséhez, hanem a nyelvnek önálló szerepe van a kommunikációban és a világleírásban.

Ezt a látásmódot Herta Müller rövid, törekeny, szinte meztelen, metonimiával teletűzdelt lírai nyelvezete is alátámasztja, mely sokkal több (vagy éppen kevesebb) saját, előre meg nem fogalmazott jelentéslehetőséget hordoz magában. De a szövegekben nem csak maga a nyelv diszkontinuitása és nem-egyértelmősége fogalmazódik meg. Herta Müller magában a nyelv használatában is differenciál. Egyik fontos különbséget a beszéd és a hallgatás között látja. Ez a különbség viszont nem binaritáson alapuló, így a hallgatás nem csupán nem-beszélés vagy a beszéd közötti szünet, és ezáltal a beszéd ellentéte, hanem „valami önálló dolog”²². A beszédet a lineáris egymásutániség, míg a hallgatást egyfajta egyidejűség jellemezi:

„Gleich nach dem Sprechen, kaum zu Ende gesagt, sind sie schon stumm. Und aussprechen lassen sich nur einzeln und nacheinander. Jeder Satz kommt erst dann an die Reihe, wenn der vorherige weg ist. Im Schweigen kommt aber alles auf einmal daher, es bleibt alles drin hängen, was über lange Zeit nicht gesagt wird, sogar was niemals gesagt wird. Es ist ein stabiler, in sich geschlossener Zustand. Und das Reden ein Faden, der sich selber durchbeißt und immer neu geknüpft werden muß.”²³

a történet peremén. A szavak egyre-másra sokkolják őket. És amikor ezek magukat sem ismerik már fel, akkor kerülnek újra a középpontba. Ahhoz, hogy írni lehessen róluk, ki kell küszöbölni az átélt dolgok fontoskodását. Minden igazi útról le kell térni egy kigondolt útra. Csak ez az út hasonlíthat megint az igazihoz.” (saját fordítás)

²² Fordította Tatár Sándor. Ha hallgatunk 496 (lásd 15. jegyzet).

²³ König 74f. (lásd 11. jegyzet). „A beszéd után rögyest, alighogy

Míg a hallgatás az összes lehetséges jelentést magába foglalja, a beszéd mindig egy pillanatnyi jelentés mellett dönt és ez által folyamatos újrakezdést, egyfajta töredékességet jelent. A beszédről a *Herztier* című regényben is szó esik:

„Das Kind redet weiter. Beim Reden bleibt etwas auf der Zunge liegen. Das Kind denkt sich, es kann nur die Wahrheit sein, die sich auf die Zunge legt, wie ein Kirschkern, der nicht in den Hals fallen will. Solange die Stimme beim Reden ins Ohr steigt, wartet sie auf die Wahrheit. Aber gleich nach dem Schweigen, denkt sich das Kind, ist alles gelogen, weil die Wahrheit in den Hals gefallen ist. Weil der Mund das Wort gegessen nicht gesagt hat.”²⁴

A beszéd, beszéd közben, végig az igazság megfogalmazásának lehetőségességét sugallja. Csak amikor elhallgatott a beszélő, akkor tűnik fel, hogy az igazság valahol lemaradt, és hogy a beszéd, az emlékezéshez és az íráshoz hasonlóan, képtelen megragadni a tényeket. Egyfolytában az igazság körül forog, de az igazság, mint egyértelmű, homogén tény, csak illúzió.

„Das Schreiben macht aus dem Gelebten Sätze, aber nie ein Gespräch. Die Tatsachen hätten, als sie geschahen, die Wörter, mit denen man sie später aufschreibt, gar nicht ertragen. Mir kommt das Schreiben immer als Gratwanderung vor zwischen dem Preisgeben und Geheimhalten. Aber auch dazwischen changiert es, im Preisgeben biegt sich das Wirkliche ins Erfundene, und

végigmondattak, már el is némulnak. S csak egyesével és egymás után lehet őket kimondani. A mondatoknak ki kell várniuk a sorukat; mindegyik csak az előző után következhet. A hallgatás azonban mindent egyszerre hoz magával, benne van mindaz, amit régóta nem mondtak ki, sőt az is, amit soha nem mondanak ki. A hallgatás stabil és zárt állapot, míg a beszéd egy fonál, amely minduntalan elharapja önmagát, s amelyet mindannyiszor újra kell kötni.” (fordította Tatár Sándor. Ha hallgatunk 496 (lásd 15. jegyzet).)

²⁴ Herta Müller: *Herztier* [1993]. Reinbek 2009, 15. „A gyerek tovább beszél. Beszéd közben valami ott marad a nyelven. A gyerek gondolja, hogy csak az igazság lehet az, ami mint egy meggymag, ráfekszik a nyelvre és nem akar beesni a torokba. Amíg a hang beszéd közben bebújik a fülbe, várja az igazságot. De rögtön az elhallgatás után minden hazugság, gondolja a gyerek, hiszen az igazság beesett a torokba. Mert a száj nem mondta ki a *megenni* szót.” (saját fordítás)

im Erfundenen schimmert das Wirkliche durch, gerade weil es nicht formuliert ist. Die Hälfte von dem, was der Satz beim Lesen verursacht, ist nicht formuliert. Diese nichtformulierte Hälfte macht den Irrlauf im Kopf möglich, sie öffnet den poetischen Schock, den man als Denken ohne Worte gelten lassen muß.“²⁵

Az írás nem a megélt élet lezárt (dokumentumhoz hasonlítható) emlékműve. Az írás célja a költői sokk, „a nem-szavakban-való gondolkodás“²⁶ új szférájának megnyitása. Az irodalom, a szöveg, mint Ottmar Ette fogalmazott, „az életismeret interaktív hordozója“²⁷, mely maga is hatást gyakorol az életre.

Bár az írás az élet egyértelmű megfogalmazásának lehetőségét sugallja, mégis a hallgatáshoz hasonló, hisz több lehetőséget magában hordoz. A megírt élet csupán egyike e lehetőségeknek. Nyelvisége miatt mindig fikcionális, viszont éppen ettől a fikcionalitástól válik igazsággá:

„Die Wahrheit des geschriebenen Satzes ist immer eine ganze Wahrheit, weil sie unwirklich ist.“²⁸

Az írás egy egyidejű és többirányú folyamat, melyet a jelentések

²⁵ König 87f. (lásd 11. jegyzet). „Az írás az élményből mondatokat állít elő, ám beszélgetést sohasem. A tények, amikor megestek, el se viselték volna a szavakat, amelyekkel később lejegyzik őket. Az írást én mindig úgy fogom fel, mint a leleplezés-kiszolgáltatás és a titokban tartás borotvaélen táncolást. Ám az írás egyszersmind oszcillál is a kettő között: a kiszolgáltatásban a valódi a kitaláltba hajlik, a kiagyalton pedig átdereng a valódi; éppen mert nem fogalmazódik meg. A fele annak, amit a mondat olvasáskor kivált, nincs megfogalmazva. Ez a nem megfogalmazott rész teszi lehetővé a fejekben az ellenőrzésünk alatt tarthatatlan szeszélyes kavargást, ez váltja ki ama költői sokkot, amelyet el kell fogadnunk nem-szavakban-való gondolkodásnak.” (fordította Tatar Sándor. Ha hallgatunk 504 (lásd 15. jegyzet).)

²⁶ Uo.

²⁷ Saját fordítás. „interaktives Speichermedium von Lebenswissen” (Ottmar Ette: Spiritus Vector. Vaterländer, Muttersprachen und die Literatur(wissenschaft)en ohne festen Wohnsitz. In: Holger Huget/ Chryssoula Kambas/ Wolfgang Klein/ Astrid Roffmann: *Grenzüberschreitungen. Differenz und Identität im Europa der Gegenwart*. Wiesbaden 2005, 29–65, itt 34.)

²⁸ TS 36 (lásd 1. jegyzet). „A megírt mondat igazsága mindig egy teljes igazság, mert valótlan.” (saját fordítás)

állandó vándorlása jellemez. Az írás elidegenedéssel is járhat. Ezt az idegenségérzést különböző helyen más-más motívummal közelíti meg Herta Müller. Néhol a szavaknak, pontosabban a tárgyakkal szokatlan helyre való elhelyezésével,²⁹ más helyen az írást egy nem személyre szabott ruhadarabhoz hasonlítja:

„Und dann gibt es später diese Sätze. Schwarz auf weiß, wie ein Kleidungsstück, in dem man selber nicht drin ist. Im nachhinein kann man es anziehen. Man spürt jede Stelle, die nicht paßt.”³⁰

Az életet – erre a következtetésre jut az olvasó Herta Müller szövegei kapcsán – nem lehet leírni, csak megírni. Újra és újra, más perspektívából, körkörösén. Nagyon sokszor felteszik Herta Müllernek a kérdést, hogy miért ír mindig ugyanarról,³¹ és hogy mikor fog végre megérkezni Németországba és Németországról írni. Müller maga is felteszi a kérdést, hogy miért ír, és azt a választ adja, hogy „az írás a valóság útikönyve”³². Az írás túlélést

²⁹ „Von außen gesehen, ähnelte das Schreiben vielleicht dem Reden. Aber von innen ist es eine Sache des Alleinseins. Geschriebene Sätze verhalten sich zu den gelebten Tatsachen eher so, wie sich das Schweigen gegenüber dem Reden verhält. Wenn ich Gelebtes in Sätze stelle, fängt ein gespenstischer Umzug an. Die Innereien der Tatsachen werden in Wörter verpackt, sie lernen laufen und ziehen an einen beim Umzug noch bekannten Ort. Um im Bild des Umzugs zu bleiben, es ist mir beim Schreiben, als stelle sich das Bett in einen Wald, der Stuhl in einen Apfel, die Straße läuft in einen Finger.” (König 85 (lásd 11. jegyzet).) „Meglehet, hogy az írás látszatra, azaz kívülről a beszédre hasonlít. Belülről azonban az egyedüllét szüli. A leírt mondatok inkább úgy viszonyulnak a leírt tényekhez, ahogyan a hallgatás viszonyul a beszédhez. Ha mondatokba táplálom be a megélt élményeket, kísérteties vonulás, átköltözés veszi kezdetét. A tények belsősegei szócsomagolást kapnak, járnak tanulnak és egy, az átköltözés közben még ismeretlen helyre vonulnak át. Az átköltözés képénél maradván, írás közben úgy érzem, mintha az ágyat egy erdőbe, a széket egy almába állítanám, az út pedig egy ujjban húzódik.” (fordította Tatár Sándor. Ha hallgatunk 503 (lásd 15. jegyzet).)

³⁰ TS 34 (lásd 1. jegyzet). „És ott vannak később ezek a mondatok. Fekete-fehéren, mint egy ruhadarab, amit az ember nem visel. Amit utólag fel lehet venni. Akkor az ember érez rajta minden részt, ami nem passzol.” (saját fordítás)

³¹ Vö. Bozzi 7 (lásd 8. jegyzet).

³² Saját fordítás. „Wirklichkeit [...], mit sich selbst zurechtzukommen” (Herta Müller: *Lebensangst und Worthinger. Im Gespräch mit Michael Lentz. Leipziger*

(Überleben) jelent, ugyanakkor a törtétek (mint pl. a Ceuşescu-diktatúra) emlékezetben tartását is.

Herta Müllernél az írás és az élt élet egymásba fonódik,³³ így a mű az élet szétválaszthatatlan részévé válik. Az élt élet elveszíti a vélt elsőrendűségét, és egyenrangúvá válik az írásban megfogalmazott élettel. Ez a folyamat Herta Müller Nobel-díjas beszédében is megfigyelhető volt: a beszéd legtöbb történetét és motívumát már ismertük a regényekből, elbeszélésekből vagy az esszékből. Az élet és a mű effajta összeolvadása viszont nem a tökéletes harmóniát jelenti. A határok eltűnése egyben bizonytalanságot is okoz:

„Ich ertrage meine Sinne nicht mehr. Ich ertrage mein Nachdenken nicht mehr. Es ist alles so verstrickt geworden, daß ich nicht mehr weiß, wo die äußeren Dinge anfangen und aufhören. Ob sie in mir sind oder ich in ihnen. Es brechen Stücke Welt heraus, als hätte ich alles geschluckt, was ich nicht tragen kann. So kommt es, daß ich das Schreiben als das Gegenteil von Leben, und als das Gegenteil von Denken empfinde. Ein großer Rückzug, ich weiß nicht wohin, und ich weiß nicht worauf. [...] Es ist die lückenlose Unwirklichkeit, die mich, so scheint es, dennoch auffängt. Es geschieht nichts, von außen gesehen, gar nichts. Auch von innen geschieht nichts, da man, auch wenn man sich sucht, nie auf sich selber stößt. Auch den Faden gibt es nicht. Doch das Gefühl des Fadens, der sich sucht und sucht. Und dann gibt es später diese Sätze. Schwarz auf weiß, wie ein Kleidungsstück, in dem man selber nicht drin ist. Im nachhinein kann man es anziehen. Man spürt jede Stelle, die nicht paßt.”³⁴

Poetikvorlesung 2009. Frankfurt/M 2010, 7.)

³³ „Das ist der Teufelkreis: ich versuche zu leben, um nicht schreiben zu müssen. Und ich muß, gerade weil ich versuche zu leben, darüber schreiben.” (TS 48 (lásd 1. jegyzet).)

³⁴ TS 33f. (lásd 1. jegyzet). „Nem bírom elviselni az érzéseimet. Nem bírom elviselni a gondolkodásaimat. Minden olyan bonyolulttá vált, hogy már nem tudom, hol kezdődnek és hol szűnnek meg a külső dolgok. Hogy ők vannak-e bennem, vagy én vagyok bennük. A világból darabok törnek ki, mintha mindent, mit nem tudok cipelni, lenyeltem volna. És ezzel magyarázható, hogy az írást az élet és a gondolkodás ellentétének érzem. Egy óriási visszavonulásnak, nem

Az írás, mint „hiánytalan valótlanúság”³⁵, egy tértelen visszahúzódsági lehetőség. A tulajdonképpeni valóság a megírt világ valósága, melyet Herta Müller a gyerekkori kigondolt, azaz halánték mögötti világhoz hasonlítja:

„Weil man als Kind so klein ist, sucht man sich um die Welt zu begreifen, die gröbsten Maschen aus. Und weil es die gröbsten Maschen sind, sind es immer auch die feinsten. Es ist eine Verkürzung der Dinge, die keine Maßstäbe hat und auch keine braucht. Eine verblüffende Eigentlichkeit, die die Welt zu dem macht, was hinter der Stirn geschieht. Zu dieser Eigentlichkeit ist man später nur noch selten und bedingt fähig.”³⁶

Az írás átveszi a kulturális emlékezet szerepét ebben a gyökértelen, avagy sokgyökeres állapotban. Herta Müller írásaiban nagyon sokat foglalkozik metaszinten magával az írással. És ez az autofikcionalitás egyik fő jellemzője. A megírt életben nem a realitás vagy a fikció a fontos, nem az élet valóság-hű ábrázolása a cél (mert ez eleve lehetetlen), hanem az írás aktusában végbemenő folyamatokra való rávilágítás és ezen aktus véget nem érő folyamatként való kezelése. Ebben a folyamatban megszűnnek a tradicionális értelemben vett (műfaji) határok is: úgy a fikcionális és a referenciális művek, mint a próza és a líra közt. Az fikcionális szövegek, valamint az esszék, beszédek, interjúk egyetlen nagy szöveggé folynak össze, melyet viszont nem a homogén linearitás, hanem a töredékes körköröség jellemez.

tudom, hova, és nem tudom, miért. [...] A hiánytalan valótlanúság az, ami, úgy tűnik, mégis kifog engem. Kívülről nézve nem történik semmi. Belülről se történik semmi, hiszen, akkor is, ha az ember magát keresi, soha nem magára talál. A fonal sem létezik. Viszont létezik a folyton saját magát kereső fonal érzése.” (saját fordítás)

³⁵ Saját fordítás. „lückenlose Unwirklichkeit” (TS 34 (lásd 1. jegyzet).)

³⁶ TS 11 (lásd 1. jegyzet). „Mivel gyerekként túl kicsi az ember, ahhoz, hogy megértse a világot, kiszemeli magának a legdurvább trükköt. Ám a legdurvább trükk a legkifinomultabb is egyben. Ez a történések lerövidítése, melynek nincsen léptéke, mert nincs szükség léptékekre. Egy megdöbbentő tulajdonképpeniség, mely a világot azzá teszi, ami a halánték mögött történik. Erre a tulajdonképpeniségre később csak ritkán és nem feltétlenül képes az ember.” (saját fordítás)

Irodalom

Herta Müller: *Der König verneint sich und tötet* [2003]. München 2009.

Herta Müller: *Der Teufel sitzt im Spiegel*. Berlin 1991.

Herta Müller: Ha hallgatunk, irritálóak leszünk – ha beszélünk, nevetségesek. Fordította Tatár Sándor. In: *Nagy-világ*, LXV. évfolyam, 6. szám, 2010. június, 496–515.

Herta Müller: *Herztier* [1993]. Reinbek 2009.

Herta Müller: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. München 2011.

Herta Müller: *In der Falle* [1996]. Göttingen 2009.

Herta Müller: *Lebensangst und Worthunger. Im Gespräch mit Michael Lentz*. Leipziger Poetikvorlesung 2009. Frankfurt/M 2010.

Paula Bozzi: *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*. Würzburg 2005.

Ottmar Ette: Spiritus Vector. Vaterländer, Muttersprachen und die Literatur(wissenschaft)en ohne festen Wohnsitz. In: Holger Huget/ Chryssoula Kambas/ Wolfgang Klein/ Astrid Roffmann: *Grenzüberschreitungen. Differenz und Identität im Europa der Gegenwart*. Wiesbaden 2005, 29–65.

Claudia Gronemann: *Postmoderne/ Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur*. Hildesheim 2002.

Ircsik Vilmos: Az új irodalmi Nobel-díjas: Herta Müller. In: *Nagyvilág*, LIV. évfolyam, 11. szám, 2009. november, 913–914.

Ralph Köhnen: *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*. Frankfurt 1997.

Ralph Köhnen: *Terror und Spiel. Der autofiktionale Impuls in frühen Texten Herta Müllers*. In: Herta Müller. *TEXT + KRITIK*. München 2002, 18–29.

Markus Steinmayr: „Ich wollte in der Tiefe der Bilder verschwinden” – Bildlichkeit als Lust am Text. Ein Versuch über Herta Müllers *Der Teufel sitzt im Spiegel* oder *Wie die Wahrnehmung sich erfindet*. In: Ralph Köhnen: *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in*

die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers. Frankfurt 1997, 139–153.

Wolfgang Welsch: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: LUCYNA DAROWSKA /THOMAS LÜTTENBERG/ CLAUDIA MACHOLD: *Hochschule als transkultureller Raum?* Bielefeld 2010, 39–66.

Kelemen Zoltán

„Nehéz élet az ének”¹ (Bari Károly költészetéről)

A közép-európai kisebbségek sorában különös helyet foglal el a roma² nemzetiség, s még különösebbet a roma művészet, főképpen az irodalom. Bár egyes kimutatások szerint a Kárpát-medence ötödik legnagyobb nemzeti csoportját képezik, sem nyelvi, sem etnikailag nem nevezhetőek egységesnek.

¹ Bari Károly: *Árvák árvája* In. Uő: *Elfelejtett tüzek*. Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest, 1973. 41.

² »Úgy döntöttem – nagyrészt Rostás-Farkas György idevonatkozó fejtegetéseinek hatására –, hogy a roma kifejezést használom a nemzetiségi közösség autentikus jelölésére. Ettől csak azokban az esetekben térek el, amikor a hivatkozott vagy földolgozott szöveg más megjelölést használ. A roma megjelölés indoklásául ajánlom: Rostás-Farkas György: *Nomád ősök vándorútján. Cigány törzsek, nemzetségek*. 2001. 28. „A rom (ember), az indiai dom (vándorzenész) szóból ered. Ez a dom alakult át Görögországban rrom, rommá. Ezt a kifejezést azok a cigányok használták, akik Bizáncon keresztül érkeztek. Más csoportok magukat kalonak (fekete), manushnak (ember) nevezték.” Rostás-Farkas György: *A cigányok története. Le romengi historija*. Budapest, 2001. 83., 107–108, 32. Sir Angus Fraser: *A cigányok*. Osiris Kiadó Budapest, 2002. 9, 101, „Az adszinkan név (...) a görög atszinganosz (t. sz. atsziganoi vagy acinganoi) grúz alakja, amellyel a bizánciak a cigányokra utaltak. A német *Zigeuner*, a francia *tsigane*, az olasz *zingaro*, a magyar *cigány* és az ehhez hasonló formák mind a bizánci elnevezésből származnak. Az atszinganosz eredete máig vitatott. A leginkább elfogadott nézet szerint a szó az *athinganosz* (egy eretnek szekta) romlott alakja, amelyet azért alkalmaztak a cigányokra, mert mindkét csoport jövendőmondók és boszorkányok gyülekezeteként élt a köztudatban.” I.m. 52. Bari Károly *Cigány folklór* című tanulmányában arról ír, hogy az elnevezés a Simon mágus által(?) alapított szektára is vonatkozhat, vagy „vasmunkást” is jelenthet, de az sem kizárt, hogy Athén város nevéből származik. *Roma Kincses Kalendárium 2001. Romano Kalendari 2001*. Válogatta Nagy Gusztáv és Choli Daróczi József. Széphalom Könyvműhely Budapest, 2001. 308–309. Rostás-Farkas György – Karsai Ervin: *A cigányok hiedelemvilága. (Le romenge tradiciji)*. Budapest 1992. 13.« Kelemen Zoltán: *Mint madarak. (A magyarországi roma irodalom hagyományozódása és gyökerei.)* In. Uő, Szélkönyvek (*Multikulturalizmus a közép-európai irodalmakban*) Lazi Könyvkiadó Szeged, 2007. 77–78.

Ráadásul nyelvhasználatuk inkább társadalmi-földrajzi-politikai helyzetüket tükrözi, mintsem valamely önálló nemzeti-nyelvi elképzelést körvonalazna. Ez a tulajdonság, mely lényeges különbséget mutat a többi közép-európai nemzettel-nemzetiséggel szemben, a mindenkori többségi, befogadó kultúrák nagy részének kulturális-civilizációs elképzelései szerint hátrányként értelmezhető. Ha valaki alaposabban megfigyeli és megpróbálja megérteni a roma kultúra működését, akkor látnia kell azonban, hogy mindez a nehezen körülírhatóság és sokféleképpen értelmezhetőség valójában nem csupán előnye a roma kultúrának és művészetnek, de valószínűleg az egyetlen esélye a fönmaradásra egy olyan kulturális-civilizációs közegben, mely intézményrendszereken, gyakran ezer éves, homogén hagyományrendszereken alapítódott és jelenleg is így működő nemzeti művelődéstörténetek következetes kánonjait tartalmazza. A roma kultúra és civilizáció szervezetlen voltára és megszerveződésének fontosságára többen többször rámutattak már. Ezúttal Daróczi Ágnes Bevezetőjére szeretnék csupán utalni, annál is inkább mivel az a néprajzi konferencia, amelyhez Daróczi bevezetőt írt, annak a – többek között Bari Károly által szervezett – eseménysorozatnak volt a része, mely Daróczi szerint éppen a hiányzó művelődéspolitikai (ön)szerveződés pótlásaként, de a hiányra való figyelmeztetésként is létesült.³ Irodalmi szempontból talán még ennél is sokrétűbb problémakörrel találkozik az érdeklődő. A roma irodalom néhány száz évre visszamenőleg nem kifejezetten, esetenként egyáltalán nem a romák által művelt irodalmat jelentette, hanem a romákról szóló irodalmat Puskin *Cigányokjától* Arany János *A bajusz* című költeményén keresztül Bohumil Hrabal *Túlíságosan zajos magányáig*.⁴ Maguk a romák

³ *Tanulmányok a cigányságról és hagyományos kultúrájáról.* (Szerk. Bari Károly) Petőfi Sándor Művelődési Központ Gödöllő, 1998. 3–4.

⁴ Ilyen típusú antológia készült is Magyarországon, éppen Bari Károly válogatásában és szerkesztésében jelent meg rendkívül gazdag merítés a világirodalom roma témájú műveiből. *Álomtanya. Európai költők és írók művei cigányokról.* Cigányház Romano Kher Budapest, 1996.

(főként Közép-Európában) mindössze az utóbbi másfélszáz évben kezdtek önálló irodalom létrehozásához, s ez a jelenség vezet a következő problémához. Van egységesen *elfogadott* roma nyelv, de nincs egységesen *használt* roma nyelv, még az irodalomban sem minden esetben. Bari Károly így ír erről az általa szerkesztett és válogatott *Madarak aranyhegedűn* című roma irodalmi antológia beköszöntőjében:

„Gyakori, hogy a cigány szerzők nem cigányul, hanem annak az országnak a nyelvén írják alkotásaikat, ahol élnek. Ez több dologgal magyarázható. Egyrészt azzal, hogy már nem rendelkeznek a nyelv ismeretével, másrészt azzal, hogy a cigány nyelv nem egységes, és a dialektális meghatározottságok túlságosan leszűkítik a cigány nyelven született mű elterjeszhetőségét, harmadrészt pedig azzal, hogy a nyelvet még beszélő közösségek, műveltségi hiányosságaikból következően nem lehetnek olvasók. Így a szerzőknek azokon a nyelveken kell megalkotni műveiket, amelyeken az érdeklődőkhöz eljutnak.”⁵

Az íróknak olyan nyelven kell alkotniuk, melyet olvasóközönségük is művel. Mivel például Magyarországon egyre több roma anyanyelve a magyar, így a roma művészeknek, ha számukra is írni szeretnének, magyarul kell írniuk. Mára talán ez vált a legfontosabb problémává, bár a huszadik század második felében más foglalkoztatta a magyarországi roma írókat-költőket, mégpedig az, hogy írásbeli művelődésük és műveltségük nyelve a magyar lett, még akkor is, ha ez a nyelv csupán második volt a lovári vagy egyéb roma anyanyelv mellett. Gyakorta saját műveiket kellett fordítaniuk, és nem minden esetben magyarra. Véleménykülönbségek alakultak ki abban a tekintetben, hogy milyen nyelven kell írni, kiknek kell írni: elsősorban magyar gádzsóknak vagy romáknak magyarul, esetleg romául romáknak? A magyarországi irodalomtörténeti fejlemények általánosságban azt mutatják, hogy az esztétikailag értékelhető roma alkotók

⁵ *Madarak aranyhegedűn. Európai cigány költők és írók művei.* (Vál. és szerk. Bari Károly) Cigányház Romano Kher Budapest, 1996. 5.

művei szinte kivétel nélkül olvashatóak magyar nyelven, s ezek nagy része nem fordítás. Ugyanakkor a többségi magyar kultúra és a világirodalom egyre több reprezentánsa férhető hozzá roma nyelven. A roma művészek a magyar nyelvújítás és reformkor nemzeti törekvéseihez hasonlóan fontosnak tartják a fordítói kultúra szerepét az anyanyelv őrzésében és fejlesztésében. Bari Károly művészként, kultúraszervezőként és folklórkutatóként egyaránt világosan látja, hogy a romák esetében olyan kisebbségről van szó, akiknek – és akik kultúrájának – megértéséhez szakítani kell az európai kultúrában és a nyugati etnográfiaiban eddig rögzült elképzelésekkel és tudományos stratégiákkal.

„A legtöbb gyűjtő rosszul jegyezte le, amit a cigányok körében hallott. Ennek következtében például elterjedt a köztudatban, hogy a cigány népdalok szövege értelmetlen, összefüggéstelen. Ilyenek miatt nem tartották önálló gondolkodású népnek a cigányságot. A hiba nem csak az volt, hogy a gyűjtött szövegeket nem értették pontosan, hanem az is, hogy a magyar néprajzi sajátosságok alapján próbálták megérteni. Mintha – mondjuk – az afrikai népek kultúráját az európai gondolkodásmód szerint tárnák fel. Nyilvánvaló, hogy minden kultúra csak a saját gondolatrendszerében értelmezhető. S mivel itt nem ez történt, a tagadás odáig fajult, hogy egyesek még a cigány nyelv létezését is kétségbe vonták.”⁶

A nyolcvanas évek közepén 1200 szóra becsülték egyes magyar kutatók a magyarországi romák szókincsét, ez a szám elenyészően csekély. Ebben az időben Bari Károly már több mint 3000 szót gyűjtött, a jelenlegi lovári szótárak 3000-12500 közötti számennyiséggel dolgoznak.

Bari Károly költészetével kapcsolatban a rendkívül korai jelentkezés idején is fontosak voltak a bevezetőben fölvetett kérdések, maga az ifjú művész is többször próbált megnyilatkozni ebben az értelemben, a magyar '70-es évek legelején azonban

⁶ Bari Károly költő, folklórkutató interjúk, recenziók és más írások tükrében. (Szerk. Kecskés József) Petőfi Sándor Művelődési Központ Gödöllő, 1999. 140.

talán senki nem volt kíváncsi ezekre a kérdésekre. Kilenc év múlt el az MSZMP hírhedt párthatározata óta, mely megfosztja a romákat nemzeti-nemzetiségi létüktől,⁷ mikor a „magyar rimbaud”-ként (már maga a metafora is sokat elárul a korabeli befogadói elképzelésekről) emlegetett bükkaranyosi roma gimnazista⁸ első verseskötete, a *Holtak arca fölé* napvilágot lát. Szinte minden kritikusa⁹ a magyar irodalom megújítójaként ünnepli a fiatal költőt, „vérfrissítés”-ről beszélnek, mintha a magyar irodalom válságba került volna, holott ha utánanéznünk látható: Mészöly Miklós *Pontos történeteinek* első kiadása vagy Pilinszky Nagyvárosi *Ikonok* című kötete ugyanebben az évben jelentek meg. Nagy László *Ég és Föld* című oratóriuma egy évvel később, Nádas Péter *Kulcskereső játék* című kötete egy évvel előbb, Weöres Sándor *Merülő Saturnusa* 1968-ban, *Psychéje* 1972-ben látott napvilágot. Nem légyüres térbe került Bari első kötete, akkor sem, ha később következetesen vallotta: nem hatott költészetére senki, sem a tartalom, sem a forma tekintetében.¹⁰ A *Holtak arca fölé* fülszövegében Nagy László, Albert Camus és Dosztojevszkij az a három szerző, akit olvasmányai között említ, ezért gondolhatta némely olvasója, hogy a költő vallott Nagy László költészetének hatásáról.¹¹ Sokkal később, 1986-

⁷ Diósi Ágnes: *Cigányút*. Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest, 1988. 10–16., 121–122, 207–208, 234; Rostás-Farkas György: *A cigányok története. Le romengi historiija*. Budapest, 2001. 94–95.

⁸ Például Domokos Mátyás: *Költő jelentkezett. 17 éves fiú a bükkaranyosi cigánysorról*. (Élet és Irodalom 1970. 9. sz.) In. 6. jegyzet 23. Ugyanitt a Nagy László hatás is említődik.

⁹ Említésre érdemes kivétel Pályi András, aki már az első kötet kapcsán így ír: „Ha el akarjuk helyezni mai líránkban, talán a Nagy László (...) és a Juhász Ferenc neve által félmjelzett áramlatban áll; de alighanem hiába keressük a konkrét hatás, kimutatható tanítvány voltának nyomait, s inkább az emberi-költői alapállás, és nem az eszközök átvétele köti Petőfihez és Radnótihoz is.” Pályi András: Bari Károly: *Holtak arca fölé. Tiszatáj*, 1970. 10. sz. In. I.m. 36–37

¹⁰ I.m. 97.

¹¹ Az első kötet körüli „divathullám” sokat ártott az ifjú költőnek. Mezei Andrásnak adott 1979-es interjújában részletekbe menően beszámol erről Bari Károly. I.m. 59–60.

ban nyilatkozik a költő az őt ért hatásokról, s akkor sem magyar irodalmi, főképpen nem kortárs befolyást említ, hanem – T. S. Eliothoz hasonlóan, akivel több értő elemzés összehasonlította már – bibliait és keresztényt.¹² Valójában Bari Károlyt már talán 1970-ben, de második, *Elfelejtett tüzek* című kötetének 1973-as publikálásakor már minden bizonnyal számára fontosabb kérdések foglalkoztatták. Magyar költőnek tartotta és tartja magát, többször kijelentette, hogy nem roma költő akar lenni, nemcsak a romáknak szeretne verset írni, s származása nem befolyásolja. Bakó Endrének adott interjújában mondja: nincs személyes kapcsolata (magyarországi?) roma írókkal-költőkkel.¹³ Később Márványi Péternek így nyilatkozik: „a származásom miatt leredukálják a verseim értelmezhetőségét egyetlen témakörre, a cigányságra, ami óriási veszteség a számomra.”¹⁴ Ugyanakkor már pályája kezdetén öntudatosan fordul a roma művészeti-etnografikus hagyományok, mítoszok, mesék felé. Már első kötete megjelenésének évében egy tévéinterjúban a mesék fontos, ihlető szerepéről vall, mikor első olvasmányélményeiként említi őket,¹⁵ majd így folytatja: „A költészetet először a népdalok hozták el számomra. Megragadott az a nagy kifejezőerő, az a döbbenetes őszinteség, amivel a népköltészetben találkoztam.”¹⁶ Ez az irányultság a második kötetben még világosabbá válik. Féja Géza éppen Bari költészete kapcsán állapítja meg *Az utolsó nomádok* című tanulmányában: „lássuk be végre, hogy minden folklór ősköltészet, a cigányok hagyománya is.”¹⁷ Cs. Nagy Ibolya *Bari Károly cigány népköltési fordításai. Tűzpiros kígyócska* című cikkében a költőnek a cigánysággal való soha meg nem szakadó életközösségéről ír. Bari kapcsolatát a roma folklórral Petőfi

¹² l.m. 96.

¹³ l.m. 97.

¹⁴ l.m. 126.

¹⁵ l.m. 52.

¹⁶ l.m. 53.

¹⁷ l.m. 44.

népdalok által (is) inspirált költészetéhez hasonlítja.¹⁸ Másrészt az álmoknak és hiedelmeknek életében betöltött szerepéről Bari Márványi Péternek adott interjújában beszámolt.¹⁹

Erdélyi Zsuzsanna *Gondolatok a rítusénekekről és műfaji kapcsolataikról* című tanulmányában ír arról, hogy 1972 szeptember 10-én találkozott először Bari Károllyal, a máriapócsi búcsún, s a költő már akkor végzett etnografikus gyűjtést, de szülőfaluja néprajzi anyagát – hiedelemvilágát is alaposan ismerte, amint erről Erdélyinek számot adott.²⁰ Erdélyi tanulmányában beszámol Barival való közös munkájáról, arról, hogy a költő, aki tizenhét évesen robbant be az irodalmi köztudatba, egyre tudatosabban vállalta föl népe kulturális értékeinek mentését. Bari a romaság megmaradását, öntudatra ébredését az ősi kulturális és szakrális hagyomány megőrzésében és a fiatalabb nemzedékek általi elsajátításában látja. Erdélyi arra is fölhívja a figyelmet, hogy a későbbi folklórkutatók a Bari által készített utat követve további jelentős munkát végezhetnek majd.²¹ Erdélyi az etnografikus anyag fontosságát valószínűleg ugyanabban látja, mint Bari: a romák önmeghatározásuk, nemzeti(ségi) identitásuk kiépítéséhez, őrzéséhez, erősítéséhez szükséges ősi szakrális, mitopoétikus hagyományt találhatnak benne, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogy a 18–19. század európai nemzetei kutatták „nemzeti elbeszéléseiket.”²² Bari Károly így nyilatkozik erről: „a szóbeliségéből kiemelt rendkívül szép, eredeti folklóranyag jó alapkő lesz a később jövőknek az írott kultúra megteremtéséhez.”²³ Erdélyi Zsuzsanna végül Bari meseillusztrációira hívja föl a figyelmet, mint olyanokra, melyek szürrealista jellegükkel együtt összhangban állnak a jellegzetesen szinkretista roma etnografikus

¹⁸ I.m. 104–105.

¹⁹ I.m. 122–123.

²⁰ 3. jegyzet 59.

²¹ I.m. 60.

²² I.m. 61.

²³ 6. jegyzet 97. lásd még i.m. 192.

hagyománnyal.²⁴ Ráadásul a képzőművész költő (nem ő az első a romák között, gondoljunk csak Balázs Jánosra) rajzai-festményei elsősorban saját költői világával állíthatóak párhuzamba.²⁵ Bari számára tudatos vállalás, döntés eredménye, ha egy költő egy ősi hagyományokban gyökerező kultúra átstilizálására, továbbörökítésére használja tehetségét, bár látja és láttatja, hogy a magyar kultúrában ez a vállalás szinte kötelességszerű volt az elmúlt évszázadokban. Ő úgy vállalja a roma folklórt, hogy az akaratszabadság értelmében utasítja el az esetleges irodalompolitikai követelményt:²⁶

„Ahhoz, hogy a költő azonosuljon népével, nem feltétlenül kell megváltói elképzelésekbe öltöznie. Főleg, ha alkotásból eredően olyan esztétikai ideák felé vonzódik, amelyeknek elvontabb megvalósulásai vannak, mint amiket a missziós költőszerep megkíván.”²⁷

Bari kitarató – és országhatárokon átívelő – gyűjtőmunkájának jelentős része ma is kiadásra vár. Kutatómunkájának kiadása 1985-ben kezdődött *A tűzpiros kígyócska* című kötetel.²⁸ Első népmesegyűjteménye, *Az erdő anyja* öt évvel később követte a népköltészeti kötetet.²⁹ Eddigi utolsó – kétnyelvű – gyűjteménye, *A tizenkét királyfi*, már a Romano Kher kiadásában jelent meg.³⁰ Mindhárom kötet külön egységet képez, nem utolsósorban kronológiai önállóságuk miatt. Bari nem egy-egy gyűjtési időszak munkáit adta ki egyben, sokkal inkább úgy tűnik, hogy strukturális egyezések mentén szerkesztette köteteit. Ezt bizonyíthatja A

²⁴ 3. jegyzet 62.

²⁵ 6. jegyzet 104.

²⁶ l.m. 218.

²⁷ l.m. 222.

²⁸ *Tűzpiros kígyócska – Cigány népköltészet*. Gondolat Kiadó Budapest, 1985.

²⁹ *Az erdő anyja – Cigány népmesék és néphagyományok*. Gondolat Kiadó Budapest, 1990.

³⁰ *A tizenkét királyfi – Cigány népmesék*. Romano Kher Budapest, 1996.

tizenkét királyfi is, melynek meséit 1974–1995 között gyűjtötte a jelenlegi Magyarország, illetve Erdély területéről.³¹ Roma tankönyvek, romáknak és nem romáknak egyaránt szóló népmesereti munkák, mesegyűjtemények szintén válogatnak gyűjtéseiből, mint például Bársony János *Cigány mesék* című gazdagon illusztrált könyve, mely többek között a *Rofojica* című varázsmesét is közli Bari gyűjtésében.³² A varázsmesék és mitikus mesék megőrződésének fontossága a roma etnografikus hagyományban közismert. A romák a mesélés formájában, gyakorlatában talán legősibb hagyományaikat éltetik tovább, míg tartalmi szempontból zárványként őrzik a különböző korokban és a vándorlás eltérő terében őket befogadó többség mitikus hagyományának olyan rétegeit, melyek eredeti helyükről már nem gyűjthetők, vagy rendkívül gazdag változatosságuk tűnt el (utóbbira lehet példa a magyar *Fehérlófia* mítosz, illetve a hozzá kapcsolódó mesekör, melynek a belsőázsiai népek körében még meglévő variációs gazdagságára magyar nyelven legutóbb talán Hoppál Mihály hívta föl a figyelmet a *Fehérlófia* című kötetben.)³³ Bari Károly véleménye szerint jelenleg a romáké az egyetlen élő folklór Európában, amely oralitásában máig friss és kutatható.³⁴ A táltos és sámán mint szerep nagyon hamar megjelenik Bari költészetében, föltehetőleg még az előtt, hogy gyűjtései nyomán ennek a romák körében élő gyakorlatként soha nem létezett, de mítoszokban átvett és megőrzött szakrális jelenségnek a nyomára bukkant volna.³⁵ A *Rofojica* esetében másról van szó. Tipikus női

³¹ l.m. 5.

³² Bársony János: *Cigány mesék. Népmesék és más történetek*. Móra Könyvkiadó Budapest, 2007. 15–25.

³³ *Fehérlófia*. Európai Folklór Intézet – MTA Néprajzi Kutatóintézete – L'Harmattan Kiadó Budapest, 2007.

³⁴ 6. jegyzet 97.

³⁵ Arra, hogy a folyamatos átvétel élő hagyomány a roma etnográfában, a roma mesélőknek jelenkoruk iránti különösen érzékeny érdeklődése is bizonyíték lehet. Így bukkanhat föl például Bari gyűjtésében is „Alsóindia” mint helyszín (30. jegyzet 51.), „az oroszok királya” Mihail Gorbacsov (l.m. 141.) és Koós János énekes (l.m. 163.)

mese abban az értelemben, ahogy arról Marie-Louis von Franz is ír,³⁶ ugyanakkor több fontos mesei hagyomány ötvöződik benne. Elsőként a Grimm fivérek gyűjtésében is megtalálható mese a farkasról és a kecskegidákról, de ezúttal ez a mese nem eredeti szerepében jelenik meg az olvasó számára, fölvezeti a történetet, a rejtett tartalom szimbolikus hordozója lesz. A farkas nem egyszerűen a gonosz megjelenése. Ő az, akit a gonosz mítikus szerepéből a sámánbeavatásokhoz hasonlító módszerekkel meg kell váltani. Eredendően valaki más tehát, akinek személyiségét vissza kell állítani, legalábbis első olvasásra erről lehet szó. Rofojica az a főszereplő, aki nőisége segítségével véghezviheti ezt a fordított metamorfózist. Ilyen tipikusan női varázsmunkára való utalás bőségesen található a román mesehagyományának halott-, halál- vagy ördögvílegény típusú részében, melyből Bari is bőséggel gyűjtött. Ezekben a történetekben azonban nem megváltja a női mesehős férfi párját, hanem vagy megmenekül előle (a holtak országából), vagy fölvilágosítja arról, hogy az élőknek az élőkkel, a holtaknak pedig a holtakkal kell maradniuk. A Rofojica annyiban is egyedülálló a mesehagyományban, hogy páros szimbolikájával újabb értelmezési kódot nyújthat egy olyan mesének, mely a közép-európai nemzetek körében rendkívül elterjedt, ez pedig a női mesealak bujdosó jellegű varázslatos átváltozásának meséje. Nemcsak az elvarázsolts ifjúnak kell eredeti alakjában újjászületnie, hanem a hősnőnek is, nem utolsósorban azért, hogy szakrális tevékenysége után újra visszataláljon a hétköznapi profán világába. Létezik természetesen egy sokkal egyszerűbb, tisztán profán értelmezése is a *Rofojicának*, így klasszikus nászmeseként olvasható: a férfiúnak és a nőnek átváltozással kell megfelelnie megváltozott életkörülményeinek. Ez a mese fontos szerepet játszhat abban, hogy Bari Károly költészetének a mitológiához és az etnográfához való viszonyát megértsük. Több kritikus félreértette, leegyszerűsítette lírájának mítikus utalásait, szimbólumait, főképpen azokat a samanisztikus újjászületéshez és megújuláshoz kapcsolódó szövegeket, melyek

³⁶ Marie-Louise von Franz: *Női mesealakok*. Európa Könyvkiadó Budapest, 1992.

a *Rofojica* szövegének mélyrétegeivel is kapcsolatban állhatnak. Kovács Zsuzsa tanulmányát idézem ehelyütt:

„A mítosz felelevenítésével, tehát lehetséges ismertként, múltként tétélezni a jövőt. A mítosz képes rá, hogy a jövőt a jelen viszonyai között múltként jelenítse meg. (...) Egyrészt lehetségessé válik általa, hogy a partikuláris egyed kötöttségei feloldódjanak egy nagyobb közösség, az európai kultúrkör, kultúrkincsének hagyományai között. Az emberi lét egyszerűsége beleolvadhat az emberiség létének történelmébe.”³⁷

A Bari Károly költészetében megjelenő mitikus poézis tehát nem a küldetéses vátesz-költő táltosi szerepét szimbolizálja, hanem a mesékben megőrzött samanisztikus hagyománynak a metamorfózisra, újjászületésre, megújulásra vonatkozó szakrális gyakorlatát. Ez a poétikai eszközzé váló hagyomány szelet egyúttal alkalmas arra is, hogy Bari lírájának értelmezési tartományát világirodalmi viszonyítási rendszerek felé tágítsa.

A *Holtak arca fölé* című első Bari Károly verseskötet éppúgy nem érdemelte ki a túlzó dicséreteket, mint ahogy alkotója néhány évvel később az elhallgatást és a kiközösítést. Látomásos költészettel jelentkezik az ifjú költő, de látomásait fegyelmzett, íves szóképekből bontja ki. Már itt megjelenik az etnografikus kultúra, de nem hatásként, hanem a lírai valóság környezetének, egy babonás kozmológiának a leírásaként.³⁸ Bár Nagy László költészetének hatását következetesen tagadta Bari, az mégis jól fölismerhető például a *Cigányok sírjánál* című versből,³⁹ csakhogy nem egyszerű minta követéséért. A mágikus realizmusnak nevezett irodalmi jelenség ismerhető föl Bari költészetében, akárcsak nyomokban Nagy Lászlónál, vagy később Holdosi Józsefnél, főképpen *Kányák* című regényében. *Anyám* című verse⁴⁰ viszont

³⁷ 6. jegyzet 78.

³⁸ *Viharok, Vándorcigányok, Hegedűk vijjogásából, Fekete ajtó*. In. Bari Károly: *Holtak arca fölé*. Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest, 1970. 7., 23–27., 42.

³⁹ l.m. 13.

⁴⁰ l.m. 14.

már egyértelműen idézi a korban azonos tematikával írt, azonos formát követő, általában azonos című Nagy László, Juhász Ferenc és Weöres Sándor költeményeket, akárcsak az élőkét (az édesanyját) megszólító *Rekviem*.⁴¹ Második verseskötetének egyik fontos verse, a *Szégyenítsék halálig Nagy László Ki viszi át a szerelmet* című versének pontos ellentettje tartalmában, szóhasználatában és formájában viszont pontos folytatása. Míg Nagy László a meglévő értékrend költői védelmének esélyeit latolgatja, addig Bari Károly verse az élet visszavonódásának, az értékek megsemmisülésének okait átkozza.⁴² A Mese esetében Weöres Sándor hatása még szembeszökőbb.⁴³ Az első kötet minden verse egy lélegzetnyi gondolatmenet, hasonlóan ahhoz, ahogy Allen Ginsberg szerette volna egyetlen levegővétellel elszavalni *Howl* című versét. A második kötet *Éjszaka a sárga házban* című verse közvetve éppen erre a hosszúversre utalhat.⁴⁴ A *Szökés* című természetleíró gondolati költemény talán az első kötet legjelentősebbje. Szokványos élethelyzet leírásából tágul a belső kisvilágot és a külső világmindenséget egyszerre átívelő gondolattá, mely azonban a vers világán kívülről nem megragadható, csak önmagára vonatkoztatható.⁴⁵ Az édesanyjáról szóló versek általában jellemzőek a korra, és különösen a roma költőkre.⁴⁶ Az 1973-as, *Elfelejtett tüzek*

⁴¹ l.m. 21–22.

⁴² 1. jegyzet 25–26.

⁴³ 38. jegyzet 29–33.

⁴⁴ 1. jegyzet 21–22.

⁴⁵ 38. jegyzet 17.

⁴⁶ Rácz Lajos számtalan verset szentel az anyának (Rácz Lajos: *Emlékeket égetek*. 66 vers. Budapest, 1994. *Elindulok hozzád anyám*. 89., *Anyám* 90., *Anyák napi köszöntő* 95., *Cukros kenyér* 100.) Tizenöt évnyi hó és fekete címen Ruva Farkas Pál is írt anyaverseket (Ruva Farkas Pál: *Vasvirágok nyílása. A Gangesztől a Dunáig*. Versek. Budapest, 1996. 51–52 97), Kovács József *Robbanások a szívben* című költeménye is az édesanyjáról szól (ln. *Fekete korall (antológia)* Táncsics Könyvkiadó Budapest, 1981. 68–69), de említhető Szepesi József *Anyám valahol alszik* című verse is (l.m. 118).

kötet is tartalmaz *Karácsony* címmel verset, melynek az anya a megszólítottja,⁴⁷ de ez az alkotás nem tűnik ki sem a kötet versei közül, sem más költők hasonló ihletettséggű alkotásai közül. Talán Dankó Pista életútját idézi a *Cigánysor* című költemény⁴⁸ („rózsafából faragott hegedű”, „ki dalba fullasztotta szívét”), a mögöttes tartalomnál azonban fontosabb – mint Bari legjobb verseiben általában – az immanens vers lét, amely szigorú szabályaival bezárul az analízis előtt. A sárkányok már az első kötetben fontos szerepet kaptak Bari költői világában. A *Sárkányfejű május* című költeményből egyértelműen kiderül, hogy ezek a mitikus lények a roma mesehagyomány által megőrzött ősi magyar samanisztikus hagyománynak megfeleltethetők,⁴⁹ vagyis a sárkány szimbolikája a hagyományos európai értelmezéstől távolodva a transzcendens segítő, nem ritkán a mester, vagy házassági kötelékkel szerzett rokon-szövetséges jelentéstartományát is magában foglalja.⁵⁰ A kötetzáró *Árvák árvája* versben is hasonló szerephez jut a samanizmus.⁵¹ A *Sámán sírás* című verssel⁵² tovább erősödik a mitikus közösség. A lírai alany versbeszéde egyszerre idézi meg a magyar irodalom gondolati és látomásos hagyományát, formai és stilisztikai utalásokkal Ady Endre és Arany János művészetére. Nem véletlen, hogy a megelőző, *Hazánk* című verset Kormos Istvánnak ajánlja a költő. Egyre világosabban rajzolódik ki az a költői hagyomány, melybe Bari Károly líráját illeszteni szerette volna első köteteivel. A kötet címadó verse⁵³ roma requiemként is olvasható, de olyan

⁴⁷ 1. jegyzet 8–9.

⁴⁸ l.m. 10.

⁴⁹ l.m. 11–12.

⁵⁰ Szapu Magda: *Mesemondó és közössége Kaposszentjakabon*. MTA Néprajzi Kutató Csoport Budapest, 1985. 67. és *Szalonnafa. Varsányi cigány népmesék*. Elmondta Berki János és családja. Akadémiai Kiadó Budapest, 1992. 22–25.

⁵¹ 1. jegyzet 40.

⁵² l.m. 16.

⁵³ l.m. 28.

nemzeti létösszegző versként is, mint Kölcsey *Zrínyi második éneke*. A *Mise Dévláért* című versben a vallás és a hit éppúgy törzsi-nemzetségi-családi keretből értelmeződik, mint az élet minden profán megnyilvánulása már a *Holtak arca fölé* kötet óta. Dévla és a nagyanya egyaránt a mitikus emlékezet része, a születés és a halál nagy köre a szent közvetlen környezetévé válik.⁵⁴ A *Dózsa szonett*⁵⁵ hagyományosan fegyelmezett formájával gyakorlatilag egyedül áll az életműben. Nemcsak stílusbravúr, alig burkolt mondanivalója miatt megjelenése idején és még hosszú évekig nem szívesen kíséreltek az elemzők értelmezésével, pedig jóval túlmutat kora puha diktatúrájának amoralitásán: a lírai alany még hisz egyetemes emberi és művészi értékekben, s ezeket kéri számon korán. Ezt a gondolatmenetet folytatva szó és a szólalás ősi szerepe és ereje a témája a *Cigánytörvény* című, következő versnek. A szó, mint jog, mint törvény és szépirodalom, olyan egyszerre etikai és esztétikai helyzetben áll, ahol az igaz szó szép és a szép szó igaz.

Pontosan tíz évet kellett várniuk az olvasóknak Bari Károly harmadik kötetére. A *némaság könyve* valóban a némaságból született. A költőt korlátozó intézkedések még ekkor sem szűntek, csak némileg enyhültek. A hallgatás évei alatt költészete jelentős változáson ment át, elmélyült és megjelent benne az a rezignált melankólia, melyre a magyar irodalomból Berzsenyi Dánieltől hozható példa. A *Motyogva* és a *Pi-Kuan* című két első vers befelé fordulást mutat.⁵⁶ Bari Károly belső szellemi emigrációja a poiészisz lelésébe, a lelemény alkotásába vonult vissza. Magától értetődő lenne a kötet címadó versét a költő szenvedéstörténeteként értelmezni, Bari azonban minden alkotásában fölülemelkedik a konkrét jelenségeken, így lesz *A némaság könyvéből* az önmagának kiszolgáltatót embert sirató elégia. Ahogy Rónay László írja *Ráénekléssel gyógyított seb. Bari*

⁵⁴ l.m. 29–31.

⁵⁵ l.m. 35.

⁵⁶ Bari Károly: *A némaság könyve*. Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest, 1983. 7–9.

Károly: *A némaság könyve* című tanulmányában:

„A paradicsomból való kiűzetés, az éden elvesztésének keserű tudata árnyékolja be Bari Károly újabb verseit, melyek többnyire a pusztulás szomorú képét mutatják, mintha az öregedő Vörösmarty képvilága kelne új életre, még ziláltabban, még fájdalmasabb nyíltsággal. Bari Károly szemében a lét legjellemzőbb eleme a balladaiság, a rejtőzködő és olykor felszínre törő tragikum.”⁵⁷

Meglepő *A páva története* című szöveg jelenléte a kötetben. Próza formája miatt több olvasója meseként értelmezi, így nem érthető, mit keres a versek között. A figyelmes olvasó azonban észreveheti, hogy a szöveg tulajdonképpen ekloga, a létezés értelmének és értelmetlenségének fontolgató párbeszéde, a megkísértés tragikus pillanata által lezárva.⁵⁸ *A némaság könyve* Bari lírája klasszicizálódásának első állomása, a forma kikristályosodása, átmenet a gondolati költészet mívésségébe. A változást Lator László is szóvá tette a Kortárs 1984. 11. számában folytatott beszélgetés során.⁵⁹ Megfontolandó az a tény is, hogy ez Bari utolsó olyan kötete, melyben kizárólag addig kötetben meg nem jelent versek szerepelnek. A későbbiekben a kötetek minden eddiginél szigorúbb és következetesebb meg- és beszerkesztettsége jellemzi az életművet. 1985-ben a Szépirodalmi Könyvkiadó reprezentatív kötetet adott ki Bari Károly verseiből. A költő egyrészt maga válogatta már megjelent és új verseit, másrészt színes grafikáival, festményeivel illusztrálta őket. A *varázsló sétálni indul* kötet kezdete annak az összművészeti törekvés jellemezte alkotói módszernek mely azóta is jellemzi Bari Károly művészetét, ugyanakkor folklórkutatói munkáját is szorosán összeköti képzőművészetével és lírájával.⁶⁰ A szerkesztő

⁵⁷ 6. jegyzet 84.

⁵⁸ 55. jegyzet 29–35.

⁵⁹ 6. jegyzet 88.

⁶⁰ Bari Károly: *A varázsló sétálni indul. Válogatott és új versek.* Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest, 1985.

Bari Károly teljesen átformálta a korábbi kötetek anyagát. Új ciklusokat hozott létre, melyekben nemritkán külön kötetekben szereplő versek kerültek együvé. Szemmel láthatóan egy új egység megteremtése vezette a szerkesztői munkát. Külön csoportba kerültek a verses mesék, közülük kiemelhető a *Csozrekár*, a *varjúkirály*, mely a varázs- és az állatmese jegyeit egyaránt viseli, jellegzetesen őrzi a roma mesék szerkezetét, befejezése sem pozitív, inkább melankolikus.⁶¹ Ebben a kötetben jelentkezik Bari először képversekkel. A *Férfi*, a *Nő*, a *Falevél* és a *Maszk* címűek⁶² a 20. század eleji magyar avantgarde legjelentősebb alkotásait idézik képi világukkal, mondanivalójuk azonban szürrealisztikusan gazdag, különféle értelmezési tartományok felé széttartó. A kép és a szöveg képisége szorosan összetartoznak, ahogy ez a kötet egyéb versei és színes illusztrációi között is megfigyelhető. Kovács Zsuzsanna írja Bari költészetéről, hogy az a képi gondolkodás lírája a T. S. Eliot által elgondolt prelogikus értelemben.⁶³

„A vers 'eszmeisége' képiségében objektiválódik. Tehát amikor a verset vizsgáljuk, akkor nem az 'eszmei mondanivalót' keressük, hanem azt, ami a költészet sajátosságából adódik: az egyedi módon megszerkesztett mű által hordozott metafizikai minőségek virtuális megjelenítésének logikáját, törvényszerűségeit.”⁶⁴

Rónay László *A némaság könyvéről* írván szintén fölhívja a figyelmet Bari lírájának szürrealista képiségére.⁶⁵

A következő, *21 vers* című kötet tovább halad a kompozíció fegyelmezett szerkesztésének irányában.⁶⁶ Állandósul a többször,

⁶¹ l.m. 64–68.

⁶² l.m. 73–76.

⁶³ Kovács Zsuzsanna: *Láng és ragyogás. Bari Károly „A némaság könyve” című versének szimbolikája*. In. 6. jegyzet 76–81.

⁶⁴ l.m. 76.

⁶⁵ l.m. 85.

⁶⁶ Bari Károly: *21 vers*. Belvárosi Könyvkiadó Budapest, 1993.

több kötetbe fölvevett, különböző módon ciklusokba csoportosított versek használata. Újabb és újabb szövegkörnyezetükben Bari verseinek jelentése a borgeszi és a derridai értelemben különböződik el önmagától. A *Félnek a szótól* a *Cigánytörvény* gondolatmenetét folytatja. Az ellenőrzött, cenzúrázott szóhasználat költői és hétköznapi formáját egyaránt elítéli a lírai alany, aki önként vállalt elnémulásával is képes megnyilvánulni, ráadásul a törvénykezés retorikáját alkalmazva.⁶⁷ Négy évvel a puha diktatúra csődje után, a 21 vers kötetben jelent meg először az 1972-ben írt *Vajda János közkatona imája a gyóntatószékben* *Petőfi Sándor halhatatlan lelke előtt* című vers, mely Bari életművében esztétikailag vagy elméleti szempontból nem jogosult kitüntetett helyre. A *némaság könyve*, a *Félnek a szótól* vagy főképpen a *Dózsa* versvilágához képest túl közvetlen, a dac, melyet maga a költő sem tart művészi kategóriának világosan kiolvasható belőle.⁶⁸ Ugyanakkor irodalomtörténeti szempontból ez volt az a vers, mely véglegesen megváltoztatta Bari Károly életét a „szocialista tábor legvidámabb barakkjában.” Éppen alig stilizált, kendőzetlen egyszerűsége (talán csak a kései Ady költészetéből ismerős ószövetségi gondolatszerkezetek bontják meg a mű konkrétságát), az etikai követelmény teljes érvényűsége teszi egyedülállóná ezt a költeményt a kortárs magyar irodalomban, ahol és amikor „virágnyelven” sem mindig nyerhettek kifejezést a demokratikus, függetlenségpárti eszmék. Fontos a kétféle költői hagyomány is, mely már a címben megidéződik. Egyértelműen jelzi Bari Károly leszámolását a küldetésstudattal és a költő-vátesz hamis szerepével. Vajda János, aki mind művészetével, mind életútjával Petőfiével egykorú, de attól teljes mértékben különböző költészet létrehozója volt, lesz a lírai alany. Léhelyzete a túlélőé egy olyan korban, ahol túlélni kell, öröksége viszont a negyvennyolcas eszmeiség. Imája, melynek a helyzetből adódóan vezeklésnek kellene lennie, a kétségbeesett vádirat retorikáját alkalmazza, s ez egyértelmű

⁶⁷ l.m. 16.

⁶⁸ l.m. 17–18.

utalás nemcsak a Kádár-rezsim korára, hanem a magyar költészet küldetéses irányvonalának végső kifulladására, zsákutcájára is. Ezt a gondolatmenetet folytatja esztétikai szempontból sokkal szigorúbban a *Ne felejtsek el* című vers, melynek alaphelyzete nyilvánvalóan a diktatúra cenzúrájára való válasz lehetősége, de fölsejlik mögötte a műalkotás értelmezhetőségének örök kérdése is. Ki állapítja meg és milyen jogosítványokkal a művek mondanivalóját? Milyen jelentések lehetségesek? Hogyan viszonyul ehhez a szerző és hogyan az olvasó? Hol van az olvasó helye ebben a folyamatban? Bari Károly válasza az alkotó és az alkotás viszonyának elsődlegességét tételezi. Valóban a befogadói aktussal válik teljessé az alkotás folyamata, de a szerző alkotói tevékenysége nélkül nem indul el.⁶⁹ Bari Károly eddigi utolsó verseskötete, a *Díszletek egy szinonimához* 1994-ben jelent meg.⁷⁰ Olyan kötetről van szó, amely anyagát, formáját tekintve semmiképpen sem nevezhető utolsónak. Ha első kötet nem is lehetne (például az újraközlések miatt), de az új kezdet minősítésre mindenképpen igényt tart. Nehéz megérteni, hogy az ezredforduló magyar irodalmában egy ennyire komplex, izgalmas kísérletek és fölismerések tömegét fegyelmezett szerkezetbe sűrítő kötet miért nem gyakorolt nagyobb hatást korának művészetére. Bari ezzel a kötettel minden olvasója számára értelmezhetővé teszi a saját roma és magyar kulturális kettősségében rejlő abszolút előnyöket. A képiség és a vers szabad burjánzásának termékeny asszociációs mezeje egyetlen hatalmas lehetséges világgá tágul. Azok a kritikusok, akik az ezredvégen temették a költészetet, a költői szóalás ősi erejének és az európai kultúra kifinomult formavilágának összefonódásából kifelső eredeti invenció születésének lehetnének tanúi. A képversek Bari festményeit, rajzait és látomásos-gondolati verseit szintetizálják immár teljes közvetlenségben. A szó is és a betű is képzőművészeti jelként jelenik meg, de a kép is mögöttes,

⁶⁹ l.m. 19.

⁷⁰ Bari Károly: *Díszletek egy szinonimához*. Magyar Műhely Párizs–Bécs–Budapest, 1994. (Számozatlan oldalakkal.)

irodalmi értelmet hordoz. Bari költészetében jelentkezik először a roma nyelvű képvetség, s rögtön olyan kitűnő alkotásokban, mint az *Ősz* vagy a *Piros fa*. A *Mandala* az értelmes szöveg felől az irodalmilag értelmezhető kép felé mozdul el, a *Liliom-ing fagyna* című-kezdetű vers pedig grafika és betűvers szintézisével lép túl a hagyományos kalligramán, ezt a művészi kísérletet gondolja tovább a *Cím nélkül* impresszionisztikus betű- és vonalhalmaza, melyben a betű formává, a vonal értelmezési lehetőséggé válik. A kötet utolsó ciklusát a *Változatok egy peyotl képvetség-formára* című hat részes színes kalligrama csoport alkotja, mely a maják kódexeinek szerkezetét szimulálja. A maja művek jellege és intenciója máig találgatások tárgya, csillagászati kézikönyvek éppúgy lehettek, mint jóslatgyűjtemények, esetleg mindkét funkcióval rendelkezettek. Bari kalligramái ennek megfelelően szigorú vizuális szerkezetűek, irodalmi szempontból azonban teljes mértékben intuitívek, álomszerűek. Megjegyzésre érdemes, hogy Bari éppen az ősi indián kultúra által ihletett műveiben tér vissza maradéktalanul kezdeti roma tárgyú szürrealista grafikáinak képiségéhez.

P. Varga Kálmán *Keserű láz* (Bari Károly költészetéről) című, a *Mozgó Világ* 1981. 9. számában megjelent tanulmányában már a *Holtak arca fölé* kötetben fölfedezi a küldetéstudat költői önmagára ébredését,⁷¹ holott a későbbi kötetekből nyilvánvalóvá vált, hogy Bari már a kezdeteknél világosan látta a küldeteses költő típusának kiüresedését a magyar irodalomban. P. Varga később a „sámánná növés” és a „táltos-lét” vállalását látja az *Elfelejtett tüzek* kötet verseiben, amely gondolatmenet egyrészt folytatja a költői küldetéstudat fejlődésének ívét, másrészt olyan szerepkört oszt ki a költőre,⁷² mely bizonyos lírai alanyaira talán alkalmazható, de Barira, aki etnográfusként már akkor tisztában volt a hasonló mitikus-szimbolikus struktúrák tarthatatlanságával, semmiképpen. Ugyanakkor P. Varga az, aki talán elsőként, és éppen ezen a szöveghelyen rámutat Bari Károlynak a roma

⁷¹ 6. jegyzet 66.

⁷² „Mintegy direkt megfelelés jön létre költemény és élet között.” l.m. 69.

identitással és a magyar költői hagyománnyal kapcsolatos kérdéseire, bár korántsem árnyalja olyan mértékben a jelenséget, mint maga Bari. P. Varga számára a táltos szerep lírai visszavonódásának értelmezéséhez szükséges a költő és szűkebb páttriája közötti viszony problematikussá válása,⁷³ ami azonban irodalomtörténetileg kellőképpen nem támasztható alá, főként ha a '70-es évektől gyakorlatilag folyamatos néprajzi gyűjtőmunkára gondol az olvasó, melynek során a költő bejárta a Kárpát-medence romák lakta területeit. Bari Károly a romák fölkutatható legősibb hagyományait gyűjtve költészete középpontjába emelte ennek a hagyománynak a mítikus lényegét, mégpedig P. Varga Kálmán véleménye szerint úgy, hogy sikerült ezt a hagyományt a magyar és a közép-európai művészeti univerzumban az őt megillető helyen kibontania.⁷⁴

Bari Károly költészetét igen sok kritika érte az elmúlt évtizedekben az irodalomtudományon kívülről. Ez ebben az esetben elsősorban azt jelenti, hogy kritikusaiknak egy része vagy nem akarván, vagy nem tudván esztétikai szempontok alapján meg-, gyakorta inkább elítélni művészetét, járulékos mozzanatokot, tüneteket használtak föl következtetések alapjául. Az egyik leggyakoribb ilyen kiinduló pont Bari költői jelentkezésének ritkasága volt. A költő több beszélgetés során vallott arról, hogy nehezen ír, birkózik a nyelvvel. Az egyik legfontosabb megnyilatkozása ebből a szempontból az *Élet és Irodalom* 1979. március 24. számában megjelent, Mezei Andrással folytatott beszélgetés, melyben Bari hosszan beszél a gondolkodás és a nyelv egymásra vonatkoztathatóságának régóta ismert problematikájáról.⁷⁵ 1970-től napjainkig hét verseskötetet adott ki a költő, s ezekben gyakorta újra beszerkesztett alkotások találhatók az előző kötetekből. Az ilyen típusú kritika elfelejtkezik arról az etnográfiai és kultúraszervezői munkáról, melyet Bari töretlenül végez. Ennél

⁷³ l.m. 70.

⁷⁴ l.m. 72.

⁷⁵ l.m. 60.

azonban súlyosabb probléma, hogy Bari fordítói munkásságát is figyelmen kívül hagyja. Bari fordítói érdeklődése sokrétű, gazdag, alapos és rendkívül széles panorámát nyit a magyar fordítói kultúrának. A világirodalom a legtöbb érdeklődő számára a világnyelvek, főleg a nyugati kultúrák irodalmát jelenti csupán. A szomszédos irodalmak, vagy éppen a távol-keleti vagy afrikai kultúra reprezentánsai, illetve újdonságai könnyen kívül eshetnek így a „világirodalom” körén. Bari Károly fordításköteteiben⁷⁶ az ezredforduló világirodalmának Magyarországon kevésbé ismert szerzőitől olvashatunk költeményeket.⁷⁷ Fontos információ, hogy a fordításkötet szerzői megjelölése Bari Károlyt tünteti föl. A költő fordításait saját verseihez hasonlóan közelinek érzi magához. A *Hárfarozs* antológia fülszövegéből kiderül, fordításai ugyanolyan aprólékos, hosszadalmas munkával készülnek, mint saját költeményei. Szándékosan mosódik el a határ fordítás és költői tevékenység között. Fordítóként olyan alkotásokat választ, melyek olvasói érdeklődését felkeltik. Saját verseivel mind formai, mind tartalmi tekintetben harmonizálnak a látomásos képeket halmozó szabadversek. Annyira Bari-versekké változnak a különböző égöv költőinek alkotói, hogy hasonlítani kezdenek egymásra, főként a szabadvers retorikai pozíciójának tekintetében. Gyakori verstéma a kisebbségi lét, főként ennek különös esete, a bevándorló sors. Kateb Yacine *Szőkevény*⁷⁸ és Tahar Ben Jelloun *A bevándorló*⁷⁹ című műveit lehet kiemelni ebből

⁷⁶ A továbbiakban a *Hárfarozs* című antológiára vonatkoznak a hivatkozások, mely maradéktalanul és kibővítve tartalmazza *A pontos hely* című előző gyűjtemény anyagát. Bari Károly: *A pontos hely. Műfordítások a kortárs külföldi költészetből*. Cégér Könyvkiadó Budapest, 1993., illetve Bari Károly: *Hárfarozs. Műfordítások a kortárs külföldi költészetből*. C. E. T. – Belvárosi Könyvkiadó Budapest, 2008.

⁷⁷ Burkina-fasói, dél-afrikai, indiai, iraki, kameruni, kongói, koreai, nigériai, szenegáli, tajvani, amerikai, angol, argentin, belga, chilei, francia, görög, holland, izraeli, lengyel, német, orosz, svájci és svéd költők művei szerepelnek a kötetekben.

⁷⁸ 75. jegyzet 27–29.

⁷⁹ l.m. 33–36.

a sorból, mivel ez a két művész verseiben rámutat a kisebbségi lét deleuze-i értelemben vett egzisztenciális egyetemességére. A harmadik világ művészeinek megjelenése az antológiában erőteljes kontúrokkal jelöli ki azt az értelmezési irányt, melyben a nyugati-európai típusú esztétikákkal és befogadói elvárásokkal nem mindenben egyező műalkotások polgárjogot kérnek és kaphatnak. Mindez az Európa szívében élő roma kisebbség különös művészeti hagyományai megértő fölismerésének szükségességére is fölhívhatja a figyelmet. Az antológiában ezek az egymástól is nagyban eltérő irodalmak a szabadvers, illetve a prózavers formájában megjelenve a múlt század avantgarde, illetve az ezredforduló neoavantgarde műalkotásaira emlékeztethetnek, a látomásos leíró részek és a nagyszabású hasonlatrendszer azonban logikájukban és utalásvilágukban egyaránt Európában nem kellőképpen ismert kultúrák saját törvényszerűségei alapján épülnek föl. Bari Károly képversei kapcsán beszélt arról, hogy az avantgarde hagyományt nem tartja művészetéhez közelinek.⁸⁰ Az olyan európai költő is, mint a holland Nachoem M. Wijnberg a nyelv deleuze-i értelemben vett kisebbségébe⁸¹ vonul vissza alkotni, bár ő nem a szavakat „dadogtatja”, hanem a gondolatokat, egy sohasem volt, belső, szellemi hagyomány emlékeit és történéseit.⁸² Elicura Chihuailaf chilei mapuche indián költő verseiben egyszerre jelentkezik a magyarországi roma költőktől (így Bari Károlytól is) ismerős egyetemes szabadságvágy, mely a kisebbségi létből táplálkozik (Az *Onas törzs tagjai kihaltak Mapuche testvérek ez a sors vár ránk is* című vers),⁸³ valamint a költészet, mint eredendően kisebbségi nyelvtapasztalat, a kötet talán legfontosabb versében, *A kulcs, amit nem veszítettek el* címűben. A nyelv, illetve

⁸⁰ „Ez az irányzat és az ehhez kötődő életfelfogás távol áll tőlem. Igazából Petőfi vagy Assisi Szent Ferenc költői magatartását látom szépnek. Akiknek az élete sugallatos szavak bizonyágtétele volt.” 6. jegyzet 187.

⁸¹ Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Kafka, a kisebbségi irodalomért*. Qadmon Kiadó Budapest, 2009.

⁸² 75. jegyzet 100–110.

⁸³ l.m. 176.

a költői szólalás egyértelműen a kisebbség veszélyeztetett, folyamatosan megkérdőjelezett, félreérthető megfelelője lesz. A költői nyelvhasználat kisebbségi aktussá válik, amint általa maga a lét is aktuálisan kisebbségi lesz.⁸⁴ 1980. szeptember 2-án a Petőfi Rádióban Győri Jánossal folytatott beszélgetésében Bari Károly úgy beszélt a költészetéről, mint ami nem része többé a kultúrának, csupán járulékos értelemben. A Kádár-rezsim idején világnézeti alapon, didaktikusan kezelték, s így választották le a kultúráról légüres térbe a költészetet Bari szerint.⁸⁵ Ezzel, ha funkcionálisan nem is, de elvi síkon még megőrződhetett volna a művészet klasszikus értelme, azonban azáltal, hogy kikerül a kultúra közvetlen társadalmi referencia tartományából, az történik vele, amiről Slavoj Žižek (elsősorban a képzőművészet kapcsán) így ír:

„többé nem tehetünk úgy, mintha közvetlenül olyan tárgyakat állítanánk elő, melyek pusztán a tulajdonságaiknak köszönhetően – azaz az általuk elfoglalt helytől függetlenül – műtárgyak *lennének*. (...) Így bármi (...) műalkotás lehet, ha a megfelelő helyen találja magát.”⁸⁶

Bari Károly valamiképpen a föntiekhez hasonlíthatóan folytatta gondolatmenetét, amikor a magyar költészet elszigetelődését nem elsősorban a nyelvi helyzetben látta, hanem az évszázados átpolitizáltságban,⁸⁷ tehát abban, hogy a költészet a Žižek-féle modellel szemben nem a megfelelő helyen találja magát. Jellegzetes vonást kölcsönöz ennek a Bari költői pályáját tekintve egyébként következetes véleménynek a tény: a '70-es évek második felében Bari Károly politikai kiállása és politikai tárgyú költészete miatt igen komoly megtorlások áldozatává vált. A költő jellegzetes közép-európai irodalmi helyzetben kényszerül

⁸⁴ l.m. 177.

⁸⁵ 6. jegyzet 62.

⁸⁶ Slavoj Žižek: *A törékeny abszolútum. Avagy: Miért érdemes harcolni a keresztény örökségért?* Typotex Budapest, 2011. 55–56.

⁸⁷ 6. jegyzet 62–63.

alkotni, és ezen lényegében nem változtatott a politikai helyzet utóbbi húsz évben bekövetkezett változása sem. Továbbra is érvényben vannak a művészeti és irodalomtudományos kánonok íratlan törvényei mellett azok a történeti-lélektani alapozású társadalmi-befogadói elvárások, melyek nem minden esetben valós követelmények és problémák mentén szeretnék meghatározni a műalkotáshoz való értelmezői hozzáállást. Bari Károly eddigi életműve ebből a szempontból is tipikusan közép-európainak mondható: a szükségből kovácsolt erényt, amikor az ellentmondásos elvárások kuszaságában többreű, nem egyszerűen magyar vagy roma, sokkal inkább világirodalmi műveit létrehozta.

Endre Farkas

Bari Károly költészetének fordítása

Visszaütasítás:

1. Nem vagyok fordító. Költő vagyok. És bár sok költő fordít, úgy gondolom: egy világ választja el ezt a két gondolkodási módot. A legfontosabb, hogy a költő tiszta lappal kezd, azzal a készséggel, mely a semmiből teremt költészetet. A „semmi”-t a W. H. Auden-i értelemben használom: „*a költészet nem ér el semmit.*”¹ A fordító föladata ettől eltérő. Számára a „semmi” versként adott, csakúgy, mint a kellemes vagy kínos föladat: egy másik nyelvre fordítani azt.
2. Nem vagyok irodalmár, bár több mint harminc éve tanítok egyetemi szinten. Költő vagyok, aki abban a szerencsés helyzetben van, hogy egy olyan oktatási intézményben dolgozhat, amely elősegíti az írók foglalkoztatását. A kreatív írás a szakterületem. Ez a szabadság eredményezte, hogy nem tudományos nézőpontból közelítek az irodalomtudományhoz. Mindezt nem mentséggént említem, sokkal inkább magyarázatul annak, hogy jött létre ez a (nem szakirodalmi) esszé. Esszém személyes hangnemben szól fordítói tevékenységemről, mely szubjektív folyamat volt, utazás, keresés, gyakorlat, rögeszme és találkozás a költeményekkel, a költővel, és a költő kulturális valóságával. Ez a bevezetés része mindennek. Nem kísérlet a feladat előli kitérésre, hanem kifejezése annak, hogy maga is a feladat része.

Leleplezés:

Nem tudatosan kezdtem Bari Károly költészetének fordítását. Nem irodalmi tevékenységként fogalmazódott meg bennem. Valójában nem is hallottam Bari Károlyról, míg 1979-ben rokonlátogatásra visszatértem Magyarországra. Fiatal költő

¹ W. H. Auden: *W. B. Yeats emlékére.* (ford. Hernádi Miklós) In. Uő: *Achilles pajzsa. Válogatott versek.* Európa Könyvkiadó, Bp. 1968. 80.

voltam (egy harmincegy éves most fiatalnak tűnik számomra), akinek 1974-ben jelent meg első, *Szerbusz* című kötete.² A *Szerbusz* versei az 1973-as magyarországi visszatérésről szóltak. Ez egy eredetkutató és visszatekintő könyv, egy könyv a visszatérésről, azzal a tudattal, hogy a szó valódi értelmében nem térhetsz újra haza. Ez különösen igaz, amennyiben el kellett menekülnöd, mert a hazád nem akart téged. De végül is, visszatértem, és a *Szerbusz* ennek lett az eredménye.

Még Magyarországon meglátogattam többek között a nagyapámat Hajdúhadházán. Egy délután hosszabb sétát tettem a falu határában. Bolyongásaim egy lányhoz vezettek, aki (a kor legromantikusabb helyzetében) egy viseltes szőnyegen feküdt egy szomorúfűz alatt. Tizennégy-tizenöt éves cigánylánynak tűnt. Megkérdeztem, megengedi-e, hogy lefényképezzem. Beleegyezett pár forintért. Percekkel később néhány fiatal, hét és nyolc év körüli fiú jelent meg, és fényképezésre ajánlkoztak pár forintért cserébe. Mielőtt észrevehettem volna, egy cigánytáborba kerültem, ahol körülvett az egész közösség. Ez a rövid, de erős élmény versekké formálódott, melyeket következő kötetembe illesztettem. A versek témáját a cigányok és saját tapasztalataim adták. A szenvedés, büszkeség, érzékenység nőgyűlölet, erőszakosság és szegénység témái kapcsolódtak hozzájuk. De tudatában voltam annak, hogy nem számít mennyire szimpatikusak, ők kívülállók/kirekesztettek.

Egy megjegyzés:

Amikor születtem, édesanyámnak nem volt teje, így hát a szüleim szereztek egy szoptatós dajkát, ami szokatlan volt azokban az időkben, ráadásul egy cigány dajkát, ami szintén eltért a megszokottól. Ezért emlegetem szívesen, hogy bár ereimben nem folyik cigány vér, de cigány anyatej volt bennem. Talán ezért érzek különleges affinitást és szimpátiát a cigányokkal kapcsolatban. Esetleg valószínűbb magyarázata rokonszenvemnek liberális beállítottságom és zsidó eredetem.

² A kötet címe az angol eredetiben is: *Szerbusz*.

Történet:

Bari Károly költészete szokatlan, csalafinta úton jutott el hozzám. Unokanővérem férje közvetítette, aki tudta, hogy költő vagyok. Beszéltem neki arról, hogy érdeklődöm a kortárs magyar költők versei iránt, s kérdeztem: ismer-e közülük valakit. Valójában nem gondoltam, hogy ismer. Nem érdekelte az irodalom. Debrecenben futballozott és elektromérnökként dolgozott a debreceni kórházban. De meglepetést okozott. Ez nem az utolsó meglepetésem volt a magyarokkal és a költészettel kapcsolatban.

Azt mondta, hogy van errefelé egy „cigány srác”, akiről hallotta, hogy verseket ír. Magyarországon eléggé ismert. Ő úgy tudta, hogy ez a srác Debrecenben tartózkodott egy ideig. Ugyanakkor – szerinte – úgy tűnt, hogy valamely szerencsétlen ügybe keveredett a politikai vezetéssel szemben, de unokatestvérem nem tudta, miért. Vagyis: kortárs, cigány és a baj, amibe keveredett éppen elég egy olyan hosszú hajú kanadai hippinek, mint én.

A könyvterjesztők ismerték őt, de nem tudták megszerezni a könyveit, mivel elkelték, és nem lehetett tudni, mikor kapnak újra belőlük. Később rájöttem, nem ez volt a teljes igazság. Elmondtam az unokatestvérem férjének – aki ismert volt arról, hogy azt is megszerzi, amit nem lehet –, hogy Bari könyveit lehetetlen megszerezni. A kommunizmus idején nem volt szokatlan a magyarok között a lehetetlen megszerzésének vágya. Ahogy ennek a realizálása sem. A túlélés megszokott része volt, s az érte kapott pénz egy kicsivel a nyomorúságos fizetéseket is kiegészítette. Valójában az ő „megszerezni a lehetetlent” képessége rendszerint anyagi javakra összpontosult: autóalkatrészekre, hivatali papírokra és ruhákra. A könyvek olyan új kihívást jelentettek számára, amelyet élvezett.

Két napon belül tulajdonosa voltam az *Elfelejtett tüzek* egy példányának, míg a debreceni könyvtárnak váratlanul hiánya keletkezett.

Első találkozás:

Az *Elfelejtett tüzek* egy érdektelen kinézetű, vékony, keménykötésű kötet. Kinyitottam az első költeménynél, egy rövid, négysoros *Vers* címűnél, és megpróbáltam elolvasni a négysoros verset.

„Kiszolgáltatva hitemnek
Haláltalan szavakkal szólok
Ande muro jilo káli jag phabol,
Kimondom nektek az éjszakát.”

Ebből a rövid érintkezésből néhány dolgot megértettem. Először is: a magyar tudásom nem volt elég jó egy gyors olvasáshoz. Másodszor; közbevetve, megértettem, hogy cigányul olvasni lehetetlen, kemény munka. Nem gondoltam, hogy létezett írott cigány nyelv, de – teljes őszinteséggel – soha nem gondolkoztam ezen eddig.

Az iskolában csak az első osztályt végeztem el úgy-ahogy mielőtt 1956-ban elmenekültünk Magyarországról. És bár olvastam *A Pál utcai fiúkat*, de az már régen volt. Így hát elintéztem annyival, hogy elképzeltem: ezt a kötetet is beillesztem majd a „soha el nem olvasandó könyvek” közé a polcomon.

Kanadába hazatérvén újra átlapoztam a könyvet. Utána jártam és megtudtam, hogy Bari Károly 1952-ben született, első kötete, a *Holtak arca fölé* 1970-ben jelent meg először, és több mint 30 000 példányban kelt el.

Kanadában élve, ahol inkább megbecsülik azokat a rövidnadrágos fiatalembereket, akik nekihevülten jégkorongoznak egymással, mint azokat, akik verseket írnak, kötet irigységgem lett. Ezen kívül kíváncsi lettem arra, hogy milyen költészetet művelhet Bari, mely annyi olvasóban ilyen jelentős hatást vált ki.

„Magyarország költői ország, ahol még a hentesek is lelkesülten verseket szavalnak” – mondta egyszer édesanyám. Csak később jöttem rá, hogy a hentesekre vonatkozó megjegyzése nem csak azokra az emberekre utalt, akik húst szeletelnek a boltokban.

Szintén Magyarország az egyetlen ország, ahol egy nemzeti költemény³ azonos fontosságú lehet a nemzeti himnusszal. Bari négy soros versére visszatérve: rövid, a címe *Költészet – elhatároztam, hogy lefordítom*. Tetszett nekem az elképzelés, hogy egy verseskötet versről szóló költeménnyel kezdődik, vonzotta posztmodern érzékenységemet. Azt sugallta, hogy az önreferenciális kezdet saját egzisztenciájának tudatos tükrözése. Mi több, a cím, amelyet elég könnyű volt lefordítani, azt sugallta, hogy a versben talán benne lehet költészet-meghatározásának és esztétikájának kulcsa. Talán még manifesztum is lehet.

Előkészület:

Minden feladathoz előkészület szükséges: gyakorlati, szociális és lelki. Ebben az esetben a gyakorlat egyszerű volt. Szükségem volt egy magyar – angol szótárra. Elmentem az egyetlen montreali magyar könyvesboltba és megvettem a kétkötetes Magyar – angol szótárát, melyet az Akadémiai Kiadó adott ki 1977-ben. Bár számtalanszor elmentem már mellette, még sohasem jártam ebben a könyvesboltban. Föltételeztem, hogy valójában ez nem igazi könyvesbolt, csupán magyar újságokat, valamint női magazinokat árul honvággy ellen. Meglepődtem, amikor egy kifogástalanul öltözött, ápoltságú úriember köszöntött, fehér vegyészköpenyben. A bolt, mint kiderült, régimódi könyvesbolt volt. A polcokon vászonba kötött könyvek sorakoztak dombornyomásos magyar címekkel. Csendes, kifinomult hangulata volt, tompított világitással és a könyvek csodálatos illatával. A környezet emlékezetembe idézte, mennyire komolyan veszik a magyarok az irodalmat. Ez eszembe juttatta, hogy amire vállalkoztam, fontos, főleg saját magam számára.

A szociális előkészület egy kicsit eltérő volt. Magában foglalta a cigányokról való gondolkodást. Ahogy korábban említettem, kétségtelenül vonzódtam hozzájuk, de nem voltak kellő ismereteim róluk, csupán anekdotikusak. És a legtöbb negatív volt. Azok szerint az emberek szerint, akikkel 1979-ben Magyarországon

³ Petőfi Sándor: *Nemzeti dal*

találkoztam, a cigányok négy kategóriába sorolhatóak: koldusok, tolvajok, pincérek és muzsikusok. Ez a felosztás kétségkívül mellőzte az írókat. Úgy tűnt, mindenkinek van egy története a cigány tolvajokról. Abban az időben ellenszenv is övezte a cigányokat, mert sokan úgy érezték: a magyar kormány inkább pártfogolja ezeket a koldusokat, tolvajokat, pincéreket és zenészeket, mint az „igazi” magyarokat. A történet, amit hallottam, az volt, hogy a kormány törekedett a cigányokat a magyar társadalomba sorolni, bérlakásokat utaltak ki nekik (abban az időben nagyon nehéz volt lakáshoz jutni Magyarországon), előbb, mint azoknak, akik „valóban” megérdemelték azokat. Ezek a hálátlan emberek pedig beköltöztek a nagy, kiterjedt családjaikkal, tönkretettek mindent és aztán otthagyták az egészet. A cigányok barbároknak tűntek. A probléma civilizálatlan viselkedésükből adódott. Legutóbb 2011-ben voltam Magyarországon, és hasonló történeteket hallottam, azzal a kiegészítéssel, hogy a cigányok most már sokkal szervezettebbek, bandákba tömörülnek és sokkal veszélyesebbek.

Édesanyám mesélte nekem, hogy a hajdúnánási cigányok híresek voltak zenei tehetségükről. Emlékszem, hallottam zenéjük foszlányait a velünk szinte szomszédos kocsmából. A legtöbb, amit tudtam a cigányokról, hogy zenei tehetségüknek irodalmi hagyománya van. Emlékszem később, Montrealban, mikor még nagyon fiatal voltam; apám évente egyszer, a születésnapomon elvitt egy magyar étterembe, ahol hivatásos, Magyarországról szerződtetett cigányzenészek zenéltek. Apám kedvenc nótái a *Vén cigány* és az *Akácós út* voltak. Ugyancsak vajmi keveset tudtam a cigányokat illetően arról, amire már fölhívták a figyelmemet: amennyiben a cigányoknak van irodalmi hagyományuk, akkor az szóbeli, többnyire eredendően melankolikus. Írásos költészetre nem gondolhatok. Bari költészete ezért mindenkéfelett izgalmas és vonzó volt.

Talán nem Bari költészetének fordítása az egyetlen út ahhoz, hogy megismerjünk egy költőtársat a nemzedékünkéből, de

mindenképpen elvezet az emberek külső megítélése helyett belső megismeréséhez. Valódi énjük és lelkük megismerésének módja lehet.

Figyelmeztetés magamnak:

„Egyetlen munka apró döntések százezreit foglalja magában. Közülük sok elkerülhetetlen kompromisszum. Az ideális fordítás angol szövege az eredeti tökéletes megisméltése kell, hogy legyen, ugyanakkor olvasva olyan erővel kell hatnia, mintha született angol volna. A valóságban azonban a kész fordítás sokkal inkább egyenletlen; értelmében, ritmusában vagy a kifejezések szintjén kissé hűtlen az eredetihez. A sok választási lehetőség óvatos mérlegelése mindazonáltal magában foglalhatja egy csodálatos fordítás lehetőségét. De hatalmas türelem és természetesen nagy írói tapasztalat szükséges hozzá, nem beszélve a jó hallásról és az eredeti szöveg mély ismeretéről.”

(Lydia Davis regényíró, Proust- és Flaubert-fordító)⁴

„A fordítás mindig tökéletlen művészet.”

(Peter Campion)⁵

A lelki előkészület önmagammal való megbeszélés volt. Nem vagyok éppen módszeres alkat. Ez valószínűleg egy újabb különbség költők és fordítók között. Hogy a reszketésem elmúljon, megbeszéltem magammal, hogy nem több mint egy-két vers fordítását tervezem, és azt is saját kíváncsiságom kielégítésére, így hát nem kell aggódnom apró döntések százezrei miatt. Különösen miután nekikezdtem a négy sornak, melyből egy cigányul íródott. Természetesen kiderült, hogy az a sor a lényeg.

⁴ Lydia Davis about John Ashbery's Rimbaud's translation. In. The New York Times 2011. 06. 12. Sunday Book Review

⁵ Peter Campion: *The Solitary Life*. In. The New York Times 2010. 12. 19.

Tehát nekikezdtem kezemben Bari könyvével és készenlétben a szótárral. Nem volt kész elképzelésem, sem módszerem a fordításhoz. Bari költeményeihez egy harminckét éves költő kíváncsiságával és egy nyolc éves – kialakulatlan és rozsdás – nyelvi ismereteivel közelíttem.

Ismételgetés:

Nyolc évig éltem Magyarországon az életemet. Mondhatni, nyolc éves magyar vagyok nyelvileg. Befogadóként és alkotóként megértettem a költőket és megbecsültem a költészetet. Ez, s hozzá még a kirekesztés tapasztalata 1956-ban, zsidóként, és szüleim történeteit hallva egy még rosszabb kirekesztésről, deportálásról és a koncentrációs táborok rabszolgaságáról; érzelmi mintát adott nekem ahhoz, hogy együtt éreztem azzal, amit gyanítottam: Bari idegennek érezte magát a saját földjén. A másik nyelvi kapcsolatot, amelyet később kidolgoztam, a Vers harmadik sorából értettem meg: nem a magyar volt Bari „valódi” anyanyelve. Én is ezt éreztem, mivel bár a magyar volt az anyanyelvem, nem ez volt a valós.

A Vers fordítása:

Vers

„Kiszolgáltatva hitemnek
Haláltalan szavakkal szólok
Ande muro jilo káli jag phabol,
Kimondom nektek az éjszakát.”

Minden szót keresni kezdtem, még azokat is, melyeket ismertem.

Kiszolgáltatva	(verb transitive) service, serve, attend on, look after, wait upon, be at the attendance on, handle
----------------	---

Hitemnek	faith, belief, trust, confidence (my)
Haláltalan	deathless
Szavakkal	words (with)
Szólok	speak (I)
Kimondom	say, express (I)
Nektek	to you
Éjszakát	the night

1. vázlat

Server of my faith
I speak with deathless words
Ande muro jilo kali jag phabol
For you I say the night.

2. vázlat

Servant to my faith
I speak with deathless words
Ande muro jilo kali jag phabol
For you I say the night.

3. vázlat

In service of my faith
with deathless words
Ande muro jilo kali jag phabol
For you I name the night.

4. vázlat

Servant to my faith
with eternal words of
Ande muro jilo kali jag phabol
For you I name the night.

5. vázlat

Servant to my faith
with the eternal words
Ande muro jilo kali jag phabol
I name the night.

6. vázlat

In service of my faith
with the eternal words
Ande muro jilo kali jag phabol
I name the night.

7. vázlat

In service of my faith
for you, with the eternal words
Ande muro jilo kali jag phabol
I name the night.

8. vázlat

In the service of my muse
for you, with the eternal words
Ande muro jilo kali jag phabol
I name the night.

Sejtettem, hogy bár a „faith” megfelelő szó, valójában nem ez a legjobb. A „hitemnek”-et „for my belief”-ként fordítottam, de úgy találtam, a „faith” egyetlen szótagja ritmikailag jobb. És bár a „hitemnek” vallásos jelentése van, mégsem vallásos hitként gondoltam rá, abban a hagyományos értelemben, ahogy azt Bari kifejezte. Azt sugallta, hogy a költő magát Ádámként, a dolgok első megnevezőjeként látja, amint a költő az, aki létet ad a dolgoknak. És mivel a költemény a *Vers* címet kapta, ez a

Múzsza megszólításának hagyományos értelmében történt. Így hát a 8. vázlat lett fordítási folyamatom végső változata.

Ami a harmadik sort illeti, úgy döntöttem, úgy hagyom, ahogy van. Ő írta így. Erőteljesen kifejező megidézést sugallt. Valószínűleg azért nem fordította le ő sem, mert egy megidézést nem lehet. Nem azért nem lehet lefordítani, mert irodalmilag lehetetlen, hanem mivel elveszne az eredeti ereje. Elvesztené bővülő hatását. Ebben az esetben az erő, a düh az eredeti hangokban és ritmusban van. Ezt az észrevételt a fordításról való figyelemre méltó kijelentésként értettem.

Nyelvtanilag a sor jelentése: „a black fire burns in my heart.”

Ahogy mondtam nem vagyok éppen módszeres ember. Nem is a legjobban szervezett. Nem emlékszem melyik volt a következő vers azok közül, amelyeket lefordítottam. Azt tudom, hogy a *Forgotten Fires* köztük volt.

Elfelejtett Tüzek

„Riadjanak a hajnalt-imádó sóhajok:
a pusztuláshoz kovácsolt népnek nem dobog
gond-marta szíve, kifosztott sorsa ellobog,
tüzes bálvánnyá faragni arcát nem tudom,

csillaggá-dermedt öklét kinyitni nem lehet,
vér-bimbó ajka hattyú-ruhájú felleget
perzselt meg egykor, lehúnyt szemmel a gyász felett
nem állhatok, de holtért az ének mit tehet.

Félelmetes az árvák beszéde, karjukat
keresztük várják: lángot vet a kaszás idő
a kínokon, és jöhet az angyal nem-szűnő

ordításáért a fénynek, bukkansz éj-sötét
idegenekre, hínár-sátrakat sző a tó,
kitépett nyelvű pacsirta sírján lázadó:

magad vagy, légy erős; hínár-sátrakat sző a tó!”

Azért választottam ezt a verset, mert ez volt a címadó, és hiszem, hogy a címadó versek különlegesek. Általában útjelzők a többi vershez. A címadó vers legtöbbször kijelöli a kötet témáját. Amennyiben a *Vers* volt az invokáció, az *Elfelejtett tüzek* volt számomra a kulcs.

Magyarul a „Riadjanak” szóval, többes szám harmadik személyben kezdődik a vers, ezt először így fordítottam: „they” (nem volt még világos, kik azok az „ők”) „alarmed.” Természetesen ennek nem sok értelme volt. A „-janak” többes számú cselekvőt föltételez, amelyet angolul nehéz egy szóval kifejezni. Hogy kik, vagy mik azok az „ők”, a verssor végéig nem vált világossá. Angolul nem volt sok értelme. Számomra úgy tűnt, a költő a riadó képzetével/kifejezésével kezdte, majd több módon próbálta kifejezni ugyanazt a dolgot. Ez egy elavultként hangzó cserét kívánt meg:

“Alarmed the dawn-loving sighs ...”

Miután eljátszottam olyan egyéb szavakkal, mint a „panic” és az „alert”, és nem találtam megfelelőeknek őket, megpróbáltam mozgásba hozni a szót. A verssor „Let the dawn-loving sighs be startled...” lett. Ez elmozdította a hangsúlyt a riadótól egy felszólítás megidézése felé. Ez egyedi hangot ad a költőnek, amely később a kétség hangjává válik abban a tekintetben, hogy a vers, illetve a dal tehet-e valamit a holtakért.

Valamikor a vers közepén megváltozott a hangsúly, és ez volt az egyik oka annak, hogy nehéznek tartottam a költemény fordítását. A másik ok a költő képalkotási módszere volt. Tartalmas volt és réteges, mint egy dobos torta. Az ilyen típusú költészet távol áll tőlem. Éreztem, hogy Bari költeményei képekben gazdagok

voltak, ez azonban nem túlcukrozott gazdagság volt. Ez a típus frissességet ad a leírásnak. Végül, akárcsak Bari, én is az olyan kötőjeles kifejezések használata mellett döntöttem, mint „dawn-loving”, „extinction-bound”, „swan-dressed clouds”, „marsh-grass tents” és „blood-full lips.” A „blood-full lips” eléggé közhelyes volt, de mivel a „blood-full” másodlagos jelentése és holdudvara épp annyira dühös volt, mint amennyire érzékletes, túllépett az érzelgősségen. Ezek a kötőjeles szerkezetek inkább idéző jellegűek voltak, mintsem leíróak.

„Let the dawn-loving sighs be startled:
their extinction-bound, worry scarred hearts
do not beat; their plundered fate is snuffed out,
I cannot carve their idol's fiery face.

Raised to the stars, their clenched fists cannot be opened;
their blood-full lips scorch the swan-dressed clouds,
I cannot stand by and be blind to this mourning.
but what can the song do for the dead?

The voices of orphans are timid; crucifixes
are waiting for their arms. The grim reaper's time
consumes their suffering. Now, the glow can come

For the angel's endless howl and trip over
the night black-strangers. The lake weaves marsh grass tents;
on the grave of the skylark whose tongue has been ripped out—revolution:

you are alone, be strong; the lake weaves marsh grass-tents!”

Ami ezt a verset minden kihunytt, elfelejtett tűz erőteljes siratójává tette, azok a felfrissített, kötőjeles képek voltak.

A másik dilemma, amellyel szembesültem, az volt, hogy Bari hosszú, buja, szövevényes mondatokat használt. Ez „tabu” a kortárs angol költészetben. A rossz viktoriánusok okozták ezt a tetemes kárt. Ugyanakkor, mivel hiányzott a Bari költői világába

való, akárcsak futó pillantás adománya és elfogadása, úgy döntöttem, hogy szembe megyek az árral. Úgy gondoltam, hogy realizmus és szürrealizmus ezen összetételeit életerős képek alkották, s így működnek.

„Cigányrealizmusnak” neveztem ezt el. Számomra úgy tűnt: Bari költői képei a realizmus vegyületét alkották: cigány becstelenség, szegénység, erőszak, szenvedély és elevenen virágzó szájhagyomány. Bari tehetsége és képzelete miatt működött mindez.

A verseket nehéz volt fordítani. Úgy éreztem, hogy fordítást fordítok. Úgy érzem, Bari költészetének eredete nem magyar poétikai lelemény. Azt gondoltam, hogy mindez az ő roma tapasztalataiból származik, melyek nem magyarországiak. Igen, a toposzoknak, mint a kocsmák, a nyomor, az erőszak, a szenvedély és a zene megvolt a maguk igazsága, és egy nem roma számára is felismerhető objektumok és szubjektumok voltak, de alkalmazásuk módszere nem volt szokványos. Bari megújította, mivel belülről írta meg őket. Amit ő belülről megírt minderről, az magyarul nyert kifejeződést, de valójában nem magyar volt. Belefordított a kívülálló nyelvébe. A magyar olvasó lett az, aki a „másikká” változott.

Vissza az elméletekhez:

A verseket fordítva hamar felismertem a tényt, hogy nem csak egy lehetőség van. Minden vers megköveteli a maga megközelítési módját. Minden versnek külön kifeszített kötele van, amelyen végig kell mennem. Talán mindegyik fordítás ugyanúgy kezdődött, egy nyers nyelvi vázlattal, de később inkább olyanná vált, mint a belépés egy új országba. A szó szerinti értelem egy kifejezésgyűjtemény, míg a vers saját nyelvének elsajátítása a lényeg megragadása. Mikor a szavak kezdenek kifejezésekbe illeszkedni, vagy a kifejezések mondatokba és a mondatok képekbe vagy gondolatokba, ez az, amikor valódi párbeszédbe kezdek a verssel. És ezen a párbeszédem keresztül kezdek a vers írásának.

Tanács:

Hivatásos fordítóktól hallottam, hogy legjobb holt szerzőket fordítani. Az élők pokollá tehetik az életedet, akár ismerik a nyelvet, amelyre fordítod őket, akár nem. Más fordítók azt mondták, hogy meglették a fordítás megvitatásának lehetőségét, és a második vagy harmadik jelentésbe való betekintés előnye segítségükre volt.

Miután lefordítottam egy verset, s úgy éreztem, hogy sikerült, elhatároztam, hogy a kiadóján keresztül elküldöm Barinak, egy bemutatkozó levél kíséretében. Ez még az az időszak volt, amikor verseinek fordítását csupán magam örömeire végeztem. Egy 1983-tól 1992-ig tartó levelezés kezdődött így. Ez számomra igen hasznos volt. Bari segített megértenem verseinek homályos utalásait. Szintén levelezésünknek köszönhetően kezdtem kiépíteni elméletemet arról, hogy Bari cigányrealizmusa, akárcsak verseinek fogalomrendszere, eredetileg nem magyar fogantatású. Eszmecserénk a magyarországi roma kultúra igazi természetének megértésével ajándékozott meg.

Azokban az években számtalanszor találkoztam Barival. Találkozásaink barátiak, intenzívek és tanulságosak voltak. Bari erős jellemű és akaratú személyiség, olyan költő, akinek világos és szilárd elképzelései vannak művészetéről. Bátor költő, aki méltósággal viselte a művészete és az elvei miatti szenvedést. Segítségével közvetlen tapasztalatokat szerezhettem a költői hivatás szerepéről, felelősségéről és komolyságáról. Ez még sokkal komolyabbá tette számomra fordításának föladatát. A *Pvt. Janos Vajda's Confession in front of Sandor Petofi's Immortal Soul* (Vajda János közkatona imája a gyóntatószékben Petőfi Sándor halhatatlan lelke előtt) című verse majdnem az életébe került. Ez arra készítetett, hogy magamra vegyem. Nyilvánvalóvá akartam tenni, hogy ez a bátorság a fordításon keresztül is érvényes. Nem csupán azért, mert ezt a verset választottam, de a módszer miatt is, ahogy lefordítottam. Ez volt minden, amit tehettem.

*Would leap into battle?
Why have they forsaken me:
The one who fights for the world's fate?
Are they at the market selling their strength?
I hear no answer.
The taunting soldiers' guffaws glisten
Their tongues are fiery dolphins
That leap from their mouths,
Brings to mind the news that
This country is a coward!
This country is terrified,
Raises its sons to soldier against itself!
And even though the tracks of Haynau's steed
Have long been covered by the green curse of the grass,
Still under my window the sound of our measured out steps;
The 8x8 prison cell steps.
The holiday of foreign hobnailed boots does not end!
I hate them!
I will hate them as long as I am in their chains!
This, my dear Petofi, is my great sin.
Forgive me!⁶*

Barival és a költészetével való találkozásaim átértékeltették velem a költészetéről alkotott elképzeléseimet. Habár feltétlen híve vagyok az elkötelezett költő eszméjének, itt, Kanadában, ahol a költőt szavai nem teszik ki fenyegető veszélynek, könnyű megfélelkezni arról, hogy másokat esetleg megölhetnek a szavaikért. Bari műve nem múltó mementó.

(Fordította és a jegyzeteket írta Kelemen Zoltán, a fordítást lektorálta Kürtösi Katalin.)

⁶ A vers eredetijét lásd: Bari Károly: 21 vers. Belvárosi Könyvkiadó Budapest, 1993. 17–18.

Orcsik Roland

Szonett-mámor
– Domonkos István Srečko Kosovellal koccint –

Ha fellapozzuk az *Új Symposion* régi lapszámait, akkor azt találjuk, hogy a szlovén irodalom és művészet kisebb mértékben ugyan, mint a szerb vagy a horvát, de jelen volt a folyóirat hasábjain. Nem is említhetünk más magyar folyóiratot, amely ilyen mértékben érdeklődött volna a szlovén kultúra iránt. Lukács István a szlovén irodalom magyarországi recepcióját a rendszerváltástól kezdődően a következőképpen jellemzi: „Az 1990-es években látható fordulat következett be a szomszédos népek irodalmának irodalomtörténeti megközelítését illetően: fennmaradt a Monarchia óta létező fokozott érdeklődés, amely újabb és újabb irodalomtörténetek formájában öltött testet (horvát, szerb, lengyel, orosz irodalomtörténetek), de megszabadulni látszik a korábban nagyon is jellegzetes »politikai« felhangoktól, vagyis egyre határozottabban az a meggyőződés kezd teret nyerni, amely szerint a szomszédos népek irodalmának »magyar szempontú« megközelítése szükségszerűen kitérít a magyar irodalom határait, s semmissé teheti azt az évszázadok óta létező már-már sztereotip képzetet, hogy a magyar irodalom egy magányos képződmény ebben a térségben.”¹ Ezt a megállapítást árnyalhatja az *Új Symposion* évfolyamainak átböngészése, illetve az újvidéki *Híd* folyóirat számainak feldolgozása a szlovén–magyar irodalmi kapcsolatok szempontjából. Ezekből jól látható, hogy míg a *Híd* korábban, vagyis a II. világháború előtt és után „a szociográfiacentrikus magyarországi népiesek és a jugoszláviai szociális irodalom, illetve új realizmus mozgalmával teremtett szervezettebb kapcsolatot”², addig a hetvenes években,

¹ Lukács István: A szlovén irodalom magyar irodalomtörténeti megközelítésben, In: L. I.: *Közel s távol. Szlovén–magyar irodalomtörténeti tanulmányok*, ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék, Bp., 2005, 8–9.

² Bosnyák István: *Szóakció I.*, Forum, Újvidék, 1980, 104.

többek között az *Új Symposion* szerzőinek köszönhetően irodalmi, esztétikai kritériumok alapján is közölt délszláv szerzőket. Hasonló változásokat észlelni a Forum által kiadott fordításkötetek esetében. A fokozottabb érdeklődés gazdagabb képet nyújthat a másik kultúráról. Fried István a magyarországi orgánumban szintúgy a hatvanas évektől tapasztalja a szlovén kultúra iránti érdeklődés fellendülését: „Az 1930-as esztendőben megalapozódott és jelentős írók (például Németh László) által hangoztatott kelet-közép-európai érdeklődés az 1960-as évektől kezdve válik a napi irodalmi gyakorlat tényezőjévé.”³ A *Jelenkor*, a *Tiszatáj*, a *Nagyvilág* stb. tematikus összeállításai mellett az *Új Symposion* és a *Híd* válogatásai is helyet kapnak a szlovén kultúráról alkotott magyar befogadás-történetben. Fried a magyar–szlovén irodalmi kapcsolatokról pedig a következőt állítja: „Az öröndetesen szaporodó fordításkötetek történeti háttérű magyarázatot követelnek, s a mindinkább testet öltő kelet-közép-európai irodalmi szintézis sürgeti a szlovén–magyar irodalmi komparatiztika fellendülését.”⁴ „Szintézisről” nehezen tudnánk beszélni, hiszen éppen a sokféle kapcsolat többféle értelmezési lehetősége bonyolítja a „kelet-közép-európai” irodalmak „szintézisé”-nek körvonalazását. Ugyanakkor nemigen lehetne tagadni egy regionális irodalomtörténet fontosságát sem. Az összehasonlító irodalomtörténet talán a „kelet-közép-európai” irodalmak dinamikus kánonjának mozgását segítheti elő a nemzetek közötti irodalmi kapcsolatok feltérképezésével, amibe a fordítás-elemzések is beletartozhatnak.

Domonkos István azok közé a ritka symposionisták közé tartozott, akik szlovénból is fordítottak. Ezek közé sorolhatóak azok a munkái, amelyek az Ács Károly szerkesztette *Napjaink éneke I–II.* (1965–67) című, modern „jugoszláv” költészeti antológiában jelentek meg. A kötet szerzőit és szövegeit Ács Károly válogatta. A szlovénok közül Domonkos hármat kapott:

³ Fried István: A szlovén és magyar irodalom találkozásai, In: F. I.: *Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban*, Magvető, Bp., 1989, 369.

⁴ Fried: i. m. 372.

Golia Pavel (1887–1959), Miran Jarc (1900–1943) és Srečko Kosovel (1904–1926). Mindhárom költő munkáiban kisebb-nagyobb mértékben kimutatható az avantgárd, méghozzá a szlovén avantgárdra leginkább jellemző expresszionizmus hatása. Srečko Kosovel lírája három irányzathoz kapcsolható: korai műveit az impresszionizmus-szimbolizmus, utána az expresszionizmus, majd végül a konstruktivizmus fogalmakkal írhatjuk körül. Azzal, hogy ezekre az irányzatokra jellemző stílusjegyek olykor keveredtek is a műveiben. A konstruktivista Kosovelt azonban a szlovén irodalomtörténet jóval később, a szerző halála után fedezte fel. 1967-ig, az Anton Ocvirk által szerkesztett és válogatott *Integrali '26* Kosovel-kötetig a szlovén és a „jugoszláv” irodalomtörténet nem foglalkozott Kosovel konstruktivista korszakával, s ezáltal hiányos képe volt a szlovén avantgárdról. Ocvirk felfedezése radikálisan újragondoltatta a fiatalon elhunyt költő helyét az irodalmi kánonban. Matevž Kos szerint: „Kosovel a 20. század hatvanas éveinek végén hirtelen »idősebb kortársa« lett a szlovén modernség és (neo)avantgárd szerzőiknek, akik akkoriban bontakoztak ki. Egyúttal azonban összetettebbnek bizonyult a költészete, mint amilyenek addig tűnt.”⁵ S mivel Ács Károly az antológia első kötetét 1965-ben adta ki, nem adhatott ízelítőt Kosovel konstruktivista munkáiból. Ács nem tudhatta, hogy reprezentatív Kosovel-válogatása hiányos, akárcsak azok a szlovén könyvek, amelyek alapján tájékozódott. A szerzőről írt rövid életrajzi „esszé” azt bizonyítja, Ács kellőképpen utánanézett az addigi Kosovel-szakirodalomnak: „A háború előtti szlovén költészet csodagyereke. Üstököszerűen rövid pályája a korai impresszionista versek romantizmusától a huszadik század elidegenedett világában vergődő széplélek ontológiai radikalizmusán s a lázadó proletár humanizmus kitörési kísérletein át a személyi és társadalmi apokalipszis metafizikájáig

⁵ „Kosovel je konec šestdesetih let 20. stoletja naenkrat postal »starejši sodobnik« slovenskih modernistov in (neo)avantgarde, ki je bila takrat v razcvetu. Obenem pa se je njegovo pesništvo pokazalo za precej kompleksnejšo zadevo, kot se je zdelo dotlej.”, Matevž Kos: Kako brati Kosovela?, In: M. K.: *Fragmenti o celoti. Poskusi s slovenskim pesništvom*, Literature, Ljubljana, 2007, 14.

ívelt. Életében alig közölt valamit: görcsös sietséggel, a halállal való versenyfutásban papírra vetett verseit halála után gyűjtötte kötetbe.”⁶ Ács e szempontok alapján végezte el a maga válogatását: a „romantikus” impresszionista, illetve a humanista és apokaliptikus expresszionizmus darabjaiból állította össze a Kosovel-anyagát.

A szlovén irodalom jugoszláv korszaka

Az antológia „modern jugoszláv” költészetet hivatott reprezentálni, ez a kategória feltételez egy közös délszláv irodalomtörténetést. Az is érdekes, hogy a „modern jugoszláv” költészetből kimaradtak a vajdasági magyar, illetve Bori Imre fogalmával, a „jugoszláviai magyar” költők, ők inkább műfordítóként vannak jelen a kötetben. Ezek szerint Ács a Vajdaságban keletkezett magyar műveket nem tekintette a „jugoszláv” irodalom részének? Talán azért, mert Jugoszláviában a kisebbségek „nemzetiségnek”, nem pedig „nemzetnek” számítottak?⁷ Vagy egyszerűen csak azért, mert Ács a vajdasági magyar szerzőket az egyetemes magyar irodalom részének tekintette, amelynek nincs köze a jugoszláv, regionális kánonokhoz?

Korábban, a Momčilo Nastasijević-vel foglalkozó fejezetben – Bányai Jánosra hivatkozva⁸ – már érintettük az antológia „jugoszlávságának” problematikusságát a szerb lírikus szövegösszefüggésében. Hasonló problémák merülnek fel a szlovén irodalmi kontextust illetően is. Lukács István meglehetősen szkeptikus az olyan „jugoszláv” irodalomtörténeti munkákkal kapcsolatban, amelyek egy lapon emlegetik a szlovén

⁶ *Napjaink éneke. A modern jugoszláv költészet antológiája*, II. kötet, Összeállította és a jegyzeteket írta: Ács Károly, Forum, Novi Sad, 1967, 522–523. Ács záró mondata félreérthető: nem Kosovel adta ki a saját verseit, miután meghalt, hanem a vele foglalkozó irodalomtörténészek...

⁷ Vö.: Várady Tibor: Többség, kisebbség, jog és etnikum a volt Jugoszláviában, In: V. T.: *Történelemközelben*, Forum, Újvidék, 1995, 159–161.

⁸ Vö. Bányai: i. m. 41.

szerzőket olyan más délszláv szerzőkkel, akikkel nagyon kevés irodalomtörténetileg érzékelhető kapcsolatuk volt Jugoszlávia létrejötte előtt. Többek között éppen emiatt marasztalja el Csuka Zoltán *A jugoszláv népek irodalmának története*⁹ című könyvét. Lukács szerint Csuka vállalkozása: „sajátos magyarországi lenyomata a konszolidált titói Jugoszláviának. A jugoszláv népek (horvátok, szerbek, szlovénok és macedónok) irodalmainak múltbéli és jelenbéli keretét egy XX. századi történelmi képződmény, Jugoszlávia adja. Ilyen értelemben módszertanilag a könyv maga egy anakronizmus. [...] nemzeti irodalmak történetét egymásba csúsztatni vagy egymás mellé rendelni belső lényegi – történelmi és esztétikai – kapcsolódás nélkül módszertanilag teljességgel elhibázott vállalkozás. Hacsak nem tipológiai vállalkozásról van szó.”¹⁰ Ugyanakkor Lukács elképzelhetőnek tartja a délszláv, illetve az illír eszmeiség mentén írott „közös” irodalomtörténetet. Ez tovább vihető a XX. századi közös államalakulatokra is, a Szerb–Horvát–Szlovén Királyság (előtte Szlovén–Horvát–Szerb Állam), illetve a Jugoszláv Királyság, majd a II. világháború utáni különböző Jugoszlávia-modellek, illetve Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaság 1992-es felbomlásáig megírhatóan bizonyul az adott államalakulatokban élő nemzetek közös irodalomtörténete. Azzal, hogy ennek az irodalomtörténetnek számolnia kellene a saját hendikepjével is: egy nemzet irodalomtörténetének folyamata nem zárható el hermetikusan, nem vonatkozhat csupán arra az időszakra, amikor még létezett Jugoszlávia ilyen vagy olyan formája.

Ács válogatása kifejezetten a XX. századi „jugoszláv” költészeti mozgásokra figyel. Ám olyan művek is szerepelnek a kötetében, amelyek még a Jugoszláv Királyság vagy államalakulat előtti időkből, pontosabban a Szerb–Horvát–Szlovén Királyság időszakából (1918. december 1. – 1929. október 3.) származnak. Ilyenek például Srečko Kosovel versei is. Csak az utólagos, ideologikus recepció tekintette Kosovelt „jugoszláv” költőnek.

⁹ Gondolat, Bp., 1963.

¹⁰ Lukács: i. m. 14.

Jugoszlávia polgárháborús felbomlása óta az antológia összes szerzője, így Kosovel is megszűnt „jugoszláv” költőnek lenni: Kosovelt ma kifejezetten szlovén szerzőként tartják számon. Ilyen szempontból Ács antológiájának alcíme problematikus. Ám az sem lett volna szerencsés, ha modern délszláv költészetként határozza meg a válogatást, mert akkor felmerül a kérdés, miért nem szerepelnek a könyvben pl. a bolgár költők. Érdemes lett volna erre a kérdésre egy utószó formájában reflektálni, hogy a válogatás horizontját a jugoszlávság határozza meg, kezdve annak korábbi, jugoszláv előtti időszakban megjelent modelljétől, az SZHSZ Királyságtól.

Annak ellenére, hogy a jugoszlávság meghatározó tényező lett Ács összeállításában, a titoista ideológia mégsem befolyásolta az esztétikai szempontokat. Vagyis nem pusztán a szocreál partizán-irodalom szerepel a kötetben, hanem minden olyan költészeti irányzat is, amely akár kényesnek is bizonyult a volt rezsím számára (pl. a szlovén Edvard Kocbek művei). Összességében elmondhatjuk, hogy Ács az ideológiai („jugoszláv”) szempontok mellett az irodalmiakat („modern”) is figyelembe vette, előtérbe helyezve az utóbbiakat.

A „bársonyos stílus”

A fenti szavakkal jellemezte Kosovel később a tervezett első kötet (*Zlatni čoln* [Arany csónak], 1925) verseinek stílusát. A kötet nem jelenhetett meg a szerző életében (minden könyve csak a halála után látott napvilágot). A *Napjaink éneke* ebből a korai kötetből, illetve az expresszionista költeményekből hoz néhány verset. Hárman fordították magyarra Kosovel műveit: Ács Károly, Domonkos István és Fehér Ferenc. Domonkos mindössze egy verset ültetett át magyarra: *Az élet rövid* [*Kratko življenje* je]. Ez a szonett Kosovel korai¹¹ időszakából származik. Fontos megjegyezni,

¹¹ Kosovel esetében a „korai” kategória viszonylagos korszakhatárt jelöl, Anton Ocvirk szerint nagyon nehéz kronologikusan különválasztani a szerző különböző irányzatokhoz sorolható költeményeit. Általában az 1921–1922 között írt

hogy a szerb fordítás jóval később keletkezett Domonkosénál, így nem lehetett a segítségére.¹² A versnek azóta létezik egy újabb magyar fordítása is, amely az első magyar nyelvű Kosovel-kötetben jelent meg.¹³

Mielőtt azonban megkezdénénk a fordítás elemzését, röviden térjünk ki a szlovén költő szimbolista-impreszionista korszakának értelmezésére, mert a *Kratko življenje je* című, Domonkos által fordított szonettje ebben az időben jelent meg. Mint ezt már jeleztük, Kosovel ezt a korszakát „bársonyos stílus”-ként jellemzi, amikor elkészítette a kötet kéziratát. A szlovén recepció ennek megfelelően határozza meg a szerző korai műveit.¹⁴ Ám Matevž Kos felhívja a figyelmet arra, hogy a korai korszak tematikája, stílusa visszaköszön a későbbi, avantgárd ihletésű művekben is. A „bársonyos stílus” tematikáját Kos így írja körül: „lélek, szenvedés, fájdalom, szépség, álmok, szív, magány, betegség, életuntság.”¹⁵ A tervezett Kosovel-kötet címe, *Zlatni čoln* [Arany csónak] pedig Rabindranath Tagore azonos című, 1883-as kötetére utal. Tagore

verseket sorolják Kosovel korai darabjai közé. A problémát többek között az is adja, hogy Kosovel nem minden művét látta el keltezési dátummal. (Vö: Kos: i. m. 37–38.)

¹² In: Srečko Kosovel: *Zlatni čun*, Matica srpska, (edicija: Slovenačka književnost), Válogatta: Alfonz Gspan, Ford.: Gojko Janjušević, Novi Sad, 1981, 92. Előtte két szerb nyelvű válogatás jelent meg, ám egyikben sem szerepel a Domonkos által is fordított vers: Srečko Kosovel, *Ekstaza smrti*, Forum, Novi Sad, 1964, ez kétnyelvű (szlovén–„szerbhorvát”) kötet, illetve *Srečko Kosovel i Prežihov Voranc*, BIGZ, Beograd, 1967 (Bevezető tanulmány és válogatás: Alek Vukadinović. Kosovel verseit Dejan Poznanović és Gojko Janjušević fordította le „szerbhorvátúra”).

¹³ Srečko Kosovel: *Éles ütemek (1904–1926). Konstruktivista versek*, Ford.: Lukács Zsolt, Magyar Napló, Bp., 2007

¹⁴ Kosovel tervezett első kötetét jellemzi „bársonyos stílusúnak”, a kézirat megformálásának az volt a célja, hogy a szerző lezárja ezt a korszakát. (Vö. Kos: i. m. 16.)

¹⁵ „duša, trpljenje, bolečina, lepota, sanje, srce, samota, bolest, trudnost”, Kos: i. m. 53. A szlovén „trudnost” fáradtságot jelent, ám a szimbolista költészetben ez a dekadens életérzéssel, a baudelaire-i Spleennel, az életuntsággal függ össze, ezért fordítottam a „trudnost”-ot ’életuntság’-ként.

Kosovel idejében népszerű szerző volt a szlovén, ahogyan más európai irodalmakban is (ami többek között az 1913-as Nobel-díjjal is összefügg).¹⁶

Lado Kralj szerint Kosovel szimbolizmusa és impresszionizmusa a szlovén költő, író Josip Murn (1879–1901) természetlírája és Maeterlinck szépség-esztétikájának a hatását tükrözi. Kralj ezeket a Kosovel-műveket elégikus tájimpresszióknak (Kras-hegység) tartja: „Ezek a versek egyfelől a magány individualista apológiájának tapasztalata, másfelől gyakrabban a beletörődés, a kétségbeesés és a pesszimizmus, a halálsejtelem között ingadoznak.”¹⁷ A költő kétségeire a keresztény vallás nyújt időszakos megoldást. Azonban Kralj szerint a transzcendencia nem az önazonosság felfedezése lesz: „Ezek az érzések olyan radikálisak, hogy Kosovelnél a szubjektum disszociációját már itt, a szimbolista-impresszionista síkon is megállapíthatjuk, ez a periódus valószínűleg 1925-ben ért véget, amikor összeállította az Arany csónak kötetét, azzal a céllal, hogy elbúcsúzzon a »bársonyos lírától«.”¹⁸ Franc Zadavec hasonló én-szóródást vesz észre a szerző expresszionista költeményeiben: „Fölfokozott önmegfigyelés, saját mélységeinek kutatása, a létezés végső lényegébe való hatolás, több felől megvilágosodni és sehogy sem meglelni a helyes választ a végső kérdésekre: nagyjából ez a motívum figyelhető meg Kosovel expresszionista költeményeiben. Különbféle eszközökkel élt, hogy önmagát megvilágítsa, ezeket természetből, illetve részben a technika világából merített [...]”¹⁹

¹⁶ Kos szerint Kosovel az angol kiadásban olvashatta az indiai költő verseit. (Vö: Kos: i. m. 16.)

¹⁷ „Te pesmi nihajo med poskusi individualistične apologije osamljenosti na eni strani in, bolj pogosto, resignacijo, obupom in pesimizmom, slutnjami smrti na drugi.” (Lado Kralj: *Ekspressionizem*, ZRC SAZU – DZS, Ljubljana, 1986, 182.)

¹⁸ „Ta občutja so tako radikalna, da lahko morda pri Kosovelu ugotovljamo disocijacio subjekta že na tej, simbolistični-impressionistični ravni, ki se je bržkone končal leta 1925, ko je pripravil zbirko *Zlatni čoln*, s katero se je hotel posloviti od »baržunaste lirike«.” (Kralj: i. m. 182.)

¹⁹ „Poostreno zastremevanje vase, iskanje lastnega dna, vdiranje v poslednji smisel bitnosti, poskusiti se osvetliti s karseda veliko strani in nikako najti pravšnjega

Zdravec szerint Kosovel expresszionista költeményeinek egyik megkülönböztető jegye a szimbolista-impresszionista versekkel szemben a lírai alany pozícióváltása: az „én”-ről a „mi”-re terelődik át a hangsúly.

Kosovel modern poétikájáról szólva fontos még kiemelni, amit Irena Novak Popov állapít meg a szerző idő-szemléletéről: „Kosovel lírájában nincs jelen az úgynevezett személyes múlt, mert az ifjú költő figyelme még nem irányult a felhalmozott és az emlékezet által feldolgozott tapasztalatokra. Inkább a jövő megsejtése érhető tetten nála, amely a jelen állapotából fakad. A személyes fejlődés sejtelve gyakran utal a korai halálra, melyet a jelenlegi kimerültség jövendől, levertség a magas célok elérhetetlensége miatt (*Esti nap, Halld, fentről fa, Dal, Hattyúdál, Egy borzalom van,*²⁰ *Elkínzottan, Te nem vagy*). Ahogyan az élet rövidségének felismerése is, a fiatal erők kiélhetetlensége [...]”²¹ Hasonló gondolatisággal fogunk találkozni az elemzendő *Kratko življenje je* című szonettben is, melynek már a címe az élet rövidségének egzisztenciális problémáját veti fel.

Kosovel korai műveinek verstani felkészültségéről a kortárs szlovén költő, Boris A. Novak azt állítja, hogy tele vannak hibával, ám következetes ismétlődésük révén a „hibák” poétikus funkciót nyernek. Kosovel szonettjei, mint pl. a Domonkos által

odgovora na poslednja vprašanja: to je dokaj opazen motiv Kosovelove ekspresionistične pesmi. Uporabil je različna sredstva za osvetljevanje samega sebe, jemal jih je iz prirode in deloma iz tehnike [...]” (Franc Zdravec: *Srečko Kosovel. Monografija*, Založba Lipa – Založništvo Tržaškega Tiska, Koper – Trst, 1986, 81.)

²⁰ A félkövérrrel jelölt versek magyarul Lukács Zsolt fordításában olvashatóak (In: Kosovel: i. m. 10., 11., 25.)

²¹ „U Kosovelovi liriki je takoreč odsotna osebnostna preteklost, ker mladi pesnik še ni usmerjen v akumulirane in spominsko predelane izkušnje. Tem bolj vidna pa je slutnja prihodnosti, izpeljana iz sedanjega stanja. Slutnja osebnega razvoja pogosto kaže v prezgodnjo smrt, ki jo napoveduje sedanja utrujenost, zlomljenosti zaradi zavesti o nedosegljivosti visokih ciljev (Večerno sonce, Čuj, raz drevo, Pesem, Predsmrtnica, Ena je groza, Izmučenost, Ti nisi). Toda spoznanje kratkosti življenja, neizživetosti mladih sil [...]”, Irena Novak Popov: *Sprehodi po slovenski poeziji*, Litera, Maribor, 2003, 340.

is fordított *Kratko življenje je*, gyakran kevert ritmusúak, a szótagszám is változó, akárcsak a jambikus lüktetés. Emiatt Novak pontatlannak tartja a korai Kosovel-művek „impresszionista” megnevezését. Szerinte ezek a versek a szabadvers hatását, stílusjegyeit mutatják: „A versen belüli ritmus variációit tekintve a *metrum* hagyományos fogalma Kosovel esetében többnyire használhatatlan; jobban illene rá a metrikus impulzus, mely magában foglalja a ritmusvariációk, az elsődleges metrikus sémából való kilépés, illetve a rombolás lehetőségét.”²² Gyakran használ igei rímeket: „Mintha Kosovel szüntelenül azokat a rímeket ismételné, melyeket a 19. századi szlovén költészet kánonjából tanult meg.”²³

Élete során Kosovel összesen ötven szonettet írt, s rendszerint a szonett egyik alfajtaját használta: a két négysoros egy hatsoros versszak követi (ez utóbbi tartalmazza a két tercint). S mint már jeleztük, gyakran változik a sorok szótagszáma és ritmusa. A rímképlet néhány esetben megegyezik a klasszikus változattal: ABBA ABBA CDCDCD. Novak szerint ez a France Prešeren-féle szonett leggyakoribb formája, s „a rímelés alapmodellje a szlovén szonett történetében.”²⁴

Mindent egybevéve levonhatjuk a következtetést, hogy bár Kosovel sok szállal kötődik Prešerenhez, „klasszikus” versei is kísérletező szellemre utalnak. Ugyanezt találjuk a Kosovel *Kratko življenje je* c. szonettjében, melynek rímtechnikája részben eltér a klasszikustól: ABBA CDDC EFEFEF. Domonkos csak félig-meddig követi az eredeti rímelését: ABBA ADDA EEEFFF. A másik

²² „Glede na variabilnost verznega ritma znotraj pesmi in celo znotraj verza je tradicionalni pojem *metra* v Kosovelovem primeru večinoma neuporaben; bolj primerna je oznaka *metrični impulz*, ki vsebuje tudi možnost ritmičnih variacij, odstopanj in celo kršenj prvotne metrične sheme.” (Boris A. Novak: Kosovel, velik pesnik in slab verzifikator, Kosovelova poetika, Uredili: Janez Vrečko, Boris A. Novak, Draija Pavlič, In: *Primerjalna književnost* 2005/28., 8. Uredili: Janez Vrečko, Boris A. Novak, Draija Pavlič

²³ „Kot da Kosovel nenehno ponavlja rime, ki se jih je na pamet naučil iz pesniškega kanona slovenske poezije 19. stoletja.”, Novak: i. m. 10.

²⁴ „temeljni model rimanja v zgodovini slovenskega soneta.”, Novak: i. m. 14.

fordító, Lukács Zsolt viszont egyáltalán nem törődött az eredeti vers szerkezetével, a rímeket önkényesen alkalmazza (AxAABCCB xxExEx), s ezáltal a fordításának nincs meg a szonettre jellemző hangzásbeli és gondolati koherenciája. A szótagszám tekintetében a szlovén vers 8-9-10-11-es változatokat hoz, Domonkos visszaadja ezt a ritmikus egységet (9-10-11-12), Lukácsnál azonban már nagyobb ritmikai kilengések adódnak a szótagszám szabadabb használata következtében (8-9-11-12-13-14-15). Domonkos külön figyelmet szentelt a szonett helyenkénti jambikus lüktetésének, Lukácsnál ez szinte alig, csupán néhány rím esetében jelentkezik. Formai szempontból, és ez egy klasszikus technikával megkomponált szonett esetében fontos, Domonkos művesebb és jobb munkát végzett Lukácsnál, aki sajnálatos módon nem vette figyelembe az előd megoldásait. Ugyanakkor Domonkos változata sem jó abban az értelemben, hogy ügyelt volna az eredeti szonett formájának (szótagszám, rímképlet) pontos visszaadására, főleg a tercínák rímpáros átalakítása okoz gondot (Lukács e ponton még távolabbra van a szlovén műtől szeszélyes rímhasználatával). Fontos még megjegyezni, hogy Kosovel rímei nem túl színvonalasak, sok közöttük a ragrimes megoldás. Domonkos ezt nagyjából visszaadja, ám helyenként feljavítja az eredeti vers rímhangzását. Lukács megoldása viszont egyáltalán nem törődik az eredeti rímek minőségével. A három változat a következőképpen hangzik:

SREČKO KOSOVEL:

Kratko življenje je

Strašno je nositi v srcu smrt A/10
 in vendar, ljubica, tebe ljubiti; B/11
 ah, ljubica, dajmo vse pozabiti, B/11
 težko živi, kdor je potr! A/8

Če svet je teman, krut in teman, C/9
mar nas potrtoost pred njim obvaruje? D/11
Ah, zasmejal se bom, ko bo najhujše, D/11
blazen bo smeh ta, bolesti pijan. C/10

Vino bo krvavelo iz čaše E/11
in z vinom bolesti ti bom napil: F/10
Kratko življenje je, ljubica, naše, E/11
kdo bi se tožil o njem in jezil? F/10
Samo ta, kdor ga ne pozna še, E/9
ta se bo pod bolestjo krivil. F/9

DOMONKOS ISTVÁN:

Az élet rövid

Szörnyű a szívben hordani halált A/10
s mégis, kedvesem, téged szeretni; B/10
ó, kedvesem, jobb mindent feledni, B/10
ha az élet megtörtén talál. A/9

Ha sötét és kegyetlen a világ A/10
megőrizhet-e tőle a csüggedés? D/10
Ó, nevetni kell, ha már túl nehéz, D/10
örjögve, míg a fájdalom kiáll. A/10

És a poharak majd bort vérzenek, E/10
a fájdalom borával felköszöntelek: E/12
Életünk rövid, én kedvesem, E/9
ki bánkódna utána dühösen? E/9
Csupán az, ki még nem ismeri, F/9
beteg, bénán csupán az könnyezi. F/11

LUKÁCS ZSOLT:

Az élet rövid

Rettenetes halált cipelni a szívben, A/12
és mégis, kedvesem, kedvelni téged; x/11
ah, kedvesem, hadd fedjen fátyol mindent, A/11
nehezen tengődik az, kinek jó kedve nincsen. A/14

Ha a világ sötét, kegyetlen és sötét, B/12
vajon a kedvetlenség megóv-e minket tőle? C/14
Ah, felnevetek majd, ha a vég borzalma eljönne, C/15
fájdalomtól ittas, örült lesz e nevetés. B/13

Bor csorog majd poharamból, a véré, x/11
és én a fájdalom borával bódítlak: x/12
életünk rövid, kedveském, a miénk, E/11
ki kárhoztatja és mérgeződik miatta? x/13
Csak az, ki nem ismeri még, E/8
az, kinek közt, magát vádolja. x/9

Domonkos a szlovén címet *Az élet rövidként* fordította le (Lukács is ezt a szó szerinti megegyezést választotta). Az első nagyobb változtatás az első versszak záró sorában található, mely így hangzik szlovénul: „Strašno je nositi v srcu smrt / in vendar, ljubica, tebe ljubiti; / ah, ljubica, dajmo vse pozabiti, / težko živi, kdor je potr! ”²⁵ [Nyersfordításban: Félelmetes hordani szívben a halált / és mégis, kedves, téged szeretni; / ah, kedves, hadd felejtünk el mindent, / nehezen él, ki levert!] Domonkosnál: „Szörnyű a szívben hordani halált / s mégis, kedvesem, téged szeretni; / ó, kedvesem, jobb mindent feledni, / ha az élet megtörtén talál.”²⁶

²⁵ Srečko Kosovel: *Zbrano delo*, I., Uredil in z opombami opremil Anton Ocvirk, Ljubljana, DZS, 1964., 192.

²⁶ In: *Napjaink éneke 1. A modern jugoszláv költészet antológiája*, Szerk.: Ács

Domonkos jól visszaadta az alliterációt az első sorban (srcu smrt – hordani halált), a késleltetett hangismétlés is visszaköszön – kisebb változtatással – a magyarban (strašno, srcu, smrt – szörnyű, szívben).²⁷ Gondolatilag nincs ugyan távol a szlovén és a magyar versszak egymástól, a különbség talán annyi, hogy az eredeti záró sort úgy értelmezhetjük, hogy az élet nehézségét nem a külső körülmények, hanem a lelkiállapot határozza meg. A versszak egészét tekintve pedig azt találjuk, hogy a boldog lelkiállapot a felejtéssel függ össze. Ez Domonkos átültetéséből is érezhető. Itt visszacseng az, amit Irena Novak Popov állított Kosovel időszemlélete kapcsán: a lírai alany figyelme nem a múltra, az emlékezésre irányul, hanem a jelen érzékelésére és a jövő sejtelmére. Azzal a megkötéssel, hogy az idézett első versszak úgy is felfogható, hogy valami történt a múltban, amire nem jó emlékezni, mert az levertséget okoz. A felejtés azonban a jövőre is vonatkozhat, hiszen a halál a szívben van, a „minden elfelejtése” e szempontból annak törlésére is vonatkozik, amire majd a jövőben kell emlékezni. A jelen idő pedig a szerelemé, a versbeszélő az idő kiiktatásával a szerelmet örök jelenében igyekszik megragadni. Ez a felfogás ellentétes a platóni „égi” szerelem-felfogással, mely az ideákra való visszaemlékezést segíti elő. Kosovelnél inkább a hedonista „itt és most” pillanatának élvezete sejlik fel. A vers azonban paradoxonnal folytatódik, a felejtésre való felhívás a rosszra való emlékezéssel függ össze: „Če svet je teman, krut in teman, / mar nas potrtost pred njim obvaruje? / Ah, zasmejaj se bom, ko bo najhuje, / blazen bo smeh ta, bolesti pijan.” [Ha a világ sötét, kegyetlen és sötét, / megóv tőle

Károly, Forum, Újvidék, 1965, 133. Akárcsak a szlovén esetében, miután a vers elfért egy lapon, a továbbiakban nem lábjegyzetelem külön a szlovén eredeti és a magyar fordítás oldalszámát.

²⁷ Lukács Zsolt még több ponton használ alliterációt, ám nem az első, hanem a második és harmadik sorban. Úgy tűnik, Lukács a rímelést próbálta áthidalni az alliterációkkal: „Rettenetes halált cipelni a szívben, / és mégis, kedvesem, kedvelni téged; / ah, kedvesem, hadd fedjen fátyol mindent, / nehezen tengődik az, kinek jó kedve nincsen.” (Kosovel: i. m. 14.) A „nehezen tengődik” megoldás tautológikus, képzavar-gyanús, mert kérdéses, lehet-e könnyen tengődni?

minket a levertség tán? / Ah, felnevetek, amikor legvadabb lesz, / eszelős nevetés lesz ez, betegségtől részeg.] Domonkosnál: „Ha sötét és kegyetlen a világ / megőrizhet-e tőle a csüggedés? / Ó, nevetni kell, ha már túl nehéz, / őrjögve, míg a fájdalom kiáll.” A magyar változat az első sorból kihagyja az ismétlős szerkezetet (teman – sötét), ami nyomatékot adna a világ sötétségének, romlott természetének. A világ sötétségének metaforája a Kosoveltől nem is oly távol álló bibliai szövegelőzménnyel is összefügghet. János evangéliuma szerint az őскеzdeti, Istennel azonos, teremtő Igét a sötétség nem fogadta be: „És a világosság a sötétségben fénylik, de a sötétség nem fogadta be azt.”²⁸ (János 1, 5) Miután apró, elsősorban stilisztikai változtatásokat találunk Domonkosnál, a bibliai párhuzam a magyarból is kiolvasható. Ugyanígy a második sor stilisztikai változtatása sem okoz gondolati torzulást: míg a szlovénban megismétlődik az első versszakból a „potr” szó (főnevesítve: „potrtost”), addig a magyarban a „megtörtséget” a második versszakban a „csüggedés” váltotta fel. A szóismétlés az eredetiben a hangzás egységét szolgálja, a magyarban ez ugyan nincs meg, ám az első versszak kezdő sorának alliterációja kompenzálhatja ezt a hiányérzetet. A harmadik sorban Domonkos általános alanyt használ a szlovén egyes szám első személy helyén, ettől függetlenül tartalmilag nincs különösebb torzulás. Stilisztikailag már nagyobb eltéréseket észlelni a harmadik és a negyedik sorban: a szlovénban a b explozívák mintha a kirobbanó életkedv vágyát érzékeltetnék: létezést kifejező igealakokkal (bom, bo), a tébolyra utalással (blazen), s mindezek ellenpontjával, a betegséggel, a fájdalommal (bolesti) – a magyarban ez a hangjáték mindkét fordításban hiányzik.²⁹

A vers záró része, az egybevont két tercina a bordal hagyományát, illetve a horatiusi carpe diem-et idézi fel: „Vino bo krvavelo iz čaše / in z vinom bolesti ti bom napil: / Kratko življenje

²⁸ *Szent Biblia*, ford.: Károli Gáspár, Magyar Biblia-Tanács, Bp., 1991

²⁹ Lukácsnál a következőt találjuk: „Ha a világ sötét, kegyetlen és sötét, / vajon a kedvetlenség megóv-e minket tőle? / Ah, felnevetek majd, ha a vég borzalma eljönne, / fájdalomtól ittas, örült lesz e nevetés.”

je, ljubica, naše, / kdo bi tožil nad njim in se jezil? / In samo ta, kdor ga ne pozna še, / ta se bo pod bolestjo krivil.” Domonkos megváltoztatja a rímképletet (CDCDCD helyett EEEFGG), ám tartalmilag nagyjából pontos: „És a poharak majd bort vérzenek, / a fájdalom borával felköszöntelek: / Életünk rövid, én kedvesem, / ki bánkódna utána dühösen? / Csupán az, ki még nem ismeri, / beteg, bénán csupán az könnyezi.” A „vérző bor” képe horatiusi mértéktartást kölcsönöz az életélvezetnek, mivel úgy is felfogható, hogy a mámor pillanatában sem felelhető az élet végessége. Adamik Tamás szerint Horatiusnál a „*carpe diem* már csak azért sem jelentheti az örömök habzsolását, mert az *aurea mediocritas* mértéke szabályozza: a földi javakat, az élet szép örömeit csak mértékkel élvezhetjük, mégpedig addig, amíg lelki nyugalmunkat biztosítják.”³⁰ Éppen emiatt Kosovél szonettjének első versszakában meghirdetett „dajmo vse pozabiti” [Domonkosnál: „jobb mindent feledni”] nem válik mértéktelen kicsapongássá. Talán inkább a szerelem és az élet élvezetének vágyát jelzi, a végesség, a mulandóság tudatával. Erre vonatkozik az, hogy a lírai alany a betegség borával köszönti kedvesét, a betegség pedig éppen annak tudata lesz, hogy az élet rövid. Ám a lírai alany nem a panaszra, hanem a hátralévő idő élvezetére fordítja a kedves, illetve az olvasó figyelmét. Hasonló gondolatot találunk Horatius XI-es, Leuconoéhoz írott Ódájában, melynek számos fordítása létezik, íme az egyik: „szürd meg bölcsen a bort, balga reményt tilt az irigy idő / hosszan szőni. Amíg szánkon a szó, már továtűnt a nap: / élvezd, míg teheted: holnapokat, Leuconoe, ne várj.”³¹ Vagy Csehy Zoltán frissebb fordításában: „szürd meg a bort, / tépd el az álremény / cernáját. Az idő / kurta, amíg / itt fecsegünk, szalad. / Nincs holnap, se jövő. / Hát igyekezz, / és csak a mának élj!”³² Ebből az ódából is jól kissejlik

³⁰ Adamik Tamás: *Római irodalom. A kezdetektől a nyugatrómai birodalom bukásáig*, Kalligram, Pozsony, 2009, 327.

³¹ In: *Horatius legszebb versei*, ford.: Trencsényi-Waldapfel Imre, szerk.: Tótfalusi István, Móra, Bp., 1993, 19.

³² Csehy Zoltán: *Hárman az ágyban. Görög és latin erotikus versek*, Válogatta,

a horatiusi ódák egyik központi témája: az élet rövidsége.³³ Ám ennek elfogadása: „sok öröm forrása lehet.”³⁴ Ezzel vonhatjuk párhuzamba Kosovel szonettjének címét is (*Az élet rövid*), amely hangsúlyozza a fenti gondolatmenetet, illetve kettős szerkezetet hoz létre a versben az ismétlés által. Domonkos is, Lukács is némileg módosítva (mindketten „életünk rövid”-ként ismételték meg a versben „Az élet rövid” címet), s így kissé pontatlanul adják vissza ezt a struktúrát. A cím pontos megismétlése azért fontos, mert úgy is felfogható, hogy felhívja a figyelmet a szonett formai megoldásaira, rejtett önreflexív mozzanatot csal a versbe, hiszen a cím beidézésével magára a szonettre is utal a lírai alany. A szonett így rájátszik a művészet, a szonett játékos természetére. A borhoz és a szerelemhez hasonlóan az alkotás is mámort idézhet elő, mely az élet rövidségét felejteti el a befogadóval s a lírai alannyal (illetve az alkotóval).

Mint jeleztem, a dupla tercínát tekintve Domonkos rímélése az eredetihez képest pontatlan. Tartalmilag azonban többnyire hű marad. Az első versszak expresszionista jellegű képében egyes számban van a „pohár” főnév, Domonkos többes számot használ, a „betegség” bora helyett pedig a betegség mellékjelentésére utal, s „fájdalom” borát ír. Illetve a vers utolsó sorában találni kisebb eltéréseket: egyrészt a magyar változat a szlovénhoz képest alliterációkkal él (betegem, bénán³⁵), a „csupán” kötőszó ismétlődésével. A szlovén vers záró sora nem könnyezést emleget, hanem a betegség alatti görnyedést. Ezek igazából árnyalatnyi különbségek, az eredeti vers tartalmilag nem torzul. Lukács azonban sokkal nagyobb és indokolatlan tartalommodosításokat követett el a vers végén (is): „Csak az, ki nem ismeri még, / az, kínok közt, magát vádolja.” Kérdéses, hogy mi indokolja

fordította és az utószót írta: Csehy Zoltán. A fordítást az eredetivel egybevetette: Szepes Erika, Kalligram, Pozsony, 2000, 47.

³³ Vö: Adamik: i. m. 326.

³⁴ Adamik: i. m. 328.

³⁵ Domonkos ezen a ponton adja vissza a korábbi „b” explozívával kapcsolatos hangjátékot, csak más jelentésárnyalattal.

Lukács módosításait, miután nem törődött a szonett formai követelményével. Lukács munkája a műfordítás helyett inkább átköltésnek tűnik, legalábbis ez derül ki az eljárásaiból. A műfordítást a továbbírás lehetőségeként fogta fel, anélkül, hogy átköltésének szándékát jelezte volna valamilyen formában.

Sziszüphosz mámora

Domonkos műfordítása nagyjából tartalmi és formai hűségre törekedett, a formai eltérések azonban nála sem indokoltak. Éppen ezért, ahogyan Kosovel szonettje a klasszikus forma, úgy Domonkos műfordítása a Kosovel-vers reminiscenciájaként értelmezhető: csupán emlékeztet az eredetire, akárcsak Kosovel verse a tradicionális szonettre. Lukács változata azonban olyan szélsőséges, hogy a szonett hangzás/gondolat/forma egységét pusztán nyomaiban tartalmazza.

Külön érdekesség, hogy Kosovel tárgyalt verse ritkán szerepel antológiákban vagy a szerzőt reprezentáló kötetek válogatásában. Valószínűleg azért, mert nem tartozik a legsikerültebb Kosovel-művek közé. A domonkosi műfordítói életmű szempontjából (is) azonban fontos versnek bizonyul.

Amennyiben elfogadjuk Novak Popov állítását, hogy Kosovel szimbolista-impreszionista szonettjeiben a múlt idő helyett a jelen és a jövőt verseli meg, akkor ez maga után vonhatja azt, hogy a szubjektum önértelmezése a jelennel és a jövővel függ össze. A szubjektum önmaga végességének, közelgő eltűnésének tudatában konstruálódik meg. A jelenben pedig a szubjektum feloldódik az élvezetben. Ilyen szempontból mindkét idő, a jelen és a jövő egyaránt a szubjektum eltűnését, feloldását eredményezi, akárcsak a *Kratko življenje je* című szonettben. Domonkos *Kormányeltörésben* című poémájának záró soraiban az eltűnés, a feloldódás hasonló vágyát észlelhetjük: „este kemény szivornya / asszony lepedő ágy / clitoris / rátenni ujj / nem gondolni kollektív / nem gondolni privát.”³⁶ Domonkos vendégmunkás szubjektuma a

³⁶ Domonkos István: *Kormányeltörésben*, In: D. I.: *Áthúzott versek*, Symposium

descartes-i, gondolkodás által meghatározott én-t, a társadalmi és privát szférák által meghatározott identitását oldja fel az erotikumban, az élvezetben. A különbség Horatius, Kosovel és Domonkos között többek között abban áll, hogy míg Horatius lírai alanya a mértéktartást választja, Kosovelnél ez a mértéktartás már az élet rövidségének kényszeres tudomásulvételéből fakad, Domonkosnál viszont a „nem gondolás” által a horatiusi, mértéktartó bölcsesség helyett a nyelv nélküli ösztönösség oldja fel a szubjektum problémáit. Mindhárom költőnél azonban egy toposz válik közössé: a megszűnés, az elmúlás kísértése.

A fenti párhuzam természetesen nem azt jelzi, hogy Domonkos utánozta volna Kosovel gondolatát, ahogyan azt sem, hogy a szlovén lírikus Horatiuszt „plagizálta”. A halál és az életélvezet vándormotívumaihoz nem feltétlenül szükséges közvetlen megfeleltetéseket keresni az életművekben. Azon pedig nincs mit csodálkozni, hogy aki verset ír, olykor még a XX. században is Horatiushoz nyúl vissza, esetleg anélkül, hogy tudatában lenne ennek. Szerencsés, ha ez tudatossá válik, s mégsem mesterkéltté, ahogyan Horatius görgette tovább Sziszüphoszként az ókori görög költők motívumait, formáit. S amint Domonkos próbált meg Kosovelt fordítani, tudván, hogy az idegen nyelvű szonett saját nyelvre való „átgörgetése” lehetetlen, mégis, az alkotás értelmében felszabadító feladat.

Németh Zoltán

Tózsér Árpád poétikái

I. Bevezetés

Tózsér Árpád kivételes alkotója a magyar költészetnek, életművében a XX. század második felének legtöbb lényeges irányzata, stílusformája, nyelvkezelési problémája kimutatható. A kortársaira és a kortárs poétikákra szüntelenül figyelő magatartást Tózsér egyrészt a „szlovákiai magyar” irodalom II. világháború utáni provincializmusa, sematizmusa ellenében alakította ki, másrészt saját költői programja szerves részeként kezelte. Ebbe a költői programba éppúgy beletartozik a szüntelen változás igénye, mint egyfajta kanonikus pozíció elfoglalásának lehetősége. Tózsér nagyszerűen érez rá azokra a progresszív költői poétikákra, amelyekre építve, azokat átalakítva hozza létre saját, „egyéni” hangjait, megszólalásformáit. Erre a magatartásra maga a költő is reflektált *Jalouisionisták* című versében:

„Ha én azokra a bizonyos »hatvanas évekre« gondolok,
nagy, kopaszodó, szögletes homlokot látok,
a féltékenység zöld szeme vizslatja alóla
Prága, Varsó és Párizs költői iskoláit.”¹

Ez a szüntelen figyelés – amely Tózsér esetében hangsúlyosan kánonkövető magatartással párosult – tette lehetővé annak az esztétikai tapasztalatnak a megjelenítését, hogy az érték nem monolitikus, változatlan, időtlen, előre megtervezhető minőség. Eszerint a felfogás szerint a szépirodalom időben folyton változó fenomén, s anyagának, a nyelvnek minduntalan szembesülnie is kell ezzel a változással. A Lator László által említett „állhatatlan

¹ Tózsér Árpád: *Jalouisionisták*. In Uő: *Mittelszoliszizmus*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1995: 5.

költő”² képe jön létre ezáltal: egyrészt a kortárs irodalomra való folytonos és feszült figyelem által, másrészt a saját nyelv állandó korrekciója okán.

II. A Tőzsér-poétika nyelvhasználatának változásai

II. 1. népies líraeszmény

A pályakezdő Tőzsér Árpád versein az ún. fényes szelek nemzedékének, Illyés Gyula *népies stílusának* és József Attila verseinek a hatása érezhető leginkább. Úgy tud originális lírát létrehozni ezekből a hatásokból, hogy egyrészt a szülőföld egyediségével, másrészt az ott élő emberek sajátos mentalitásával, harmadrészt a tőzséri ontológiával szembesülhet az olvasó. Ez azt jelenti, hogy a népies líra kellékeit eloldja tárgyuktól, s filozófiai távlatokba emeli a szemlélődés, a reflexió és a meghökkentő metaforikus jelentésalkotás által. A *Hazai napló* című vers Tőzsér szűkebb pátriájának, a történelmi Gömör vármegyében található Medvesaljának a falvairól és embereiről fest plasztikus képet. A költő olyan élőlényként kezeli a szülőföldet, amely a benne élő emberrel együtt változik, alakul, szinte egymáshoz nőttek, ebből következően a vers átalakítja az anyaföld hagyományosan metaforikus fogalmát, és kézzelfogható, szinte testi élménnyé alakítja:

„Tajti, Óbást. Furcsa falunévek
adják a Medvesalja-képletet.
Gyermekkoromból ismert csontozat,
most rakok rá húst: friss kalandokat.”³

² Lator László: Egy állhatatlan költő. *Népszabadság* 1997. augusztus 3.: 29.

³ Tőzsér Árpád: *Hazai napló*. In *Úó: Körök*. Madách, Pozsony, 1985: 10.

A *Hazai naplót* átszövi az erre a korszakra jellemző hetyke, petőfies magatartás is:

„Padlásajtót festek. Mélyen alattam
hátraszegett fejjel négy hajadon.
Sorra nézem őket: hogyha esnék,
melyiket esném szívesen nyakon.”⁴

Ez a hang azonban már keveredik a korjellemező nyelvi magatartás talán nem is tudatosított ironikus regiszterével: „Négy paraszt jön. Szövetkezetiek./ Hangoz adjistennel köszön be mind.”⁵ A szövetkezetesített kommunista mezőgazdaságot építő parasztemberek adjistenje itt egy tudathasadásos korszak nyelvi lenyomataként funkcionál.

A *Reggeltől estig* című vers egyes részei már összetett létértelmezés tárgyaként szemlélik a tájat, s nemcsak a múlt értelmezése, hanem a poétikai feladat lehetőségére felől is. Ilyen például a vers *Útban* alcímet viselő darabja:

„Mint egy keresztretjvény, olyan a táj.
Megfejtésként versem írom bele.
Vagy csak írnám? Olyan sok a szabály,
hogyan nem tudom, megbírok-e vele?”⁶

Mindazonáltal az ebben az időben írt Tőzsér-versekre (főleg az első Tőzsér-kötet, a *Mogorva csillag* (1963) egyes darabjaira) nagyszerűen illik a költő monográfiájának, Pécsi Györgynek a megállapítása, miszerint „Idillikus, probléma nélküli a világkép, harmóniában él benne a költő és a világ, a versek csendes örömeiről, szépségről, derűről, az »otthonlét« élményéről vallanak.”⁷

⁴ Uo. 10.

⁵ Uo. 11.

⁶ Uo. 12.

⁷ Pécsi Györgyi: *Tőzsér Árpád*. Kalligram, Pozsony, 1995: 32.

II. 2. népies expresszionizmus

A kritikai közmegegyezés és a kortársi olvasatok szerint Tózsérnek ebből a kötetéből a *Férfikor* című rapszódia emelkedik ki. Az „Anyánk képén a / világ a ráma.” metaforikusan azt a teljességet hivatott demonstrálni, amely a szülőföld és a világegyetem összhangját, az univerzális rendezőelv igényét képviseli. A lázas, kiáltásszerű vers az első kötet más darabjaival (*Credo ut intelligam*, *Szemek*, *Fémek ideje* stb.) tulajdonképpen már egy másik, a második Tózsér-poétika kimagasló darabja. Az első korszak némiképp problémátlan világképét, tárgyiasabb nyelvhasználatát szintén a népiességből építkező, de a létkérdéseket drámai erővel problematizáló, evokatív erejű, az elégia és a rapszódia nyelvét használó, a különféle *tragikus-romantikus szerepeket variáló verstípus* váltja fel:

„Szakadjak meg bár,
torkomba bukjon
szó helyett sós vér:
ne hagyjam jussom.”⁸

Ebben az időszakban Tózsér tulajdonképpen Juhász Ferenc és Nagy László második korszakának kortársi poétikai újraértelmezését hajtja végre. Mindamellet ez a nyelvkezelés és világlátás nemcsak az első kötetben érhető tetten, a második Tózsér-kötet is sokat köszönhet ennek a lírafelfogásnak (lásd az *Egy pillanat a csillagidőből* vagy a *Fut Csallóköz* című verseket).

II. 3. tárgyias líra

Mégis: a *Kettős úrben* (1967) című második Tózsér-kötet a váltás igényével lép fel. Az áradó dikciójú, kép- és metaforazuhatokkal operáló második korszak után az itt található versek többsége

⁸ Tózsér Árpád: *Férfikor*. In *Uő: Körök*. Madách, Pozsony, 1985: 59.

a tárgyias költészetre jellemző eljárásokkal él. Ezek a Tözsér-versek már Nemes Nagy Ágnes (a *Kettős úrben* cím valószínűleg Nemes Nagy *Kettős világban* című kötetére utal), Pilinszky János, T. S. Eliot és Vladimír Holan szövegeit „olvassák”, és a megváltozott nyelv más létértelmezést is közvetít. A lét nem az idilli valóság ígéretéeként, nem is lázas, mindent megsemmisítő, felfoghatatlan ösztönkiáradásként, hanem a hiány lenyomataként funkcionál. Mindenesetre nem állíthatjuk, hogy Tözsér versei olyan személytelenítő eljárásokkal éltek, mint Pilinszky és Nemes Nagy költészetének egyes darabjai. Minden tárgyiaság ellenére ekkor még Tözsér továbbra is ragaszkodik a második korszakára jellemző költőfelfogáshoz. Verseiben a költő továbbra is az a kiválasztott, akiben a lét tragédiája összpontosul:

„A kör bezárul, a világ rólam
leszakad, s már nem magyarázza
szívzörejeimet, idegbajomat
anyagi mása.”⁹

Az *Érintések* c. kötet (1972) verseiben viszont már sokkal programszerűbb a tárgyiasásra való törekvés: Nemes Nagy Ágnes mellett a cseh Vladimír Holan és főleg a lengyel Zbigniew Herbert poétikai eredményeit használja fel Tözsér, és persze nem feledkezhetünk meg a kortárs szlovák költészet hatásáról sem (Milan Rúfus, Ján Ondruš). A személyiség széthullása felett érzett kétségbeesés válik ekkorra Tözsér költészetének fő hajtóerejévé, s tulajdonképpen ez az identitásprobléma vezeti el a személyiség nélküli világ megteremtéséhez:

„a szabadon hemzsegő dunai szelek
a térdéről ebédelő kőműves
felszívódtak a
tízemeletes betonnövények

⁹ Tözsér Árpád: *Kiáltás*. Uo. 97.

holt edénynyalábjaiba
már csak a radiátor tud róluk
az ő emlékezete a földszintig leér
rejtett csövekben kotyog a múltja”¹⁰

Mindez szoros összefüggésben áll a szülőföldprobléma ontológiai átértékelésével. Míg első korszakában a szülőföld, a gömri táj anyaként jelent meg, addig a második korszakban ez a szülőföldanya az egyéni lét tragikumának feldolgozhatatlan okává minősül, a harmadikban pedig már egyfajta szülőföldkomplexusról beszélhetünk. A szülőföld léte a reálisban megkérdőjeleződik, hiszen „otthon”-ként a XX. századi ember lakótelep-rengetege, betondzsungele jelenik meg, a szimbolikusban viszont felerősödik: a lakótelep tudatalattijává minősül a gömri táj. Hogy milyen mély és hosszan tartó változásról van szó, azt jelzi, hogy ennek a hetvenes évek elején megjelenő szimbolizációs eljárásnak a jegyében születik meg a *Történetek Mittel úrról, a gombáról és a magánvalóról* (1989) c. kötet nem egy verse (gondolhatunk itt az *Örvénylő időkben* vagy a *Quo vadis Domine?* által felvetett kérdésekre).

II. 4. avantgárd és neoavantgárd hatások

Az első korszak népies poétikájának kivételével a legtöbb Tózsér-nyelvnek szembe kellett néznie az *avantgárd* által felvetett identitásproblémákkal, valamint azokkal a szövegalkotó technikákkal, amelyek Tózsér esetében általában véve főként az expresszionizmus és szürrealizmus, konkrétan a Kassák képviselte aktivizmus, illetve a lengyel, valamint a cseh és szlovák szürrealizmus (illetve poetizmus) energiáinak újrahaznosításában érhetőek tetten. A már említett *Férfikor* vagy a *Credo ut intelligam* például leginkább az expresszionista szövegek lendületes dikcióját idézi, ez utóbbi versben még a sorok merész, szaggatott vonala is a szabálytalanság erőire hívja fel a figyelmet:

¹⁰ Tózsér Árpád: *Vetítés* 12. Uo. 136.

„Lánghomlokú sápadt tüzér, ágyúk között felderengek,
knédlit eszem, s estéknént hajás lány mellén melegszek,
aki vad voltam,
nyöszörög holtan,
s gallyak öléből hideg parazsú bogarak hullnak,
a múltam.”¹¹

A főleg Juhász Ferenc és Nagy László szövegein átszűr, ún. népies szürrealizmus merész képalkotása is jelen van itt. Példánk szintén a *Credo ut intelligamból* való:

„Kijött a helyzet, őslény a partra,
hozza versemet csészeajka.
Eljött az idő a versírásra.
Kizöldült mérgem, mint a sáska”¹²

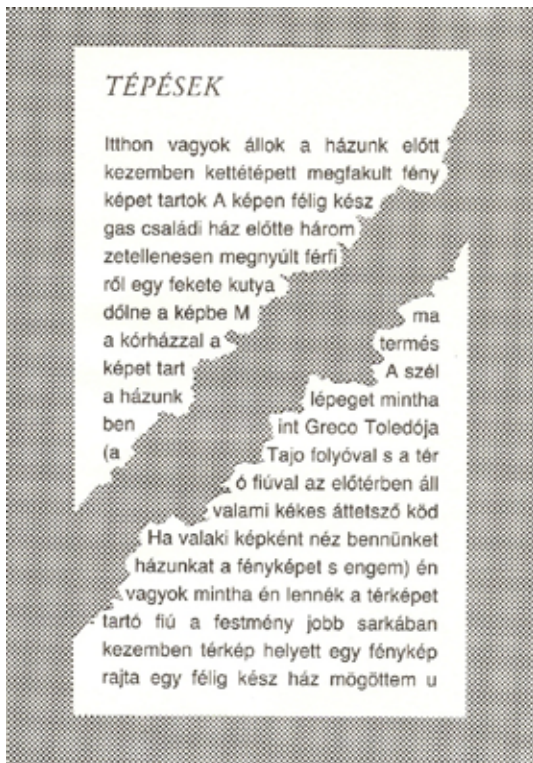
Az avantgárd szövegformálás később a neoavantgárd felől érkező hatásokkal egészült ki (ebben a folyamatban valószínűleg meghatározó jelentősége volt a vajdasági *Új Symposion*nak és a párizsi *Magyar Műhely* mellett Cselényi Lászlónak, Tózsér pálya- és nemzedéktársának): a neoavantgárd irányokból érkező problémafeltevésekkel aztán egészen a kilencvenes évek elejéig szembesülhet Tózsér olvasója. Bár a (neo)avantgárd nem jelentett olyan kihívást Tózsér számára, mint bizonyos időszakokban a népiesség vagy a tárgyias költészet, a (neo)avantgárd szövegformálás és személyiség destabilizációja mint tapasztalat folyton visszatérnek költészetében.

Legszembetűnőbb jelei ennek a szöveg tipográfiai megoldásai az olyan szövegekben, mint a *Tépések* vagy a *szoliter avagy a síléc elsül* (illetve később *Szoliter*), amelyeket még az 1995-ben megjelent *Mittelszolipszizmus* című kötetében is fontosnak tartott közölni a költő. Ezek képversként is értelmezhető alkotások: a *Tépések* például a töredezettségből, a tépettségből, „ketté- vagy

¹¹ Uo. 63.

¹² Uo. 60.

háromfelé szakadt” szövegekből, szövegszigetekből¹³ épít verset, de egyúttal líra és epika határfeszültségeiből is profitál, hiszen El Greco Toledo című festményétől a lírai én Géza bátyjának 1957-es halálán át egészen a jelenig tartó események epifániaszerű keveredése anekdotikus-történetmesélő epikus szerkezetbe ágyazódik.



Az avantgárd és neoavantgárd által felvetett kérdések azonban a Tözsér-poétikának nem kardinális kérdései, inkább olyan mellékjelentéseként értelmezhetők, amelyek több korszakban is erőteljesen kapcsolódnak a tözséri versformálás lehetőségeihez.

¹³ Fónod Zoltán: Tözsér Árpád költészete (2). *Irodalmi Szemle* 2007/11: 47.

II. 5. kései modern líra

Ebben az időszakban inkább a tárgyias-hermetikus költészet felől kialakuló kései *modern*, intellektuális, az esztéta klasszicizmus mintázatai mentén felépített versnyelv megjelenése ad lehetőséget a továbblépésre. A tárgyias költészet eszményétől egy olyan intellektuális versnyelv kialakításáig vezetett az út, amelyen nemcsak a szlovákiai magyar vagy kelet-közép-európai sors kérdései fogalmazhatók meg érvényesen, hanem időben és térben kitágítva a kérdések intellektuális horizontját ezen a költői nyelven a lét végső kérdései is feltehetőek. A hetvenes évek végétől egészen napjaink Tözsér-lírájáig ez a versnyelv határozza meg és indukálja a költő szövegeit: talán a kései modernség tragikusan emelkedett, de egyben abszurd és groteszk látásmódja és problémakezelése az, amely mellett az „állhatatlan” költő a legtovább elkötelezte magát, s amelynek horizontján tudatosan nem helyezte „túl”-ra önmagát (hiszen több mint két évtizede ennek jegyében alkotja verseit). Ebben a költészetfelfogásban az irodalom nyelve arra hivatott, hogy a lét végső, metafizikai kérdéseit legyen képes megfelelő módon feltenni, s arra elfogadható válaszokat adni.

„Ne jöjjön, aminek jönni kell,
 roppant sírhant a Triglav hegy háta.
 Hogy araszoltam eddig el?
 Kí és mi van benne s még hátra?

Hol leszek – s leszek? – majd én horony,
 a föld melyik eresztékében...?
 Mindenszentek, fájdalmas héttorony,
 Bloom veséje – könyörögj értem!”¹⁴

¹⁴ Tözsér Árpád: Szlovéniai Mindenszentek. In Uő: *Leviticus. Argumentum*, Budapest, 1997: 11.

Sztoikus magatartásról van szó ezekben a szövegekben, a versek mögött álló lírai beszélő a kozmikus, időtlen magány, a személyes erkölcs és a megrendült én tragikus magaslatáról fogalmazza meg álláspontját. Jellemző erre a magatartásra az az elitista attitűd is, amely a szépirodalmat kitüntetett szerepben látja és láttatja, s a többi megszólalásmód és nyelvváltozat fölé helyezi. A kései modern költészetben tragikus-intellektuális nyelvi tér jelenik meg a személyiség felbomlása és a kimondhatatlanság tapasztalata nyomán, de a szöveg az önmegértés terepeként mégis többszólamúvá, dialogikussá válhat. A töredékesség, a csend, az elhallgatás alakzatai, a lecsupaszított, metaforáit vesztett költői nyelv önreflexiója figyelhető meg ezekben a versekben. Az iróniának ebben a felfogásban és költői nyelvben csak olyan, alárendelt szerep jut, amely felveti ugyan az önmagát érintő kétely lehetőségét, de a túldalolon feltérképezett populáris, minden hierarchiát elvető parodisztikus pozícióktól visszariadva végül is kitarthatja saját korlátozottságának és minőségének tudata mellett. Hiszen, meggyőződése, a lét végső kérdéseiről, identitásról és halálról, sorsról és nemzetről leginkább ezen a nyelven tehető fel és válaszolható meg az emberi lényegget érintő legfontosabb kérdések.

„A Világegyetem absztrakció,
Ha léted nem érintkezik vele.
S ha érintkezik: a Nő a kapocs.
Az Eszméhez a hús, a csontozat.
Ennyiben a tudomány is poézis:
Eszme-Anyag-Eszme. Iránya ez.
A törvényig az élmények lökik.”¹⁵

– mondja Kepler az *Adalék a Nyolcadik színhez* című versben az *Adalékok a Nyolcadik színhez* (1982) című kötetben. S „ugyanaz” hús évvel később a *Héra és Zeusz veszekszik* című versben:

¹⁵ Tózsér Árpád: *Körök*. Madách, Pozsony, 1985: 164.

„Vigasztalanul megvénült minden, a Férfi csak emlékszik
 a tízezer voltra, valójában már az úrsivatag
 semleges homokján bolyong az árva,
 s a Nő, nos, emez a tizenötödik emeleten burrogva kiszállt,
 s amaz, az Örökebb, a Földanya: belezuhan az égbe,
 a kozmikus vonzás leáll, a kelepce önmagát zárja.”¹⁶

II. 6. mágikus realizmus

Ebben az időben a kései modern megszólalásmóddal keveredve, azzal párhuzamosan további Tőzsér-poétikákra figyelhetünk fel, amelyek módosítják és egyénítik a költő világát és nyelvhasználatát. Már az *Adalékok a Nyolcadik színhez* c. kötetben felbukkan Mittel Ármin figurája, mint a kelet-közép-európai lét abszurdításának és a szlovákiai magyar költősorsnak az egyik ikonja. A kelet-közép-európai tér és figura kimunkálásához azonban Tőzsér nemcsak a térség íróinak szövegeit használta fel (elsősorban Zbigniew Herbert *pan Tadeusza*, Kálnoky László *Homálynoki Szaniszlója* és Mészöly Miklós prózája említhető itt), hanem a latin-amerikai ún. mágikus realizmus prózai és lírai eszköztárát is. A Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes szövegeiből áradó misztikum, titokzatosság, a hely poétikája, valamint a labirintuslét önmagában elvesző misztériuma paradox módon talán leginkább az ő alkotásaikhoz közelítik Tőzsér Mittel-szövegeit. A kelet-közép-európai tér sajátosságai a latin-amerikai mágikus realizmus nyelvvel keveredve váltak tehát a Tőzsér-poétika szerves részeivé, s talán nem túlzás ennek a Tőzsér-poétikának kapcsán egyenesen *mágikus realista líráról* beszélnünk, mint például a *Mittelszolipszizmus* című versben, amely önreflexív filozófiai gondolatfutamok, titokzatos családtörténeti emlékek, az önéletrajz kanyarulataik, valamint szociográfiai és történelmi eszmefuttatások tarka szötteсібől épít magának sokhangú poétikát.

¹⁶ Tőzsér Árpád: Héra és Zeusz veszekszik. *Alföld* 2002/3: 4.

„S egyszerre lett élményem a háromfajta nyelv
s a háromfajta életforma. Mert természetesen
másként beszél és él a törvényen kívüli
természeti ember, a pásztor, másként
a természettől már elszakadt, de az anyag természetébe
annál mélyebbre ereszkedő mesterember,
s megint másként a hagyományőrző, örök szabadságharcát
szigorú természeti, társadalmi és erkölcsi kötöttségek
közt vívódó paraszt. S ez az ideges sokféleség, ha nem is
rendkívüli tehetséget, de rendkívüli érzékenységet,
beteges képzelőerőt, nyugtalan elmét,
s hozzá egy képszerű, egy tárgyilagos,
s egy egyszerre képszerű és tárgyilagos
nyelvet ígért a születő fiúnak.

S tarka sorsot:

albérleteket a nemzet szemgödreiben,

a haza szájában

s Közép-Európa véredényeiben.”¹⁷

II. 7. posztmodern szövegalkotás

A kései modern megszólalásminták mellé a kilencvenes évektől kezdődően a *posztmodern vers* viszonylagosító nyelvhasználatai kerülnek kihívásként. A *Leviticus* (1997) és a *Finnegan halála* (2001) című kötetek verseiben a Tőzsér-poétika a kései modern-posztmodern korrelációk feszültségeiből profitál, tulajdonképpen a *Leviticus* cím is innét kínálja fel az önértelmezés lehetőségét. A kifejezés a héber genealógia felől nézve a törvényre és az égi küldetésre utal, a latin *leviter*, *levítál* tő mentén pedig könnyedségként, lebegésként olvastatja magát. A kötet összefoglaló jellegű, reprezentatív verse az *Euphorbos monológja*, amelynek minden értéket kétségbe vonó iróniája az Augustus korabeli Róma eklektikus viszonyain keresztül a kilencvenes évek

¹⁷ Tőzsér Árpád: *Mittelszolipszizmus*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1995: 43–44.

megváltozott kelet-közép-európai közegét célozza, a globalizált, posztkommunista vadkapitalizmus korszakát

„MARAD HÁT AZ ATARAXIA S A CARPE DIEM VIGASZA: AZ
EMBER

lusta ebként hasal az ég és föld labirintusának a
nyílásánál, s várja a sötét kotorékból ki-kikukkantó
kövér vagy sovány alkalmakat. s jó dráma helyett
rossz filozófiát ír”¹⁸

Az utóbbi évek Tózsér-versekötetei, a *Tanulmányok költőportrékhoz* (2004), a *Faustus Prágában* (2005), a *Légygörek* (2006), a *Csatavirág* (2009) és *A vers ablakán kihajolva* (2010) is a kései modern és a posztmodern kánon feszültségeiből építkező poétikák felől értelmezhetők. Ezek a Tózsér-kötetek úgy folytatják a kései modern és a posztmodern nyelvek egymásra rétegződéséből építkező stratégiát, hogy a szépirodalmi diskurzus emelkedett hangvétele, illetve a metafizikai kérdésfelvetések mellé a tudatos intertextualitás, az irónia és önirónia, a szimuláció és stílusimitáció, az önreflexió és metafikció alakzatai kerülnek. Ez a költészet lassú, apró lépések sorozataként közelítette meg és lépte át az ún. posztmodern korszakküszöböt, pontosabban egy olyan lírai megszólalásforma kialakítása figyelhető meg a tózséri költészetben, amely egyszerre kívánja fenntartani a kései modernség és a posztmodern jellegzetességeit. Egyfelől a kései modernség költészetére jellemző kimunkált versnyelv, a megszólalás méltósága, a metafizikai kérdésfelvetések, az egységes lírai én önazonosságának megkérdőjelezése, s az identitásválságból következő tragikus hangnem – másfelől a posztmodern intertextualitásból eredeztethető szövegszerűség, eklektikus szövegjáték, különféle korok szövegalkotási technikáinak imitálása, a populáris és elit irodalmi megszólalásformák keverése figyelhető meg abban a versnyelvben, amelyet Tózsér a kilencvenes években alakított ki lírájában. Ennek a kettős

¹⁸ Tózsér Árpád: *Leviticus*. Argumentum, Budapest, 1997: 42.

stratégiának az együttes megjelenése olyan feszültségeket generál, amely napjaink Tözsér-poétikájának talán legfőbb hajtóereje.

III. A posztmodern halálvers „műfaja” Tözsér Árpád költészetében

A posztmodern halálvers műfaja olyan kontextusként is működtethető, amely hálót rajzol Tözsér Árpád költészete köré a legutóbbi évtized lírai eseményeiben. Ebből a szempontból, a téma feldolgozásánál és kompaktságánál fogva a *Csatavirág*¹⁹ című kötetre hívhatjuk fel a figyelmet, amely a halálvers lehetőségeinek sokszínű, több nyelvi regiszteren áthatoló kiterjesztéseként jelenik meg.

A kötet rendkívül szigorú kompozíciója által a könyv ciklusai a halálvers lehetőségeinek egy-egy aspektusát tágítják a nyelv, a műveltséganyag, az egyéni identitás, a metafizikai jelentésadás, a történetiség és a hagyomány eltérő felhasználása mentén. A szerzői önértelmezés szerint a kötet cím az Arany János-i hagyomány, pontosabban az *Őszikék*-ciklus hatását mutatja, viszont a 20. századi léttapasztalatok nyomán Tözsér Árpád már nem érezte adekvátnak az „őszikék”-hangulatot. Ahogy a költő fogalmaz: „De hogy mégiscsak átmentsem az Arany János-i hagyományt, virágnevet választottam címként. Ezt a fajta összetételt, csata és virág, kifejezőnek tartottam magamra nézve. Nem az én szóeleményem, valóságosan létező virág.”²⁰

A kötet első ciklusa a *Tiberius Rodoszon* címet viseli, és az időtlenné merevített, kőből és márványból faragott halál képzetével szembeállít. Az *Aszfodélosz* című vers önreflexiója az egész ciklusra kiterjeszthető: „Nincs itt egy hang sem embernek szánva!” A történetiséget mauzóleumként, emlékműként megjelenítő versek

¹⁹ Tözsér Árpád: *Csatavirág*. Kalligram, Pozsony, 2009.

²⁰ Mislav Edit: *Tétje kell, hogy legyen a versnek*. <http://uj szo.com/online/kultura/2010/10/11/tetje-kell-hogy-legyen-a-versnek> (Letöltés ideje: 2010/11/07)

merev statikussága nyelvileg is prezentálódik, némely versszakból szinte teljesen hiányoznak az igék:

„A barlanglakók fölött a kék ég,
kőkörcsin-kertek a tar Gargaroszon:
mind család forma, ármányos szépség –
esténként mégis a hegységre oson.” (*Parisz*)

Merev, mozdulatlan nyelvtömbök uralkodnak, időtlen nyelvzarkofágok, régi tragédiák kőbe vésett nyomai, elfeketedett, elszenesedett vérfoltok. A nominális nyelvhasználat elidegenítő effektusait csak tovább erősíti az irtózatossá váló időbeli távolság. Ez már nem is emberi idő, hanem az istenek ideje. A versek nevei és szereplői is erre utalnak: *Nemesis*, *Ixión*, *Endümion*, *Szeléné*, *Parisz*, a *Gorgók*, *Posszeidon*. Az emberi főként holt anyagként van jelen, matériaként:

„Posszeidon zord templomára
nem helyeznek több koponyát.” (*Antaios*)

Istenek neveiből és tetteiből épül fel tehát ez a könyelv, sírkönyelv, mauzóleumnyelv, egy távoli, nem is emberi nyelv, amelynek zord időtlensége, távolsága maga a halál, a halál álarca. A jelentés utolérhetetlen, mert kívül helyezi magát az emberi léptéken, az értelemadás sötétje egyetemes. Minden sötét, kőszzerű, merev, s az élő csak álarc mögött sejtethetjük, az értelemadás kegyelme nélküli állapotban:

„Iszapos sötétben okok:
örökre álarcban, sose célban.” (*Endümion*)

A kötet második, *Csatavirág* címet viselő ciklusa teljes szakítás az első ciklus problémakezelésével, hiszen az egyéni identitás múltja felől teszi fel a lét értelmére vonatkozó kérdéseit:

„de én ülök 1950-ben, akár
egy politúros ódon ágy szélén” (Ó jaj, föl kell kelni...)

A lírai alany múltjának mint témának a beemelése olyan nyelvet eredményez, amely naplószerű nyelvi megoldásokat vegyít a Tözsérre jellemző filozofikus-metafizikus nyelvhasználathoz. Az emlék sajátosságát, hogy mindig az emlékező jelen idejéből visszatekintve nyeri el jelentését, Tözsér úgy nyomatékosítja, hogy a múlt nyelvi tárházából húz elő korjellemző szavakat, kifejezéseket. Így kerül versbe Fehér Klára *Előre őr*s című könyve, „Mikszáth Kálmánka ülepe / a rimaszombati iskolám / padjának ülőkéjéről”, a munkaszolgálat terminusa, a „Ferenc József-i etikett-monarchia”. Az emlékezés a halálnak ellenszegülő én kivetítéseként a személyes identitás és múlt egész tárházát szegezi szembe az elmúlással. Ezért keverednek a kisiskolás életesemények a nemiségre ébredő fiatal férfi erotikus élményeivel, sőt az elsárgult fényképek által megjelenített, birtokolhatatlan múlt jeleneteivel.

A múlt filozófiája ezek szerint leállíthatatlan jelentészajlás, jelentések, emlékdarabok összetorlódott, egymásra torlódott, egymást értelmező viszonyrendszere, amelybe a jelen idő durván nyúl bele a maga egyértelműsítő hajlamaival. Az emlékezésnek megfelelő nyelv tehát maga is feltételes, kiszolgáltatott, egyszeri, jelentések egymást erősítő és kioltó viszonyaival, mint ahogy azt Tözsér egyik emlékezetes verse, a *Színbor* jeleníti meg utolsó két versszakában:

„Törkölyön mezítláb tapos a jelentés,
keríti a képet két kör: a prés s a kád. –
Szőlőprés – emléke maga a teremtés,
sajtolja a fürtöt, zúzza az éjszakát.

Sűrű, telt melasz-lét – emitt rég feledték
az emlékezőt is. Ki tudja, hogy így volt? –
Emlékből nincs kiút, keríti a nemlét,
gúzsprésként nyomja ki belőle a színbort.”

A *Félhomály téli képen* című harmadik ciklus az elvont halálképzetek filozofikus nyelvén szólal meg. Legerőteljesebb vonása a mindent átható önreflexió:

„Nincs oly koszorú, mely a levést befedje.
Az én sírt magának az éntelenben ás,
az nincsen hát, aki elfeledje.” (*Ravatalnál*)

A halál jelentésével elvont, filozofikus, egzakt nyelven szembenézni kívánó költészet paradoxona jelenik meg a ciklus verseiben. Hogyan lehet jelentést társítani ahhoz, ami túlmegy a lét határán? Hogyan lehet jelentéssel ellátni azt a fogalmat, amelynek jelentése maga a jelentésnélküliség, hiszen a nemléttel azonos. A lét pozíciójából kiindulva hogyan lehet jelentést adni a nemlétnek?

„Sírban a haj még nő egy-két hétig,
a jelentés nem serked tovább. –
Fakínt a reves törzsön: a lelken
ki lát meg transzcendens mohát?

Kísértetként haza jár az Én,
lengedez ágai közt a látszat.
Korhadt ajkáról lefoszlott névmás
hull az avarba... Requiescat.” (*Fakín*)

A nyelv egyedüli lehetősége a nyelvtelenség akkor, amikor a halálról beszél. Az elhallgatás paradoxona azonban a halál költészete után a költészet halálát jelentené. A ciklus versei ennek, a kimondhatatlanság kimondhatóságának, a jelentésnélküliség jelentésének, a halál létének, a semmi jelentésének feszülnek neki a nyelv segítségével. A tökéletlen, mindent összezavaró, összekeverő, kapkodó, ügyetlen nyelv segítségével. A nyelv dilettáns. Legalábbis a halál árnyékában.

A *Henye verbéna* címet viseli a kötet negyedik ciklusa, amely – talán a fogalmi nyelv megtapasztalt tökéletlensége és ügyetlensége miatt – maszkok és szerepek sokasága mögül néz szembe a halál témájával:

„Áthajlani más, idegen létbe,
hajóorrként: ős vizeket túrva,
sötét terekbe nyúlni, a múltba,
kihunyva, s újra csóvaként égve.” (Az ív)

Az idő hirtelen kitér, s az irodalmi és történelmi hagyomány alakjainak sokasága íródik a ciklus verseibe: Julianus Apostata, Prokopiosz, Hamlet, Misa, Mittel úr, Pecsorin, Oblomov, Walt Whitman, Ginsberg, Kassák Lajos, valamint a jelen névtelen szereplőinek, pozórjeinek alaktalan tömege. A halálhoz kapcsolható viszonyok sokszínűsége nyomán azonban paradox módon inkább az életek sokszínűsége rajzolódik ki, az egyéni akaratok, vágyak, érdekek egymással összeegyeztethetetlen világa, amelyek úgy vonulnak el a kutató szem előtt, mint a vonat kabinjai:

„Vonat: ittlétek sora. Kint kertek
suhannak, kosbor s ruta virágzik,
óriás tüdők lélegeznek,
valami mégis hiányzik.” (*Intertáltos*)

A halálról elfeledkező élet lenne az egyetlen megoldás a halál problémájára? Az élet pazar sokszínűsége, titokzatossága vajon képes eltörölni a halál szürke egyformaságát, mindenféle halál végső soron egyfésülését, a halál ürességét, jelentéstelenségét? A halálról való elfeledkezés, megfeledkezés lenne a megoldás a kötet kínzó kérdéseire? Hiszen ha a halál semmi, üres, egyforma szürkeség, akkor voltaképp érdektelen is? Az ilyen halál miért lenne tárgya a költészetnek? Vagy ha már költői tárgyról beszélünk: a halált megvető élet poétikája nem méltóbb és izgalmasabb téma?

A halál halála lehetne az élet? Az egyetlen méltó téma?

A *Csatavirág* utolsó ciklusa ebből a szempontból konzekvensen viszi végig a kötetben elkezdett gondolatot. A *Függelék*nek nevezett ciklus, amely zárójelben *A litotész szeme* alcímet viseli, a halál karneváli kifigurázásaként olvastatja magát, nyelvi és filozófiai értelemben vett dionüszoszi orgiaként. Maga a kötet is felfogható ebből a szempontból egy olyan szerkezeti ív megvalósulásaként, amely a halál elvont képzetektől fokozatosan a materiális felé halad, vagy más néven a halál apollói felfogása és poétikája felől a dionüszoszi elv kaotikus viszonyaihoz érkezik meg.

Innét értelmezhető a *Függelék* ironikus-parodisztikus nyelve, amely több ponton is szembeszegül az előző négy ciklus nyelvhasználatával és témakezelésével. Az említett karneváli-dionüszoszi nyelv által egymásra kopírozódnak halál és nemiség kódjai és jelenségei. Az erotika mint téma nem teljesen új jelenség Tözsér kötetében, hiszen már a *Sötéttszta* című vers nosztalgikus emlékmonológiájában is fontos szerepet kap:

„Hátamon vittem le, sílécestül,
soha édesebb terhet!, megérte.
Az a lesiklás maga volt a bűn,
hátamon pulzált mohó szemérme.”

Az idézett sorokban azonban a halál felfüggesztődik, az erotikus jelenet mintegy kitörli az emlékezés által háttérben leselekedő halál fenyegetését. A *Függelék* több versében azonban halál és erotika, halál és obszcenitás együtt, egymásban jelenik meg, destruálva és új jelentésekkel látva el egymást:

„Pénzharcban elhulva,
sírom büdös vulva:
a Halál is kurva,
el van minden kúrva.” (*Gyulai sírversek*, 2007)

Így tehát olyan nyelv jön létre, az előző ciklusok verseinek ellenében, amely mintha felrúgná azt az esztétikai paktumot, melyet az előző ciklusokban maga a szerző kötött meg az olvasóval. Az összezavart halál, az erotikával összezavart halál képe áll elénk, paradisztikus, ironikus, groteszk, abszurd halálversek, sírfeliratok, limerickek formájában. Ebből a szempontból az alcímbe emelt litotész retorikai alakzatára tett utalás, amely a körülírás és alulfogalmazás alfajaként egy fogalom ellentétének tagadása által jön létre, gyakran ironikus értelemben, olyan telitalálat, amely az ötödik ciklus kevert, alulstilizált nyelvének allegóriája is egyúttal.

Tózsér önértelmező gesztusai és a szöveg önreflexiója még ezeket a kaotikus, dionüszoszi szövegeket is átszövik, visszautalva a saját szövegalakítási technika adottságaira és lehetőségeire. A *Gyulai sírversek, 2007* című versciklus *Tózsér Árpád* alcímet viselő részletére utalhatunk:

„Míg élt, a nyála elcsordult,
minden vers után megfordult,
minden stílus alá benyúlt,
amit tudott, mindent lenyúlt –
Amiért ily mohó valál,
lába közé vett a halál.”

Selyem Zsuzsa

Kisebbségi irodalmak új formái avagy a kortárs művészet hitele

„A jog nem karizmatikus: a jogkövetés azok számára magától értetődő, akik bíznak a társadalomban, akik pedig nem, azok új társadalmat akarnak, s nem pusztá, üres jogot az éhezéshez, munkanélküliséghez.”¹

Mi a kisebbségi irodalom az információs társadalom,² a digitális bennszülöttek³ és az egyre inkább permanenssé váló pénzügyi válság⁴ Bermuda-háromszögében? Ha azt szeretnénk,

¹ György Péter: A Rubicon. ÉS. 2011. augusztus 26. 12.

² Manuel Castells: *A hálózati társadalom kialakulása. Az információ kora.* Fordította Rohonyi András. Gondolat, Budapest, 2005.

³ A fogalom a neveléskutató és az oktatási célokra szánt számítógépes játékfejlesztő Marc Prensky nyomán terjedt el (Marc Prensky: *Digital Natives, Digital Immigrants. On the Horizon* (MCB University Press, Vol. 9 No. 5, October 2001. <http://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf>, <http://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part2.pdf>. Magyar fordítása: http://goliat.eik.bme.hu/~emese/gtk-mo/didaktika/digital_kids.pdf – Kovács Emese munkája), magam fenntartásokkal használom, mivel amellett, hogy leegyszerűsít egy összetett jelenséget, a gondolatmenet összefonódik a saját termék reklámozásával. Sokkal pontosabbnak tartom Neil Howe és William Strauss „millennials” fogalmát az internet-kultúrán felnövő nemzedékre, ám ennek a kifejezésnek, tudtommal, még nem honosodott meg magyar megfelelője (Howe, Neil, – Strauss, William: *Millennials Rising: The Next Great Generation.* Vintage Books, 2000.)

⁴ A Time Magazine 2009. április 10-i számában (More Quickly Than It Began, The Banking Crisis Is Over. <http://www.time.com/time/business/article/0,8599,1890560,00.html>), az USA elnöke, Barack Obama 2010. január 27-én (http://www.treasury.gov/initiatives/financial-stability/briefing-room/reports/agency_reports/Documents/TARP%20Two%20Year%20Retrospective_10%2005%2010_transmittal%20letter.pdf) közölte ugyan, hogy a pénzügyi válságnak vége, 2011-től viszont világszinten

hogy a fogalom tartalmazza korunk viszonyítási pontjainak komplexitását, továbbá, alkalmas legyen különféle, az irodalom (és általában a művészeti és kulturális) egyre inkább periferikus helyzetbe kerülő intézményrendszerén kívüli közegekben is érvényes műveletekre, milyen sajátosságokat, megkülönböztető jegyeket kell figyelembe venni?

Bár ezúttal a magyar nyelvű irodalom viszonylatában próbálom meg a kisebbségi minőséget elgondolni, a szempontokat és az érveket nem pusztán az adott nemzeti diskurzusban keresem, hanem a jelen szociális és politikai viszonyaiból adódó globális közegben. Ennek néhány, az elemzésem számára lényeges paramétere: a piactársadalom működési módja, a művészetek helyzete a piactársadalomban, az információ hálózatai, a szociális válságok és az erre adott ideologikus válaszok, és persze az irodalom mint művészet, ezen belül: mint az ideológiák új formáinak érzékelhetősége.

A reklám univerzalitása.

Röviden fölvázolnám a kisebbségi irodalom magyar nemzeti keretek közötti alakulását: a 20. század elején, az első világháborút követő új országhatárokkal vált először szükségessé, hogy a magyar kisebbségek irodalmának fogalmát tisztázzák.⁵ Az

tüntetések kezdődtek (Tunézia, Egyiptom, Spanyolország stb.). Az Occupy Wall Street egyre inkább világméretűvé terjedő mozgalom a „Mi vagyunk a 99%”-szlogennel a gazdasági elittel (az 1%-kal), a korrupt gazdasági és politikai szférával szembeni protestálásként (http://www.cbsnews.com/2300-201_162-10009481-50.html) a krízis megoldatlanságának erőteljes jele. Alain Badiou a krízis spektákulumáról ír, amely elfedi, az ő fogalmával: parlamentkapitalista rendszer megoldhatatlan ellentmondásosságát. (Alain Badiou: De quel réel cette crise est-elle le spectacle? Le Monde, 2008. október 17. http://www.lemonde.fr/idees/article/2008/10/17/de-quel-reel-cette-crise-est-elle-le-spectacle-par-alain-badiou_1108118_3232.html)

⁵ A magyar nemzeti irodalom is viszonylag új fejlemény volt a 19. századi nacionalizmus eszmerendszerének megjelenésével – a párizsi Trianon kastélyban megállapított új magyar országhatárok egy alig félszázados irodalomtörténeti-nemzeti ideológiát szakítottak meg. A 20. századi totalitarizmusok gátat vetettek a szakmai-társadalmi nyílt vitáknak, az erőszakosnak ható megszakíttóságból fakadó trauma feldolgozásának. Talán ez is indokolja,

erdélyi magyar irodalom számára az új geopolitikai helyzetből adódó kisebbségi minőség a humánumot és az európaiságot (Kós Károly, Kuncz Aladár), később „a sajátosság méltóságát” (Gaál Gábor) jelenti, valamiféle többlet-erkölcsöt, ám ezek a szép tulajdonságok inkább eufemizmusai a bezárulást, regressziót, párbeszédképtelenséget diagnosztizáló többségi-, valamint a korlátozott teljesítményért mégis jutalmat váró kisebbségi irodalmárok szólamaiban.⁶ A geopolitikai adottságokból fakadó szempontokat komoly intellektuális erőfeszítések árán sem sikerült olyan esztétikai minőségekként is viszontlátni, amely a magyar kisebbségi irodalmakat irodalmiságukban ne egyszerűsítette volna le,⁷ ezért egyre gyakoribbá vált a magyar irodalom

hogy a magyar kisebbségi irodalomról még a legújabb, átfogónak szánt magyar irodalomtörténet is 19. századi megközelítésmódot reflektálatlan rendszerében értekezik, és – tünetértékű analógiával keretezve a Németh László *Kisebbségben* című vitatott dolgozatának affirmatív idézését tartalmazó, a nemzetet „öt-hat nép renegátjaitól” beteg testként láttató elbeszélését – az 1845-ben Új-Zélandba kormányzónak kinevezett Sir George Gray példázatával a „maori mitológia” elsajátítását jelöli ki a többségi irodalmárok feladatául. (Jeney Éva: *Transzszilvanizmus. 1937. Jelszó és vita. A magyar irodalom története III.* Gondolat, Budapest, 2007. http://www.villanyspenot.hu/apex/f?p=101:201:0:::P201_SZOV_KOD:12335)

⁶ A Kádár-rendszerben megjelent *A magyar irodalom története* így fogalmaz: „A kisebbségi irodalom jellegét elsősorban az határozta meg, hogy nem teljes értékű irodalom: a szellemi központtól, az anyairodalomtól elszakadt részirodalom vagy másodrendű irodalom csupán, amely a kényszerűségből csinált erényt, ha képes volt rá, vagy ha alkalma nyílt efféle erőfeszítésre.” (Béládi Miklós szerk.: *A magyar irodalom története 1945–1975.* IV. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982. <http://mek.niif.hu/02200/02227/html/04/index.html>), de a politikai kényszerhelyzet megszűnésével sem változott ez a szemléletmód, lásd: Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991.* (Argumentum Kiadó, Budapest, 1994.). Bővebben: Selyem Zsuzsa: Az „erdélyi magyar irodalom” beszédmódok egyik utópiája. *Disztransz.* In: *Valami helyet.* Második, bővített kiadás. Komp-Press Kiadó, Kolozsvár, 2003. 63–96.

⁷ A kolonializmus-kutatás eredményeit hasznosító Papp Ágnes Klára (A csirkepaprikás-elmélettől a töltöttkáposzta modellig. A kisebbségi irodalom újraértelmezési lehetőségei a posztkoloniális kritika tükrében. <http://www.barkaaonline.hu/kritika/1538-a-csirkepaprikastol-a-toeltoettkaposztaig>) a hibriditás és a mágikus realizmus fogalmaival írja le az erdélyi, vajdasági,

egyetemes megközelítése, amelyben a különbségek vagy pusztán alkotókként változó partikularitások, vagy régiók szerinti stílus- és szemléletmódok.⁸

A kisebbségi-többségi viszony a jelenlegi társadalmi feltételek között radikálisan megváltozott, a piac mozgásainak alárendelt kultúra egészében véve kisebbségiként létezik, amin nem változtat a szellemi eliték vélt vagy valós szellemi fölénye. Amellett, hogy a kommersz irodalom milyen méretekben abszolválja a társadalomban az olvasási igényeket, eltöprel a magyar anyaországi vagy erdélyi/kárpátaljai/vajdasági irodalom különbsége. Az eladott példányszámok alapján meghatározott elsőprő többség globális szinten (angolul, magyarul, románul stb.) a profitorientált könyvpiari termékeket olvassa, a nyelvi különbségek meg nem annyira lényegesek egy nem nyelvi megformáltsággal, hanem az olvasói elvárásoknak való megfeleléssel operáló szöveg esetén.

Balázs Imre József beszélt először⁹ a kisebbségi magyar

kárpátaljai stb. magyar irodalmakat; példái meggyőzőek, ám részint ezek a fogalmak szűrőkként működnek a másféle poétikákkal dolgozó, e régiókban keletkező magyar irodalmi művekkel szemben (azaz nem alkalmasak a vizsgált jelenség karakterisztikumainak összegzésére), részint pedig olyan, egymástól jóval távolabbi kulturális közegek viszonyából származnak, amelyek aligha jellemzik a közös, kelet-(közép-)európai történelmi és ideológiai tapasztalatokkal rendelkező régiókat.

⁸ Schein Gábor és Gintli Tibor *Az irodalom rövid történetében a magyar irodalmat nem választják el az európai irodalomtól, értelemszerűen a kisebbségi magyar irodalmat sem tárgyalják külön, jóllehet Szilágyi István regénye kapcsán előfordul az „erdélyi próza” fogalma, amely „az erkölcsi dimenziókban mozgó érzelmességgel”, valamint „a leíró nyelv díszítő metaforizáltságával jellemezhető.”* (Schein Gábor, Gintli Tibor: *Az irodalom rövid története*. II. kötet, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2007, 654.) Pomogáts Béla nagyszabású munkája, melynek tárgya az erdélyi magyar irodalom története, a magyar irodalmat egységes egészként tárgyalja, melynek esztétikai szempontból eléggé nehezen elkülöníthető része az erdélyi irodalom. (Pomogáts Béla: *Magyar irodalom Erdélyben*. I–VII. Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda, 2009.)

⁹ Balázs Imre József: Minor és maior nyelvhasználati módok az erdélyi magyar irodalomban. *Kisebbségkutatás*, 2006/2. http://www.hhrf.org/kisebbségkutatás/kk_2006_02/cikk.php?id=1368

irodalomról Gilles Deleuze és Félix Guattari „kisebbségi irodalom”-koncepciójának felhasználásával, melynek három jellemzője: nyelve igen erős deterritorizációs együtthatóval rendelkezik (alkalmas a különös, kisebbségi, regionális, archaikus, tört, deviáns használatra), intenzív nyelv; benne minden politika („a szűkös tér következtében a személyes ügy azonos a politikához kapcsolódik”); benne minden kollektív értéket kap (nem mesterek köré rendeződő irodalom, „hanem az, ami képes létrehozni a cselekvő szolidaritást”).¹⁰ Megfigyeli a kollektív és a politikai minőség szempontjai alapján e „kisebbségi irodalom” és a magyar irodalom „militarista” vonulatának heroikus elvárásrendszerével való látszólagos hasonlóságot, hogy annál kétségbevonhatatlanabban fogalmazza meg a valóságos különbséget: „azt a latens elvárást, hogy a »kisebbségi« egy bármilyen módon értett »többség« távlatában az organikus »kiegészülésre« vágyik, Deleuze és Guattari a visszájára fordítja, és arról beszél, hogy a (hatalmi, rideg) többségi nyelvből való kiutat a kisebbségi nyelvek sokféleségébe való megérkezés jelentheti”.¹¹

A „kisebbségi” Deleuze és Guattari szerint „nem bizonyos irodalmak jellemzője, hanem minden olyan irodalom fogalmi feltételeit jelöli, amely a nagynak (vagy intézményesítettnek) nevezett irodalmon belül működik”,¹² amivel a geopolitikai tényezők látványos, ám indokolatlan szerepe az irodalom jelenségeinek vizsgálatakor megszűnik kitüntetettnek lenni, ezzel pedig lehetővé válik az adott művek, nyelvek és formák adekvát elemzése, melynek nem célja az egyeneműsítés, a bürokrácia eszközeivel operáló intézményesítés pedig főként nem. A mindent eldöntő kérdés így nem az az egzotizáló, hatalmi nyelv felőli alávétett pozíciót feltételező „miért olyan jó nekik, hogy ilyeneket írnak és olvasnak?”, a kérdések és vizsgálati szempontok nem

¹⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Kafka. A kisebbségi irodalomért*. Fordította Karácsonyi Judit. Qadmon Kiadó, Budapest, 2009. 33–36.

¹¹ Balázs, i.m.

¹² Deleuze, Guattari, i.m. 37–38.,

feltételeznek egy uniformizált közeget, hanem engedik, hogy a művek és az értelemzések részt vegyenek a világban történő beszélgetésekben, létrehozzák az új, olykor egészen váratlan közösségeket.

A továbbiakban a Deleuze–Guattari-féle kisebbségi irodalom fogalom felől közelítve próbálom meg értelmezni a 2011 augusztusában négy részből álló doku-videósorozatot, mely az egyik leglátogatottabb magyarországi internetes portálon, az index.hu-n jelent meg „A züllött költő esete a kapitalizmussal” címmel.¹³ A költő neve először a leghétköznapibb módon hangzik el; felhívja a villamosenergia-szolgáltatót, és bemutatkozik: „Kézicsókolom, én Peer Krisztián vagyok. Nemrég kapcsolták ki a villanyomat. Igazából csak azt szeretném megtudni, hogy mekkora összeggel menjek be önköz.”

A többségi, azaz a piactársadalom uralkodó irodalmi megjelenési formáinak celeb-kultúrájával szemben itt a költő, forgatókönyvíró és színpadi szerző Peer Krisztián következetesen a hétköznapi, és többmillió hitelkárosulttal osztozó szituációjából fakadó viselkedésével és mondataival a legkisebb mértékben sem felel meg az önfényezés-kultúra szabályainak. Nem metaforizál – a kérdés az: metamorfózis, a Deleuze–Guattari (és karkai) értelemben, létrejön-e?¹⁴ Képes-e arra, hogy a bürokratikus, hatalmi struktúrát megmutatva radikálisan újat hozzon létre, mely abban az értelemben politikai és közösségi, hogy a néző közelebb kerül általa saját létfeltételeinek megértéséhez?

A konkrét élethelyzet (frankalapú hitel lakásra, visszafizethetetlen méretű kamatok, tárgyalás a bankban és a hitelkárosultak szervezetében) önmagában sem nem erősíti, sem nem gyengíti a művészi megformálás esélyeit. Ahogyan Deleuze és Guattari írta: „élet és írás, a művészet és az élet csak a többségi

¹³ http://index.hu/video/2011/08/11/a_zullott_kolto_esete_a_kapitalizmus-sal_1_resz/

¹⁴ „Kafka szándékosan megöl minden metaforát, minden szimbolizmust, minden jelentést csakúgy, mint minden kijelölést. A metamorfózis a metafora ellentéte.” (Deleuze, Guattari, i.m. 45.)

irodalom szemszögéből állnak szemben egymással.”¹⁵ Az egyik közösségi oldalon Peer Krisztián a művészi megformálás igényét fogalmazza meg a doku-sorozattal kapcsolatban: „Ha valaki még nem látta (pedagógiailag mélyen elhibázott) posztmodern Noszty-fiú happeningemet az Index-videón (A züllött költő esete a kapitalizmussal 1-4.), az nézze meg, és kommentelje itt (ott – hiába szerettem volna – nem lehet). Ugyanebben a témában a Q Rádióban (99.5) is megtartom székfoglalómat pénteken 19.00-kor.”

A happeninget mint bizonyos fokig (az egyéni szint maximumáig, ami viszont a legnagyobb mértékben kiszolgáltatott a majdani esemény körülményeinek és többi aktorának) megtervezett, tudatos, művészeti kontextusban elhelyezett és autonóm alkotást készítek elő Peer Krisztián korábbi blogbejegyzései, az egyikből kicsit hosszabban idéznék:

„Lopott ötlet (lopni jó). Két fiatal képzőművész, Borsos Lőrinc Lilla és Borsos János adta az ötletet. Az ő »varázscseruza« technikával készült DIÁKHITEL TARTOZÁSOM FORINTBAN című képüket az Esterházy magánalapítvány 789.279 forintért (ennyi volt a hitel pontos összege) vásárolta meg. (<http://diakhiteltartozasom.blogspot.com/>) Gondoltam, mért ne sikerülhetne nekem is. A Raiffeisen Bank felé több mint kétmillió forintnyi törlesztő-részlet elmaradást és kb. 11 milliónyi tőketartozást próbáltam ezzel a reklámmal rendezni.¹⁶ (Persze a film hangsváját is loptam

¹⁵ Deleuze, Guattari, i.m. 82.

¹⁶ A „reklámfilm” megtekinthető a <http://www.youtube.com/watch?v=z7CFUbgp1Nk> címen. Nagy fantáziára lett volna a banktisztviselőknek, HR-eknek, kommunikációs menedzsereknek szüksége ahhoz, hogy a mindössze a bank logóját tartalmazó képi effektusban és a Víg Mihály békés-apokaliptikus zenéjének aláfestésében elmondott, szándékosan dadogó és ismétléseken alapuló beszédben a vágyott reklámra ismerjenek. Hiszen a kiszolgáltatottságot megjelenítő monológ, az univerzális magárahagyatottságot jelző (Tarr Béla filmjeiből is ismert) zene és a bank logója egy komplex életérzést megformáló, hatalom és egyén viszonyának végletes kiegyensúlyozatlanságát felmutató kétperces film a maga egyszerűségében túl bonyolult ahhoz, hogy reklám-célkora hasznosítható üzenete legyen. Hacsak a Raiffeisen nem esik át egy metamorfózison, és profitorientációját nem mérsékeli a környező világra

a Tarr Béla-Vig Mihály szerzőpárostól.) A bank kapujában első nekifutásra pánikrohamot kaptam, a szívem felrobbant, a gyomrom liftezett, ömlött rólam a jeges verejték, számban fémes íz. De másodsorra, akárcsak gyerekkoromban, sikerült átlépnem a küszöböt, és megtenni az ajánlatot. Úgyszólván szemberöhögtek. Barbár népség.”¹⁷

A Peer által említett képzőművészeti akcióban élet és művészet viszonya átgondolt és invenciózus formát ölt: a budapesti OctogonArt Galériában 2009-ben kiállított kollázs a hiteltartozás számértékének minden egyes számjegye a két művész élettörténeke jelzéseiből áll össze, mellette pedig egy riportfilm is látható volt, mely személyes történetről és esztétikai koncepcióról egyaránt szól. A személyes történet feltárásának elsődleges motivációja Borsos Lőrinc Lilla szerint a „lelkiismeretfurdalás”, amellyel a beszédhelyzet nem a művészi aktusra, a késő-posztmodern celebművészi privilégiumaira, sokkal inkább a helyzet autenticitására törekszik. Korunk művészeti fordulatát Edward Docx jellemzi az autenticitásra való ígérennyel.¹⁸

A késő-posztmodern képzőművészet piackonform jellegének szélsőséges példája Damian Hirst *For the Love of God* (Isten szeretetéért) című installációja, melyet a londoni White Cube Galériában állítottak ki 2007-ben, majd árverésre bocsájtották. A kikiáltó ár 50 millió angol font volt. Maga a mű egy emberi koponyára applikált, hozzávetőleg 15 millió angol fontot érő 8601 gyémántból áll.

Docx szerint a posztmodern minden értékben ideológiát, nagy elbeszélést gyanító jellegzetessége mára oda vezetett, a műalkotás piaci értéke lett az egyetlen tájékozódási tényező.¹⁹

való tevékeny odafigyeléssel (vagyis kihallja a magányos kérincselésből az egyetlen emberi állapotot).

¹⁷ <http://reszegeszregeszet.postr.hu/>

¹⁸ Edward Docx: Postmodernism is dead. Prospect, 20th July 2011, Issue 185. <http://www.prospectmagazine.co.uk/2011/07/postmodernism-is-dead-va-exhibition-age-of-authenticism/>

¹⁹ “Commodification has here become the only point. The work, such as it is,

A „Diákhitel tartozásom forintban” látványosan csupán szubjektív értékkel rendelkező anyagokból és történetekből építkezik. A posztmodern esztétika felől értelmezhetetlen alkotás, hiszen ott a szerző személyes története, társadalmi viszonyai, pénzügyi helyzete a mű szempontjából tökéletesen irreleváns.

Bár az autenticitás koráról beszélni korunk posztmodern utáni művészete kapcsán szerintem inkább álmodozás, mint korszakstílus, hiszen visszaáratatlanodni, valamiféle semmihez sem mérhető (ergo öröknek feltételezett) eredetiséget, hitelességet kinyilvánítani aligha lehetséges, még inkább: könnyen újabb tekintélyelvűséghez, a kritikát irrelevánsnak tartó ideológiákhoz vezethet, mégis, a következetesen, autonóm módon megformált élet és mű viszony révén az autentikusság új formáit figyelhetjük meg. A többségi irodalom korunkban alárendeli magát a piac törvényeinek, egzotikummal, lebilincselő történetekkel vagy a privátszféra kokett megosztásával rejti el problémamentes alkalmazkodását a hatalmi struktúrához. Gilles Deleuze és Félix Guattari gondolatmenetét e tekintetben is aktualizálhatónak tartom: a többséget irányító pénzügyi viszonyokkal szemben a művészetnek az az esélye, ha erős koncepcióval kisebbségi, „mineur” formát választ: „Hány és hány stílus, műfaj és irodalmi irányzat, még az egészen kicsi is, álmodozik arról, hogy a többségi nyelv funkcióját töltsse be, hogy államnyelvként, hivatalos nyelvként szolgáljon (...) Akarjuk az ellenkezőjét álmodni: kisebbségivé lenni.”²⁰

Peer Krisztián indexes happeningje a névtelen kommentálás műfaji sajátosságaiból fakadó szokásos agresszivitást meghaladó trágár válaszokat generált. Óvatos beclésem

centres on its cost and value and comprises also (I would say mainly) the media storm surrounding it: the rumours that it was bought for £50m, or that Hirst himself bought it, or that he offset his tax bill by claiming diamonds as tax deductible artistic materials, or that he didn't buy it at all, or that nobody has bought it... And so postmodernly on. The paradox being this: that by removing all criteria, we are left with nothing but the market. The opposite of what postmodernism originally intended.” Docx, i.m.

²⁰ Deleuze, Guattari, i.m. 56.

szerint a megjegyzéseknek 1%-a viszonyult hozzá empátiával. A Facebook névvel, fotóval ellátott bejegyzései ugyan szép, együttérző szavakat tartalmaztak, de ez egy meglehetősen tág, a Peer Krisztián költői munkásságát értékelő, meglévő ismeretségi kört jelent. Viszont itt is hozzávetőlegesen 1% az akciót a privát szférán túl is értékelő hozzászólás.²¹

A performansz deterritorizációs gesztusai, civilpolitikai helyzetmegjelenítése elég erős volt, hatása viszont teljes mértékben nélkülözte a cselekvő szolidaritást. Mi lehet ennek az oka? Nem volt eléggé tisztán eltervezve? Ha a blogbejegyzéseinek pontos mondatait olvasom, azt kell válaszolnom: dehogyisnem volt rendesen eltervezve. Másodjára kínálkozik a közhelyszerű cinizmus: az emberek nem képesek felfogni (mert alkalmazkodóak, lusták, ostobák, önzőek stb. stb.). Persze, „emberek” mint olyanok nincsenek, és éppen az volna a művészet, hogy korábban elképzelhetetlen, mégis a legvalóságosabb életünket megmutató anyagokkal, formákkal, akciókkal különféle figurák egy időre (mondjuk egy színházi katarzis utáni 15 percre) közösségként léteznek. Nem marad más lehetőség, mint annak a feltételezése, hogy a videósorozat valahol tényleg „pedagógiailag mélyen elhibázott”.

„Videónk az Allianz által támogatott, hétköznapi pénzügyek mellékletbe készült.” – az első részben jelenik meg ez a felirat. Sokszor néztem meg a sorozatot, míg feltűnt, és ez érthető, hiszen az internet mindenki számára elérhető ingyenes szolgáltatásait a reklám-bevétel teszi lehetővé, s hogy az olvasó, néző mégis a keresett tartalomra tudjon koncentrálni, tudatosan vagy reflexszerűen kiszűri (megpróbálja kiszűrni) a látott felületről a reklámokat.

Mit változtat az Allianz-reklám a helyzeten? Míg Peer Krisztián a megformált, előkészített személyes performanszát adta

²¹ Tulajdonképpen egyetlen ilyen bejegyzést találtam: „peer, ez sokkal több annál, mint h elmesélsz egy sztorit (a saját sztoridat). és nagyon jók az arányai is. nem tudom, kikkel csináltad, de grat nekik. egy csomó jellegzetes (káeurópai) civilizációs mélyréteget sikerült egy pillanatra kihozni a napfényre.”

elő, addig az index.hu stábja megrendelésre dolgozott. Amit problematikusnak tartok, az az, hogy a stáb nem szponzorként fogta fel a biztosítót, hanem annak (vélt vagy valós) elvárásai szerint olyan címmel és összefoglalókkal látta el a videókat,²² amelyet ugyan rövid ideig, nagy jóindulattal ironikusnak gondolhattunk, ám valójában a művész önlefozódását hatalmi gesztussal és intézményes eszközökkel külső, tekintélyelvű lefozódásra fordították át. A személyességet kirekesztő jelzésekkel vették körül, és tették ezt egy olyan közegben, ahol ők voltak a többség, ők állapították meg a játékszabályokat, és, nyilván a támogató kedvéért, szánalmasnak állították be az ezzel szemben a legkevésbé sem védekező művészt. Így viszont sikeresen partikularizálták, Peer Krisztián privát gondjává tették azt, aminek megvolt az esélye, hogy – Deleuze–Guattariék kifejezésével élve – „ne egyetlen alanyra utaljon”.

Miért volt ez jó reklám egy biztosítótársaságnak? Az index.hu ideális célcsoport: többségében fiatal, tanult fogyasztók, akik a válság-spektákulum által irányítva az érveket keresik arra, hogy miért is a legjobb választás, ha alkalmazkodnak a fennálló ren-
hez, de még időnként eszükbe jut, hogy lehetne másképpen is élni. A cél: az alternatív életformát erejétől, örömeitől, méltóságától,

²² A cím mellett (A züllött költő esete a kapitalizmussal) az egyes részek alcímei és összefoglalói: „1. Látogatóban a kocsmalakónál. Az örök gyermek hanyatt veti magát, csak legyen, aki elkapja. A kocsmában tisztálkodás krúdys és kevésbé krúdys aspektusai, avagy az ember ott van igazán otthon, ahol számlája van. 2. Soha többé parizert! Ha bedől az ország, és éhséglázadások lesznek, talán megúszom a kilakoltatást. [Refr:] Sorozatunk arról, hogyan és miért hal éhen egy kilakoltatástól rettegő, életművész költő Budapesten. 3. A büjkálás vége. Hajléktalan költő a polgárosodás útján: sorszámat húz a bankban és bőszen bólogat. 4. Nem marad adóssága, igaz, lakása sem. Hősünk büntudatosan megborotválkozik, felkeresi a Banki Hitel Károsultjainak Egyesületét, de a jövőtervezés kifejezéstől hisztériás rohamot kap. Refr.” A jelzőhasználat eklektikus: van akiből a „züllött”, van akiből a „rettegő” vált ki iszonyatot. A „hősünk” megnevezés egyszerre fejez ki távolságtartást (ez nem mi vagyunk, index-szerkesztők) és vállveregetést. Az olyan jelzők pedig, mint a „bőszen” vagy a „büntudatosan” az első részben még kedvesnek ható „örök gyermek” kifejezést billentik át az infantilizmus jelentéstartományába.

megformált autonómiájától mentesen, egyértelműsített csödként prezentálni az esetleges tőkekörforgás-dezertőröknek.²³ Nem kétlem, hogy ugyanez a stáb képes volna egy ennél sokkal lehangolóbb videósorozatot gyártani az Allianz egy tisztviselőjének a napjaiból.

A performansz kudarcra pontos képet ad a többségi (nem csak magyar) realitásokról. Ami megakadályozza, hogy kisebbségi művészetként érzékeljem, az az, hogy nem reflektált a kontextusra, hagyta magát egy biztosítótársaság üzeneteként futtatni. Hiába autentikus, ha a keret ideologikus.

A kisebbségi művészet nem terelhető ideológiák fennhatósága alá.²⁴ Privát hitelén túl olyasmit közvetít, amiben az olvasó, a néző felismeri a szolidáris szabadság²⁵ lehetőségét.

²³ A reklám sikerét jelzi, hogy a Facebookon a kiváló irodalmár, Balogh Endre azt írja Peer Krisztián üzenőfalára: „Akkora fsz vagy, hogy ehhez már lehet igazodni - én pl. elővettem a befizetetlen számlákat:)”.

²⁴ Peer Krisztián egy verse, mely az adósság-szituációt úgy formálja meg, hogy ellenáll a finánc-ideológiáknak: „Uram, neked oly kevés, amennyiből / újramezhetném. Higgy nekem, / hogy ne kelljen hazudnom. / Nincs mit beosztanom, annyi a törleszteni valóm. / Szeretnék csak neked tartozni. / Már most megmondom, / hogy nem leszek pontos, / és persze ugyanilyenben maradnánk, / ha adnál, nem menekülnék aztán előled, / meg persze az se baj, ha neked sincs, Főnököm!”

²⁵ A szabadság szó első előfordulása a sumér „amargi”, ami az adósság elengedését jelenti, s mivel akkoriban az adósok száműzettek, az amargi azt is jelentette: hazatérni az anyához. Lásd: What Is Debt? An Interview with Economic Anthropologists David Graeber <http://www.nakedcapitalism.com/2011/08/what-is-debt-%E2%80%93-an-interview-with-economic-anthropologist-david-graeber.html>.

.....

„Csontpapír fejem bezárom”

(A megszólalás tragikumának kritikája)

Mikola Gyöngyi

A kisebbségi trip

**(Az irodalomtörténet mint traumatizált emlékezet Fenyvesi Ottó
Halott vajdaságiakat olvasva című kötetében)**

„Gondolom, ebből némi fogalmat alkothattok arról, mekkora adatmennyiséget dolgoztak fel A holtak enciklopédiájában azok, akik magukra vállalták azt a nehéz és dicséretre méltó feladatot, hogy feljegyezzék – kétségtelenül tárgyilagosan és elfogulatlanul – a legtöbbet, amit feljegyezni lehet azokról, akik földi útjuk végére jutottak és átléptek az örökkévalóságba. (Mert ők hisznek a feltámadás bibliai csodájában, s ezzel a gigászi kartotékkal csupán előkészítik ennek az órának az eljövételét. Ilyenképpen mindenki föllelheti nemcsak hozzátartozóit, hanem, mindenekelőtt, önnön elfelejtett múltját. Ez az adattár akkor az emlékek kincsesbányája és a feltámadás egyedülálló bizonyítéka lesz.)”

Danilo Kiš: A holtak enciklopédiája (Borbély János fordítása)

„A jugoszláviai magyar irodalom megszületésében az 1918 őszén bekövetkezett nagyarányú történelmi és társadalmi-politikai változások játszották a legnagyobb szerepet. Az első világháború végén az Osztrák–Magyar Monarchia felbomlott, új nemzeti államok keletkeztek, közöttük Jugoszlávia is, ennek következtében vidékeink szellemi élete olyan új feltételek közé került, amelyek önállóságukat biztosították, a békeszerződések kijelölte határok pedig a jugoszláviai magyar irodalom határait is jelentették, meghatározva azokat a területeket, amelyeken a magyar szellemi élet Jugoszláviában kifejtheti hatását, ahonnan olvasóközönségét és tehetséges alkotóit várhatja.” – kezdi Bori Imre *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története* című művének középső fejezetét, mely a kisebbségbe került délvidéki magyarság irodalmának 1918 és 1944 közötti, első korszakát mutatja be. (A kötet eredetileg *Irodalmunk évszázadai* címmel jelent meg 1975-ben, az átdolgozott kiadás az új címen 1982-ben látott

napvilágot Újvidéken.) Bori irodalomtörténete, mint a legtöbb élő irodalom története, legyen a kisebbségi vagy többségi kultúra, olyan narratíva, amely a ködbevesző kezdetektől, az első írásos nyomoktól kezdve lineáris időrendben vonultatja föl az adott nép, nyelv, ország vagy kontinens egyre bővülő, egyre gazdagodó művészeti teljesítményeit, olyan konstrukció tehát, amely nyitott a jövőre, eleve előfeltételezi a további gazdagodást és fejlődést, amely nem zárja ki ugyanakkor a válságok, visszaesések, megtorpanások nehéz korszakainak ismertetését sem.

Jugoszlávia felbomlása után azonban – Bori semleges, eufemisztikus, elliptikus fordulataival élve – „vidékeink szellemi élete” ismét „új feltételek közé került”, már a neve sem a régi: ma a regionális kategóriával, a „vajdasággal” szokás leginkább megnevezni. Az elnevezés megváltozása ezúttal is egy súlyos kataklizma következményeit jelöli: egyre gyakrabban merül föl a kérdés szakmai tanácskozásokon, vitacikkekben vagy a baráti eszmecsereiben: létezik-e még egyáltalán ez az irodalom, és hol vannak a határai? Ha Bori irodalomtörténetét olvassuk az első jugoszláviai korszakról, erős párhuzamosságokat fedezhetünk föl a Trianon utáni helyzet és a mostani közt, mintha a vajdasági irodalom visszajutott volna történetének kezdeti stádiumába; különösen a „Van-e vajdasági irodalom?” című alfejezetet olvasva támad déja vu-érzésünk: (a húszas években) „olyan alapvető kérdések merültek fel, mint a jugoszláviai magyar irodalom »vajdasági« jellege, kit lehet valójában vajdaságinak tekinteni, ki a valóban alkotó író és ki a dilettáns, a kontár tollforgató, mi a kritika feladata, s milyen mércék alapján kell ítélni az írók és alkotások felett.” Bori hosszan idézi az akkori viták egyik főszereplőjének, a Szegedről Szabadkára emigrált Dettre Jánosnak a Bácsmezei Naplóba írt 1924. november 16-i vezércikkét: „Azt pedig be kell látnia mindenkinek, hogy a monarchia összeomlása s a régi Magyarország darabokra válása nemcsak a politikai határokat változtatta meg. Az utódállambeli magyar már most is egész más szemmel figyeli az eseményeket, mint az idegen országok magyarjai, habár

nyelvben és kultúrában édestestvérei maradtak. Más célok hevítik őket, más problémák foglalkoztatják, más-más feladatok előtt állnak, más-más gazdasági elhelyezkedésben vívják az élet csatáit (...) Megmaradt és megmarad a nyelvnek s a kultúra tradícióinak közössége, de a lelki élet matéria, tartalma merőben megváltozott. Nem természetes-e, ha a megváltozott tartalom új formákat is keres, ha az új matéria elhagyja a réginek a kifejezési eszközeit...”

A vajdasági magyar írók húszas évekbeli identitáskeresése kapcsán Bori Imre megállapítja: „Az irodalmi arcvonalak, amelyek ezekben a vitákban megmutatkoztak, nem voltak egyértelműek, s nincs egyetlen író sem ebben az időben, aki következetesen kitarzana álláspontja mellett.”

Jugoszlávia szétesése, a délszláv háborúk miatt az 1990-es években meginduló exodus pedig ismét olyan helyzetet teremtett, hogy mind az otthon maradók, a háborút nagy nehézségek közepette szülőföldjükön átvészelő, vagy ideiglenes magyarországi tartózkodás után újra hazatérők, és a Magyarországon maradt, repatriált írók, irodalmárok újfent a kulturális identitás meghatározásának problémájával kénytelenek szembesülni – és éppúgy bizonytalanok a válaszban. Ráadásul a háború nyomában járó gazdasági válság következtében az új „utódállamban”, Szerbiában kialakuló „megváltozott gazdasági elhelyezkedésben” továbbra sem állt meg a magyarok elvándorlása a Vajdaságból. A szülőföld kényszerű elhagyásának háborús traumája a legtöbb repatriált író esetében nehezen gyógyuló seb marad – részben a menekültek „anyaországi” felemás fogadtatása miatt, részben amiatt, hogy a háború befejeztével sajátos feszültség teremtődött az otthoniak egyes csoportjai és a Magyarországon maradtak között. Lassan, nehezen alakulnak, épülnek ki az intézményes keretei a Vajdaságban élő és az onnan elszármazott írók és művészek kulturális kapcsolattartásának, mint ahogy lassan halad a regionális magyar irodalmak integrálása a magyarországi oktatásban és recepcióban is.

Thomka Beáta *Déli témák* című Zentán megjelent kötetének tanulmányaiban tágabb kontextusból értékeli a közelmúlt eseményeti, és az EX-YU kirajzás, a horvát, szerb, bosnyák és magyar emigránsok közös kulturális identitásának lehetőségét körvonalazza: „A nagy migrációs hullámok az EX-YU vagy egyéb államok esetében, mint ahogyan a közép-európai és balkáni népek történelmében *rendszeresen*, birodalmi migrációs tervek következtében, ám gyakran véletlenszerűen is, sokakat magukkal sodornak. Családtörténetemben történetesen sem egyetlen nemzet (magyar, szerb, német), sem egyetlen nemzedék hozzátartozóját nem részeltette az európai történelem abban, hogy életidejét születésének helyén és az akkori hivatalos államalakulatban tölthesse le. (...) A jelenkori értelmiségikivándorlás és a közegváltás, ahogyan elődeinké is, megkerülhetetlenné teszi a közös történeti tapasztalat, a rokon kulturális örökség és sorstapasztalat feldolgozását.” Thomka Beáta egy olyan irodalomtörténeti kánon lehetőségét vetíti előre, amely túllép a nemzeti történelmek és nyelvek keretein, amely képes integrálni a térség (Közép-Európa és a Balkán) eredendően többnyelvű örökségét, kulturális átszövődéseit, vagy éppen az azonos nyelvterületen belüli eltérő fikcióképzési és értelmezési hagyományokat. Ahhoz azonban, hogy valamikor összeállhasson egy ilyen „regionális egységen és a nyelvi, kulturális sokféleségen alapuló azonosságkonstrukció” és irodalomtörténeti narratíva, mindenekelőtt a háborús botránynak, a traumának a tudomásulvételére és feldolgozására van szükség. „A *posztjugoszláv* tudatban és az intellektuális diaszpórában megőrzött értékteremtő tartalmak, valamint a törések, traumák, amelyek beékelődtek és megroppantották, legalább olyan határozott vízvonalasztót jelentenek és fognak jelenteni a térségben élő régi és újabb nemzedék között, mint amilyen például az Osztrák–Magyar Monarchiában születettek és az első világháború utáni generációk között fennállt.” A történelmi párhuzam Jugoszlávia és a Monachia szétesése között Thomka Beáta nem nemzeti, hanem regionális alapú kultúrtörténeti projektumának is alapvető analógiája.

A „trauma tudomásvételének és feldolgozásának” egyik különleges kísérlete Fenyvesi Ottó kötete, a szintén a zentai Zetna Kiadónál megjelent *Halott vajdaságiakat olvasva*. A háború elől 1991-ben Magyarországra települt költő 22 egykori vajdasági szerző alakjának, műveinek felidézésével sajátos alternatív irodalomtörténetet hoz létre. Fenyvesi tudatosan rájátszik Bori Imre idézett munkájára: kötetének mottója ugyanaz az idézet, amely a Renaissance című egykori szabadkai lap beköszöntőjéből Borinál is szerepel, az egyes alkotók enciklopédiaszerű mikro-életrajzaiban pedig időről időre visszaköszönnek a szerzők bemutatásakor Bori által használt fordulatok. Bori Imre vagy Thomka Beáta egyaránt jövő-orientált irodalomtörténetével, ill. kulturális azonosság-konstrukciójával szemben Fenyvesi posztmodern „irodalomtörténete”, irodalmi „lexikona”, mely a szerzők életrajzát és műüket, vagyis a dokumentáris és a fikciós elemeket is új konstrukcióba rendezi, (saját szavával „maszatolja”,) megfordítja az időrendet: az írók sorrendjét nem a születésük, hanem a haláluk dátuma határozza meg. A legöregebb halott Csáth Géza, a legfiatalabb Juhász Erzsébet. Mivel azonban huszonharmadikként a szerző saját arcképét és rövid életrajzát is beszerkeszti a megidézett alkotók, a „halott vajdaságiak” sorának végére, e gesztussal kiemelődik a „halott” jelző kettős, egyszerre referenciális és szimbolikus jelentése, pontosabban érzékelhetővé válik az a folyamat, ahogy a referencialitás elmozdul, kibillen, elbizonytalanodik, a valós imagináriussá válik, és/vagy ahogy összeomlanak az eddigi történeti és irodalomtörténeti narratívák, értelmezési keretek, megmutatva alapjaik eredendő ingatagságát, fikcionalitását.

Fenyvesi Ottó kötetében a valós és újraköltött életrajzok, a felidézett, átmásolt, átírt művek úgy állítják elénk a vajdasági magyar irodalomtörténet egykori szereplőit, mint történelmi traumák áldozatait, akiknek újraolvasása felveti a kérdést: vajon e „halottak” voltak-e valaha is élők, nem voltak-e kezdettől fogva halálra ítéelve, amely halál ebben az esetben nem csupán a minden emberre váró közös sorsot jelenti, és nem is csak valamiféle közös

végzetet, közös átkot, a sorstörés közösségét, hanem azt is, hogy kezdettől fogva valami nemlétezőt hittek létezőnek, hittek „a vajdasági magyar irodalom” nevű fikcióban, így életművükbe kezdettől fogva be lett kódolva az irodalmi értelemben vett halál: a feledés. Mit jelent ugyanis az irodalom élete, mit jelent a hagyomány, ha az azt létrehozó közösség, közeg, kontextus egyszerűen megszűnik létezni? Ha részben vagy egészben elpusztulnak vagy hozzáférhetetlenekké lesznek az archívumok, leépülnek az iskolák, elszegényednek a könyvtárak stb.? Ha az itt alkotók vagy innen elszármazottak öröksége idegen korpuszként hányódik az új többségek kulturális tereiben? Ha nyilvánvalóvá válik: a háború után többé nem pótolható a veszteség, ahogy ezt a kötet utolsó sorai a JUHÁSZ ERZSÉBET „címszó” alatt is visszhangozzák: „Lenn a mélyben ismerős és ismeretlen halottak. Már semmi sem fordulhat jóra. Semmi, sehol, soha.”

Az elszakadás traumájában egymást feltételezi az egyéni és a kollektív sorstörés. Fenyvesi írástechnikájában, „maszatolásában” feloldódik a határ az olvasott és az írott között, dacára a 22 különböző hangnak és sorsnak, a kötet meglepően egységesnek hat: mintha ugyanaz a történet szólalna meg mind a 22, pontosabban mind a 23 változatban. Az elszakadás traumájának mai elszenvedője számára az elődök egykori eltitkolt, elfeledett, mind a nyilvános beszédből, mind pedig az egyéni tudatból kitiltott sebeiben a saját tapasztalata sajog vissza, ezért is találkozunk gyakran imitált dialógusokkal, önmegszólításokkal. (Fontos megjegyezni, hogy Fenyvesi nem tesz különbséget trauma és trauma között, a holokauszt magyar zsidó áldozatai, a „negyvennégyesek” is részei az enciklopédiának, mint ahogy a vajdasági jelző is egyformán vonatkozik az itt született vagy a politikai okokból ide emigrált értelmiségiekre, például a „pécsek” csoportjára.)

A szövegek egymásba montírozása során az idősíkok is egymásra vetülnek, ennek egyik példája a CSÁTH GÉZA című „olvasatban” az a mód, ahogy Csáth gyilkosságát a vers kezdetként „időzíti”, öngyilkosságának dátuma pedig azáltal kap baljós hangsúlyt,

hogy történetesen egybeesik a New York-i WTC tornyok elleni támadás napjával, szeptember 11-ével, mely a nyugati civilizáció jelenkori traumájának, veszélyeztettségének szimbóluma lett: „A morfinista naplójában a vég kezdete. /A falusi orvos, ahogy a feleségét megölte./A kisebbségi trip előhírnöke.”, és: „Szeptember 11., a végszó. / Az utolsó belövés, az utolsó tranz.”

A versek idő- és térviszonyai e „double speech”-ben, folytonos kettős beszédben a traumás emlékezet tüneteit képezik le: „A traumatikus esemény, amelynek múlttá kellene válnia, a jelenben vesztegel. Megmérgezi azt a tapasztalást, melyből a jövőnek kellene felépülnie. A jövőnek, amely ezen élmények hatására a jelenben megrekedve mint előrejelzés, félelmet kelt. A traumatikus élmény időn kívülivé válik. ... Időn kívüli és egyben folyton jelen lévő” – írja Bakó Tihamér Sorstörés. A trauma lélektana egy pszichoterapeuta szemszögéből című művében. A Fenyvesi Ottó által létrehozott „traumás olvasat” is mintha egy ilyen lacani időhurokban mozogna, egy pokoli Möbius-szalagon, melyen elindulva mindig a kezdőponthoz jutunk vissza, csak éppen a szalag másik oldalán. „Örület volt az élet, tiszta horror, /mindig péntek, tizenharmadika.” – jellemzi a szerencsétlenség időtlenné válását a RADÓ IMRE-olvasat. Állandósul a háború, folyton visszatérnek a zuhanás képzetei, a megszakíttóság, a szétszóratás enigmatikus jelei: „Ágyú dörgött, golyót szórt a puska, / halott ütegek masíroztak az égbe.” (MIKES FLÓRIS), „Hadak vonulnak, ágyú mennydörög / hosszú mondatokban. /A folyón túl csípős, savanyú illatok, / kövér böglyök lakmároznak /a kifordult beleken.” (AMBRUS BALÁZS), „Vagonba gyűjtött a történelem./ A kezed is jéghideg. / Nincs kihez beszélni. / Halálos fejsze a múlt.” (DEBRECZENI JÓZSEF), „Indul a leólmozott pokolvonat, / indulnak a deportáltak / Topolyáról a halálgyárba.” (RADÓ IMRE), „Zuhan a test, / rántja magával az abroszt. (MIKES FLÓRIS), „Inkább zuhanás a boldog önkívületbe./ Vissza a semmibe. / Vissza valakihez, aki mindig /visszavár.” (DETTRE JÁNOS), „Hogy aztán mi lett vele? / Szél kergette nagy fellegek / és kósza vándorok /eltűntnek nyilvánították.” (KOSZTOLÁNYI DEZSŐ), „egy kis

bőrönd volt nála tele / reménytelenséggel / hogy mi lett vele / senki sem tudja / eltűnt a háború viharában (KÁZMÉR ERNŐ), „... a címzett ismeretlen / a feladó már régen elköltözött / a ház is eltűnt az idők poklában” (LÖBL ÁRPÁD), „Igen, elkallódunk majd, mint bitang jószág. Elkallódunk majd mind.” (JUHÁSZ ERZSÉBET).

A jövő dimenziójának eltűnését a kiszáradt fa enigmája jelzi. MILKÓ IZIDOR híres öreg gesztenyefájának, mely alatt Mikszáth is üldögélt valaha, „hirtelen elfogyott a kedve, / a türelme, és inkább kiszáradt.” Kipusztulnak SÁFRÁNY IMRE ókéri eperfái: „Véget ért hát az eperkoronák / felhőkbe kapaszkodó poézise.”

Az állandósuló folytonossági hiány mindent fölemésztő „fekete lyukká” válik, mely nem csak a jövő kilátásait nyeli el, hanem szétzilálja a múlt történetét is. A térérzékelés szintén alapvetően megváltozik a traumatikus esemény hatására. Bakó Tihámér szerint: „A tér beszűkítése egyfajta reakció a megélt káoszt követően. ... A személy sokszor nem tud szabadulni attól a lélektani tértől, amelyben a trauma kialakult. A veszély olykor a traumatikus élmény köré szervezi a tér határait. A veszély, a fenyegetettség mint rossz tárgyak bezáródnak ebbe a belső világba, ahol az idő patológiája, az én sérülése, az emlékezet sajátos szétesettsége állandósítja az öntraumatizációt.” Ez a jelenség is magyarázza, miért lehet a szülőföldre való visszatérés a fájdalom újraátélésének forrása, ahogy Fenyvesi AMBRUS BALÁZZSAL írja: „Nincs keservesebb öröm, / mint viszontlátni a régi templomot, / a kedves, barna, öreg házakat.”

A táj is magán viseli ugyanis az emberi szenvedés stigmáit: „A Tiszán épp levonulóban / egy rakás gyáva sötétség.” (LATÁK ISTVÁN), „Elvesztett valamit az ember. / Kiveszett alóla a föld. Eltűnt belőle a tűz. / Elfolyt a víz. Megkeseredett a levegő.” (CSÉPE IMRE), „Majd hirtelen nyomunk vész. / Csak kedvenc motívumod, a számartövis, vidékünk túskekatedrális / övezi végtelen utunkat.” (SÁFRÁNY IMRE).

Az apokaliptikusnak érzékelt térből nincs kiút, a fizikai helyváltoztatás nem old meg semmit: „Maradni vagy menni. / Lenni itt-ott, mindenütt és sehol.” (MILKÓ IZIDOR), „Szaladunk fürgén,

szabadon. / A legújabb képeslapokon / már készül a pokol,
/ még semmihez sem hasonlítható. / Vegyül bennünk a halál.”
(KOSZTOLÁNYI DEZSŐ). A Szabadkára a pécsi emigránsokkal
érkező, majd Amerikába emigrált és ott a filmszakmában
dolgozó TAMÁS ISTVÁN alakjába és műveinek olvasatába pedig
jól fölismerhetően belemontírozódik az emigráns Sziveri János és
Domonkos István sorstapasztalata és költői dikciója is: „el akarok
menni innen. / nem bírom ezt a rongy várost. / nem tudok már
emberekkel beszélgetni. / nem bírok szabadon levegőt venni. /
nem érdekel a külőr lokál. / inkább tántorogni amerika / élni
mind szabadon. (...) tipródni emlékünk széthullott roncsain, /
tipródni hozott anyagon, / feküdni használt lepedőn, / tipródni
könyveken, olcsó szavakon, / és szalonnán pirítani a hagymát, és
piros paprikával berántani, / hogy érdemes legyen beleharapni.
/ nem érdekel a lóerő és az elfújta a szél. / babilont bontanak,
bábelt építenek. / az isten zokogva jár kaliforniában. / a vén
platánok alatt néha / fejreállok tőled, költészet.”

A TAMÁS ISTVÁN-versben jól nyomon követhető a kettős
beszéd oszcillációja, mely egyik lényeges meghatározója
a traumatikus narratívának. Az elszakadás válsága
egyenértékű az otthonmaradás krízisével, az idegenné váló
haza elviselhetetlensége korrelál az emigráció idegenség-
tapasztalatának elviselhetetlenségével. A trauma-kutatások egyik
alapvető felismerése, hogy egy erőszakos esemény nem pusztán
azáltal lesz traumatikussá a túlélő számára, hogy átéli a rettegést
és a tehetetlenséget a halállal szembeülve, hanem azáltal, hogy
ez a tapasztalat állandóan visszatér, a kimondhatatlan szenvedés
ismétlődően és öntudatlanul is megjelenik az életben. Az
áldozatot nemcsak az erőszakos esemény realitása kísérti, hanem
annak realitása is, hogy ez az esemény nem teljesen felfogható a
számára. A traumatikus narratívában az ismert és a felfoghatatlan,
a tudott és a nem-tudott, az elbeszélhető és a kimondhatatlan
oszcillációja is megfigyelhető. „Már nem tudom miben és kiben
bízzak” – hangzik a kötet bevezető versének első sora, és az
egész kötet is fölfogható úgy, mint e nem-tudás, e megrendült
hit fájdalmas deklarációja, panaszdala, siratóéneke, a válságba

került költészet és a személyes veszteségek gyászolása, rekvium a holtakért az élőknek. Fenyvesi Ottó apokrif irodalomtörténete, melyben az írás és a sors mélyen összefonódik, és amely nem követi a kritikai szakma vagy a politikai-ideológiai szempontoktól gyakran nem független „hivatalos” irodalomtudományi kánonok értékítéleteit, az újraolvasás és újírás munkájával a felejtés ellen, tehát a történelem ellen dolgozik, a történelem ellen, melyet a győztesek írnak, de amelyet a tudattalanba süllyedt, erőszakosan és manipulatíván elfeledtetett traumák néma terrorja mozgat.

„Összefagyva és pityeregve, néhány óra alatt sikerült tehát átlapoznom mindezeket az oldalakat, amelyek rá vonatkoznak. Tökéletesen elvesztettem az időérzékeimet. Vajon mióta vagyok ebben a jéghideg könyvtárban, egy egész órája már, vagy kint már virrad? Teljesen megfeledkeztem, mondom, az időről, a helyről. Siettem, hogy minél több adatot feljegyezzek apámról, hogy a kétségbeesés óráiban legalább valami bizonyítékom legyen arról, hogy nem élt hiába, hogy vannak még emberek a világon, akik számon tartanak minden életet, minden szenvedést, minden emberi létezést. (Akármilyen sovány vigasz, de vigasz.)” – mondja Danilo Kiš novellájának hősnője. Fenyvesi Ottó is „valami bizonyítékot” keres az olvasásban, hogy se az elődök, se az ő költészete nem volt hiábavaló. A kutatás pedig nem ért véget, hiszen kötete az Első könyve egy nagyobb munkának, folytatása várható. Ám már ez az első könyv is a maga redukált, töredékes módján megrendítő erővel mutatja föl a „kisebbségi trip” fájdalomának jogosságát és méltóságát.

Hivatkozott művek:

Bori Imre: *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története*. Forum Kiadó, Újvidék, 1982.

Dr. Bakó Tihamér: *Sorstörés. A trauma lélektana egy pszichoterapeuta szemszögéből*. Psycho Art, Budapest, 2009.

Danilo Kiš: *A Holtak Enciklopédiája*. Forum Kiadó, Újvidék, 1986.

Thomka Beáta: *Déli témák*. Zetna Kiadó, Zenta, 2009.

Kollár Árpád

A semmi hangja
– A bolond beszéd poétikája Tolnai Ottó Wilhalm-dalok –
avagy a vidéki Orfeuszában

I.

Tolnai Ottó költészetében az indulást meghatározó, s az egész életműre kisugárzással bíró úgynevezett nagy avantgárd avagy neoavantgárd kaland hatására nem a korabeli magyar lírát uraló poétikai eszközök váltak meghatározóvá. A fiatal költő által kikísérletezett, s az érett költő által dominanciára juttatott versbeszéd intencionálisan távolságtartó a vers zeneiségét manifesztáló szabályos ritmusképletekkel, rímes versformákkal, valamint a markánsan tropikus versbeszéddel szemben.

A kezdeti évekre kettős gyakorlat jellemző. A lírai hangvételő, reflexív „kisversek”, ilyenek a *Sirálymellcsont* vagy a *Gerilla dalok* versei, lemondanak ugyan a versépítkezés Tolnai perspektívájából klasszikusnak minősíthető eszköztáráról, ugyanakkor koherens, visszafogottan metaforikus versviláguk okán az elvetett poétika transzformációjának és imitációjának is tekinthetők – továbbá nem mutatják a szabad vers terén radikális kísérletező igénnyel fellépő költő poétikájának jellegzetes neoavantgárd jegyeit.

Az életmű eme szakaszában jellemzően az úgynevezett hosszúversek – bármit is jelentsen ez – mutatkoznak a nyelv és formateremtés terén merészebbnek, és paradox módon ezekben nem mond le Tolnai a líra zenei gyökereiről, igyekezve azt egy strukturáltan, mondhatni logikusan kaotikus, sajátos belső ritmikával bíró, sodró lendületű versforma létrehozásával érvényre juttatni.

A ritmusrobbanásokból, nyelvi szekvenciákból építkező, szétszálazódó *Doreen* versek avantgárd ritmus- és hangjátékai, túlzásba vitt ismétlései, anaforikus szerkesztésmódjuk sajátos, roncsolt, akadozó, zakatoló formában utalnak az új poétikai

kívánalmakhoz alkalmazkodva a vers – legyen az lírai vagy epikus gyökerű – elmondhatóságára, elénekelhetőségére, előadhatóságára. A szövegben való fuldoklást imitáló *Legyek karfiol* szabad asszociációkra épülő hosszúverseiben ez a poétika kötetszinten válik uralkodóvá, – *Re-kapituláció* ciklus anaforikus ismétlések mentén szerveződő, önmagába visszatérő, ciklikus rövidversei pedig e technikának az úgynevezett kisversekben való érvényre jutását mutatja.

Fontos megjegyezni ugyanakkor, hogy a kor neoavantgárd törekvéseit megjelenítő képversek, valamint a breviárium-szerű *Uralkodó csúcs* lírai hangvételi naplóversei, és a *Vidéki Orfeusz* gyűjteményes kötet *Zsilett kora* ciklusának prózaversei teljes egészében vagy részben lemondanak erről a törekvésről.

Tolnai lírai opuszában ugyanúgy, mint az utóértelmező megnyilvánulásokban központi szerepet kapnak az önreflexív, metapoetikus megnyilatkozások. A költő számos munkája a versépítkezés processzusát, a világ nyelvi transzformációját, a vers és a költészet szubsztanciáját, valamint a költő szerepeit és lehetőségeit járja körül. Az ilyen típusú megnyilatkozásokban a Tolnai-lexikon, a világpor metafora, a semmis pókháló és a kis énekes hasonlat mentén artikulálódik a költői ars poética, melyekre többek között az azúr enciklopedistája vagy a semmi dalnoka önelnevezések rímelnek.

Tolnai koncepciójában a költő (művész) a világ semmis, elhanyagolható, marginális dolgait, jelenségeit transzformálja műalkotássá a köztük lévő immanens kapcsolatok felmutatása által. „A vers nála egy olyan leltárrá válik, amely a poétikus reflexivitás közvetítésével a szabadon intencionált tárgyi világ elemeit tartalmazza.”¹A realitás talaján építkező, szürreális alakzatok létrehozását célzó világteremtés aktus egyúttal a nem uraló bekebelezés aktusa is. Teremtett világában ugyanakkor nem abszolútumként pozicionálódik a költői szubjektum, sokkal inkább egy sziszifuszi dalnokként, aki szüntelen beszédkényszertől hajtván szövegeti szakadós verspókhálóit, melyeket egy a szobába beröppenő ultraviola söprű bármikor megsemmisíthet.

¹ Losonc Alpár = A totalizálódott irónia lírája. *Híd* 1992

II.

A Tolnai életműben több szempontból is kitüntetett szereppel bír a *Wilhelm-dalok – avagy a vidéki Orfeusz*, melyben a Tolnai-kötetekben eddig szórványosan, ugyanakkor hangsúlyosan jelentkező metapoetikusság kötetszervező szintre jut. Itt épp a kötet gerincét adó, epikus töltetű hosszúversek élnek kevésbé a fentebb szőrmentén taglalt poétikai eljárásokkal, s inkább a kisversek aknázzák ki a hangzósság, a belső ritmusadás, az anaforikusság kínálta lehetőségeket.

Szempontunkból a kisversek hangalakzatai, a prózaversek elbeszélhetetlenség tapasztalata, de legfőképpen a kötetben manifesztálódó destruált költő-, pontosabban dalnokszerep, a kiteljesedni nem tudó, hangadásra is képtelen, perifériára szorult énekmondó, az etimologikus és tropikus szinten is félnótás dalnok bizonyul érdekfeszítőnek: „mindig csak a felét / nótázom a nótának / nem úgy mint a kántor széltében / hosszában hasítom”. Wili félnótás, mert a dalok felét dalolja csak, félnótás, mert félkegyelműként esélye sincs egésznótásnak lennie, s a hiátust szüntelen mondáskényszerrel, alulpozicionált, fragmentális, egymásba gabalyodó, önellentmondó világmentelmezés-áradattal pótolja.

A *Wilhelm-dalok* Tolnai Ottó szerteágazó műfaji érdeklődésének termékeny közegében, az esszé, azon belül is a képzőművészeti kisesszé, a líra, a regény és a dráma metszéspontjában keletkezett, ennek megfelelően zavarba ejtően átmeneti, pontosabban seműfajú mű. Megjegyzem, Tolnai többek között a széttartó ugyanakkor inkorporáló alkotásmódjának köszönhetően lírikusnak túlonúl epikus, esszéistának és prózaírónak lírikus, kísérleti drámái pedig élnek mind a líra, mind az epika eszköztárával.

Wilhelm figurája Pechán József képeiről és egy Pechán-esszéből lép be költészetébe. Tolnai az Újvidéki Rádió munkatársaként írta, olvasta mikrofonba képzőművészeti esszéit, melyeket a *Meztelen bohóc*, majd a *Jugoplastika – rohdadt márvány* kötetekben gyűjtött össze. Tolnai nem a szakíró, a műkritikus, hanem a költő, az író

horizontjából elemzi a délszláv és a bácskai térség századelői és kortárs képzőművészeti munkáit. Esszéiben a költő artikulálódik az esszéíró hangján. Nem feltétlenül a kimagasló minőségű alkotás, hanem egy-egy érdekes mozzanat, a műhöz vagy a művész személyéhez kapcsolódó személyes történet, a Tolnai-mitológémákba beépíthető motívumok, jelentésmozzanatok, a képből metafizikus síkra emelhető elemek felé fordul érdeklődése.

A Pechán-esszé Wilhelm-képhez kapcsolódó részlete is anekdotikus és mitologizációs érdeklődésről tanúskodik. „A 120X100 cm-es *Énekes gitárral* Wilhelmet, a verbászi idiótát ábrázolja. Tudjuk, Wilhelmről festette *Póttartalékos* című képét is, amelyet Ferenc József meg akart vásárolni. A kopaszra nyírt Wilhelm egy ládán ül. Kezében gitár. Szája tátva, csak metszőfogai vannak meg.” Megjegyzem, figyelemre méltó, hogy a kötetben majd a megfestés szituációját és processzusát később több versben és több aspektusból is megírja Tolnai, melyek egytől egyig alternatív képleírásokként is olvashatók.

A rövid anekdotát és ekphrasziszt követően a szerző a poétikai koncepcióba emelhető metafizikus dimenzióra koncentrálnak. „Vicsorít? Nyüszít? Sír? Énekel? Ez az ének, számomra nem más, mint Pechán éneke, muzsikája, a portrékon elemzett vörös egész képeken való előmlése. Az *Énekes* kiemelésével Szenteleky-mottókat² is átértelmezzük tehát. Amikor a mottóba emeltem a »muzsika szót«, Wilhelm muzsikájára gondoltam. De gondoltam a provinciális kisváros piktorának műkedvelői, zeneszerzői (Gavotte!), hangszépítői munkásságára is. (...) / Wilhelm itt mosolyog, vicsorít vissza a császárra, régi ismerősére. De itt vicsorít vissza a művész is tragikus sorsára. / Pechán József nagy győzelme ez a kép, amelyet senki sem említ, amely még ma is nehezen viselhető el.”³

² Szenteleky Kornél: Pechán József = *Színek és szenvedések – Emlékezés Pechán Józsefre*. Dettre János előszavával. Év nélkül (1923).

³ Tolnai Ottó: Pechán József. = *Uő: A meztelen bohóc*. Forum Könyvkiadó, Újvidék. 10–11.

Az esszéista kérdései állnak majd a Wilhelm-dalok metapoetikus érdeklődésének középpontjában. A Wilhelm-dalok szerzője a félnótás Wilhelm hangtalan énekének, képivé transzformált, imitált énekének természetét kutatja, mely magába foglalja az angyalhangtól kezdve a számbőgés teljes spektrumát.

Az „*inkább muzsikálni szeretnék róla*” mottó nem mellékesen Szenteleky Kornél árulkodó című *Színek és szenvedések* Pechán József monográfiájából származik. A vajdasági Kazinczyként emlegetett irodalomszervező Szenteleky Pechán művészi sorsában általában a délszlávországi művésztalented provinciaális viszonyok között kibontakozni nem tudó, tragikus prototípusát látta. Tolnai életműve hemzseg a félsorsú alakoktól, a *Wilhelm-dalok* számos figurája: Wilhelm, Elemér a szépművés, a Történelmi csataképfestő, a *Szög a radírban* Kovács Antal Tónija, a *Költő disznósírból* cseh muzsikusi is ilyenek, és *Árvacsáth* is ebbe a sorba illeszthető, továbbá Szenteleky és Pechán figurája is belekerül a Tolnai imaginációba.

III.

Wilhelm Vidéki Orfeuszként a mesterdalnokok, vágánsok, trubadúrok, ephedoszok provinciaális rokona, olyan archaikus költészeti koncepció emléket hordozza magában, melyben a szöveg és a zene szervesen együvé tartozik.

Ugyanakkor Wilhelm, a félnótás egy modernség utáni Orpheusz, aki már nincs összhangban a nyelvvel, a dallal, a zenével, a költészettel, a művészettel, egyáltalán, magával a világgal. Az őt körülvevő világ szociografikus szempontból koherensnek bizonyul ugyan, pontosan lefektetett szabályok mentén strukturálódik, azonban kitaszított, félkegyelmű, klasszikus falubolond helyzetének köszönhetően a korántsem egységes szubjektum legfontosabb léttapasztalata mégis a világ értelmezhetetlensége.

A Vidéki Orfeusz hangszerei, az imitáció eszközei, a megvetemedett tambura, a dudaként funkcionáló irigátor és sóti sógor batárjából fabrikálendő bőgő, a megszelídítendő vadak

a yorkshire kocák és girindek, melyek az é-húrból készült hurok formájában megtapasztalják a zene megsemmisítő hatását. Wilhelm lételeme a hangadás, de a tűzoltózenekarba, mely intézményesíthetné dalnoki ambícióit félnótássága miatt nem kerülhet be.

Wilhelm a beszéd, az elmondás aktusa által kísérli meg értelmezi és újrateregetni önnön világát, melyet nyelviileg, vagyis minden szinten, képtelen uralma alá hajtani. Erről az uralásvágyról a zabálás, a bekebelezés számos megsemmisítő aktusa tanúskodik. Mind közül a legfontosabb az angyal bekebelezése, mely experimentálisan a transzcendens, az abszolút hang természetét kívánja meghatározni, mindhiába, Wilinek nem sikerül angyalhangon bőfögnie.

A kötet nagy történeté össze nem álló, ciklikusan visszatérő és variálódó történet-fragmentumokból építkezik, melyek metszéspontjában a „megtalált” Tolnai-alakmás Wilhelm, és a Wilhelm-alakvariáns, Habakukk áll. Polifonikus hangjuk egymásba gabalyodó, szétszalazhatatlan, roncsolt versszövetet képez. E polifóniából olykor meglepetésszerűen kiemelkedik egy a wilhelmi pozíciókra rálátással bíró szerzői tónus, melyet kizökkenetnek és ismétléskényszerbe hajszolnak az elmaradhatatlan rákérdezések.

A perifériára szorult szubjektum alulretorizált, profán beszédpozíciójából a szakrális szféra egyrészt az elérhetetlenség, másrészt a destruálás, a bekebelezés kényszerének tapasztalatát hordozza. Az alulnézeti pozícióból a motívikus deszakralizációs aktusok (Michelangelo Piétájának megrongálása, a szenteltvíztartóba való belehugyozás, az ostyá és az otyatörmelék felzabálása, az angyaltollfosztás, stb.), a szakrális szinten pozicionáló költészet elérhetetlenségére, a Félnótás Orfeusz kiteljesedésének lehetetlenségére, a költő, a dalnok szerepvesztésére, illetve inverz módon e szerep beteljesíthetetlenségére rímel: „*de mi a kórságot keresel te félkegyelmű / ott florenóban / éppen a kegyelem másik felét tóni bácsi*”.

A wilhelmi hangon artikulálódó versekben a meghiúsult zarándokút központi motívuma a kirekesztettség tapasztalatát hordozza magában: „*azt mondta a félnótások ne zarándokoljanak / azoknak elég az adorjáni búcsú is*”. Habakukk próféta hiába Wili kényszeresen felvállalt alakmása – „*ment a csúnya habakukkozás*” – Donatello florenci szobra számára tiltott fétis, az isteni, az abszolút hang médiumaként megjelenő próféta magasztos pozíciójával való azonosulás neki ebben kontextusban nem adathat meg. Nincs kilépés ebből a közegeből és szereptelen szerepből, nincsenek kitorési pontok: „*én itt maradtam / úgy maradtam itt hogy nem mentem el sehova / a szamaras vitus fia úgy maradt itt / hogy elment / elment amerikába / úgy könnyebb / úgy sokkal könnyebb itt maradni*” (úgy sokkal könnyebb).

Megjegyzem, hogy egy a Wilhelmre rálátó szöveg számot ad ugyan arról, hogy Wili végül mégis elmehetett a zarándokútra, azonban az alakmással való szembesülés nem lehetett beteljesítő erejű: „*azt a habakukkot még ő sem látta / mert mire florencba ér a zarándokokkal / már velencében asszisziben páduában / megfájdul a feje a sok aranyzajú prófétától / megfájdul a szeme a sok színes szenttől*”.

Wili képmása ráadásul Habakukk prófétaként nem kerülhet fel a templom falára: „*majd hirtelen üvölteni kezdett mint a vadszamár / hogy a te mocskos pofádat kenjük fel ide az oltárra*”. A plébános üvöltése a Wilhelm-kép hangtalan, megfosztott üvöltését ellenpontozza, Wilhelm, a Vidéki Orfeusz hangtalanul bög, akár a vadszamár, a felkent plébános hangos vadszamár-üvöltése még a némaság szakrális világától is megfosztja a néma dalnokot.

A kötet gerincét a *habakukk a katonatükörben* prózavers képezi. A *hol is kezdjem* visszatérő kérdés tartja egybe úgy-ahogy ezt a történet-nélküliség tapasztalatáról tanúskodó darabot: „*hol is kezdjem amikor már / amikor már rég megkezdődött / megkezdődött és már rég vége is szakadt / vége is szakadt réges-rég befejeződött*.” A vers felütése az eposzi témamegjelölés torz variációja, elbeszélője egy konkrétnek tétélezett történet,

esemény elmondásának igényével lép fel, az elmondás vágya generálja és foglalja keretbe a szöveget. A strukturálatlan narratív igénnyel fellépő beszélő láthatóan nem tud úrrá lenni elmondásvágyán, a felvillanó tényanyagot képtelen rendszerbe foglalni.

Az „*itt hogy milyen is egy jó söprű / itt kellene leállítani az egészet / megálljt parancsolni / álljon meg a világ / és a világ megállna egy(-két) pillanatra / és én azaz a szoldás jóska akiből / a világ legjobb utcaseprője lett*” sorok példázzák, hogy ebből a beszédáradásból kudarccal nem lehet kiszállni. A megszakítás kísérlete eleve kudarcra van ítélve, az azonosítás gesztusával újra egy újabb történet veszi kezdetét, az asszociációs láncreakció megfékezhetetlen. Ennek oka legfőképpen az, hogy valójában nincs mit elmondani.

Sem elkezdni, sem lezárni nem lehet ezt a verbális tobzódást: „*hol is kezdjem / most már pontosan tudom sehol se / itt a sziksóban / a pacsirta énekőnya alatt*”. A kezdőpozícióra való végső, megsemmisítő rátalálással végződik az epika. Itt venné kezdetét a líra, a pacsirta, a kisénekes, vagyis dalnok képzetének énekőnya alatt. A dal, a líra ugyanakkor egy nem létező toposzhoz, a senkiföldje terepéhez kötődik.

Ezt a verset a *tollbuhin a velencei tükörben* követi, mely átment néhány történetzanzát az előző darabból. A szöveg középpontjában az elbeszélői szubjektum megsokszorozódása, Wilike, alias Habakukk önmagával való szembesülése áll: „*hol is kezdjem amikor már rég vége szakadt / a harman bácsit is feltuszkolták a kamionra / a bus sógor meg mandulástul kitépte a saját nyelvét / nem tudok hol belevágni / csak bámulom magam a tata szarral bekent / katonatükrében / nézem hogyan tükröződöm / s akkor valaki hátulról megszólal / szép vagy habakukk... –* költői artikulációt lehetetlenné tévő nyelvkitépés gesztusának felidézése jelentőségteljesen megelőzi a tükröződés és egy rejtélyes hang megszólalásának pillanatát.

A kötet elején helyet kapó, a *Vidéki Orpheusz* gyűjteményes kötetből átvett, többi verset majd tizenöt évvel megelőző

Wilhelm-dalok az élőbeszéd műfajai – az (archaikus) ima, gyermekmondóka, ráolvasás, rontás, kiszámoló, anekdota – számos elemét felvonultatják. Tolnai főként a halandzsa nyelv eszköztárát, a harsány szó-, ritmus és rímjátékokat alkalmazza előszeretettel, tobzódva az ismétlésekben, a banális, harsány asszonáncokban és kírímekben.

Ezek a versek sokszor egy-egy banális rím vagy hangjáték ismétlődése mentén szerveződnek, ilyen például a *(hu van nekem hu)* „*hu van nekem hu / hi van nekem hi (...)* *hu hu hi / hi van nekem hi / hu van nekem hu*”, a *(tüllben a tulok)* „*tüllben a tulok / tüllben a tulok*”, vagy a *(lóg)* „*lóg / a brambó baba / végbele / de mama te azért csak gyere / lóg a brambó / a brambó baba / végbele*”.

A hanghatásokra különösen szenzibilisnek bizonyulnak a polifon elbeszélői hangok, példának okáért a *patkányfogó csattant* szöveget a patkányfogó csattanása és a hanghatásban rímelő tapsolás mozzanatainak ismétlődése hozza létre. A *caplatok* szövegét ehhez hasonlóan a *caplatok – kaptatok* variánsok, és a hozzájuk kapcsolódó hanghatások generálják. A céltalan, önmagába visszatérő mozgást imitáló, mértéktelen ismétlődések gyakorlatilag telítik és egyben meg is semmisítik a verset: „*caplatok / körbe-körbe / caplatok*”.

Az *én kő* az isteni beszédet is a dolgok megnevezésének és ismétlődésében végtelenített kimondásával azonosítja: „*de arra sosem / hogy kő / hogy én kő / milyen szép is ez / az isten is így beszélhet / kő kő kő kő kő kő kő kő kő / milyen szép is ez a kő kő kő*”. Az isteni nyelv egyetlen szava, a *kő* a vers halott elbeszélőjével azonosítódik, ami arról tanúskodik, hogy ez a nyelv csak az elbeszélő megsemmisülése, elnémulása után realizálódhat.

Wilhelm nem létezhet a hangadás világán, a történet fragmentumok mantraszerű ismétlődésén kívül, a csend, a semmi territóriumában, holott paradox módon a csend, a semmi artikulálása, az éneklés imitációja az egyetlen dalnoki produktuma: „*a pechán úr halála után egy újvidéki / újságíró megkérdezte wilit / milyen érzés volt modellt ülni az orfeuszhoz*”

*/ egész népszerű lett / fűzfaóéták kékharisnyák firkáltak róla /
(...) kurva szar válaszolta wili alias habakukk (...) azért mert hiába
üvöltöttem mint a vadszamár / a képen nem hallatszott semmi”
(mint egy pince).*

A Wilhelm-dalok elbeszélőjének pozíciója rendkívül problematikus, a sokszor az értelem határait feszegető, vagy azon túllépő szövegáradás, a bekebelezési vágy szétfeszíti szubjektumát. Ez a tobzódás felszámolja, a semmi, a némaság, az imitáció, a kép terrénumába taszítja magát a verset is. Tolnai lírája ebben a tobzódásban gyakorlatilag megsemmisíti önmagát. „A lírai reflexió a tárgyi világgal való érintkezés telítettségéből átlép a Semmi tartományába. Tolnai Ottó művészete voltaképpen a Semmibe-rántódás lírai gesztusainak asszociatív sorjázása.”⁴

⁴ Losonc Alpár = i. m.

Demény Péter

A sírkert derengő iróniája

A következőkben arra keresem a választ, hol és hogyan furakodik be az irónia egy olyan költészetbe, amelynek nem „rontóeleme”, tehát amelyet meglátásom szerint nem lehet a „posztmodern irónia” szintagmával jellemezni, amennyiben ezen azt értjük, hogy a szövegben minden „általánosan relatív”, s hogy egyetlen kijelentést és képet sem lehet helyesen érteni, ha nem fogadjuk el *ab ovo* az irónia folyamatos jelenlétét.

„Az önreflexiót említeném, az ironikus önreflexiót; a humort és az iróniát nem keverve egyébként össze. Sok mindent el lehetne erről a másfajta szellemi irányultságról és magatartásról mondani. Egyrészt kiábrándultabb, de kiábrándultságában játékosabb is, könnyedebb is. Sokkal többféle nyitást tesz lehetővé.” És még egy fontos állítás ugyanabban a válaszban: „Az individuum megnövekedett szerepe meghatározó a létünkben (...) Nem a mindennek alárendelő kollektivitás (...) rendkívül korán kiábrándultunk a kollektívizmus utópiájából. Mi egy másfajta utópiát hajszoltunk; azt hiszem, távolabbra vetettük a tekintetünket: (...) a lehető legnagyobb emberi szabadságra.”¹ Az idézet azért fontos, mert Balla Zsófia öndefiníciói közé tartozik: Martos Gábor kérdése arra vonatkozik, miképpen határozná meg a költő a harmadik Forrás-nemzedéket, melynek tagja, és miben látja annak a másodiktól megkülönböztető vonásait. Látjuk, milyen hangsúlyos szerepe van az *önreflexiónak* és az *iróniának* s ezzel összefüggésben a kollektivitástól való elhatárolódásnak. Nyilvánvaló, hogy egy olyan alkotó, aki elfogadja „a kollektívizmus utópiáját”, a referencialitástól sem határolódik el annyira határozottan, hiszen annak létezését önnön létezése legfőbb zálogának érzi – gondolhatunk például az erdélyi magyar irodalom egyik emblematikus művére, Sütő

¹ Martos Gábor: *Marsallbot a hátizsákban. A Forrás harmadik nemzedéke*. Erdélyi Híradó, Kolozsvár, 1994. 19 és 20.

András *Anyám könnyű álmot ígér* című opusára, amelyben minden a referencialitástól függ, azon múlik és az által „üzen”.

Vizsgáljuk meg először is a *PaterNoster* két változatát. Ez a vers úgy jeleníti meg a pálya két szakaszát, hogy első változata a referencialitást mozgósítja, míg a második az areferencialitás s ilyenképpen az általános befogadhatóság irányába tér el. „Géza ezt úgy írta: »Egek! / azt gondoltam, délután átmegyek / Bretter Gyurihoz« / át is mentem / egy lefele fordított sírkerten / s rátaláltam. Felöltöben, fa alatt / kuporgott, körülötte egy csapat / varjú, tanítvány, kolduló barát, / mind egyetlen s igaz. Gyurin a kabát / olyan bő volt, hogy sírni kellett. / Gazi most ott állt Gusztival mellett, / hátrább haragos Sándorok.” Ez az „eredeti”, amely 1980-ban jelent meg a *Második személyben* (Kriterion, Bukarest). Az élmény közelsége miatt (Bretter György kolozsvári filozófus, többek szeretve tisztelt mestere 1977-ben halt meg) a vers rendkívül személyes és a személynevek emlegetése okán meglehetősen belterjes is. Némi filológiai kutakodással meg lehet állapítani, kikről is van szó (Molnár Gusztáv, Szócs Géza, Tamás Gáspár Miklós stb.), ám a mű tere ennek ellenére szűken családias. „Valaki úgy írta: »Egek! / azt gondoltam, délután átmegyek / Bretter Gyurihoz!«, / át is mentem / egy lefele fordított sírkerten / s rátaláltam. Felöltöben, fa alatt / kuporgott, körülötte egy csapat / varjú, tanítvány, kolduló barát, / mind egyetlen s igaz. Gyurin a kabát / olyan bő volt, hogy sírni kellett. / A vetélytársak most egymás mellett / álltak s egyéb haragosok. / S a Házsongárdban sátorok, / gyors-győzők, laci-konyhák körbe, / körhinták vártak a népre, / ószövetségi vigasság. (...) Arrébb sült már a *mititej*.” Az *Ahogy élsz* című kötetben (Jelenkor, Pécs, 1995) megjelent változat feloldja az előbbi belterjességét, „Géza” helyett „valaki” kerül a versbe, s a többiek is kikerülnek belőle. Marad „Bretter Gyuri”, akinek a haláláról szól a szöveg, s akit nyilván nem lehet sem kivenni, sem behelyettesíteni, és a Házsongárd, amely viszont egyszerűen egy temető neve annak számára, aki nem hallott a kolozsvári sírkertről. A sírkertről, amely már az első változatban „lefele

fordított”, tehát inkább egy képeslap jelentésmezejét tárja fel, mint egy földrajzi helyét. A név nélküli „tanítványok” biblikussá és fenségessé, a „képeslaposság” viszont személyessé és humorossá teszi a történetet, anélkül, hogy az *túlságosan* személyes lenne. Ha még egy pillanatra visszanezünk a kollektivitásra, egy abban élő és abban hívó alkotóban mindig működik annyi dac, hogy úgy érezze: a szövegét érti, akinek értenie kell, aki pedig nem érti, az hiába is igyekszik, azért kár lenne bármit is megváltoztatni.

Az átírás valószínűleg összefügg az 1989-es romániai eseményekkel. Az „új világban” rádöbbenhetett a költő, Bretter György neve egyre szűkebb körben jelenti majd azt, amit a diktatúra zárt levegőjében jelentett, bár elképzelhető az is, hogy egyszerűen az idő múlása és Balla Zsófia átírási gyakorlata teremtette meg a későbbi variánst.

Akárhogy is történt legyen, a referencialitás a személyes areferencialitásnak vagy inkább egy ravasz referencialitásnak adta át a helyét, egy olyan történetnek, amely bár éppen a beszélővel történt meg, valójában akárkivel megtörténhetett volna, s az olvasónak ebben a benyomásában a nevek kihúzása jelentős szerepet játszott.

Ennek a törekvésnek egy másik irányát figyelhetjük meg a *Mi volt jó Pécsen?* című versben.² „Az új időknek könnyű mámora, / az együtt töltött, nagy szilveszterek...” – indul a szöveg, s ez még „nagy” és „általános”. A harmadik sortól azonban elkezdődik mindaz, ami individuális, ami csupán a beszélőre jellemző: Tettye, Koszta Gabi, a karamellás sütemény, „rémálmom délután”, „a Marci kandúr”, papírtrombita. A kollektív identitás megszokott, sodró, mindenkire érvényes referencialitása helyére egy olyan referencialitás lép, amely személyes vagy még inkább intimus. A beszélő a saját emlékei által minden olvasó saját emlékeit szólaltatja meg: mindenkinek van Tettyéje, Koszta Gabija, karamellás süteménye és a többije, csak nem ez a nevük. A vers érdekes teret alakít ki magának: az első két sor és még néhány („Mögöttünk forrt a múlt: előre / elnyert büntetésem, a katlan”,

² *A harmadik történet.* Pécs, Jelenkor, 2002. 23.

a rakovszkys zárlat: „Az is létezik, amit még nem tudunk”) tágas és elvont; a már említettek viszont olyan egyénítések, amelyek az olvasó saját egyénítéseit szólítják meg. Balla Zsófia költészetének egyik titka, hogy ide-oda villózik a két minőség között, s a saját „kis” történeteit az olvasó kis történeteinek segítségével mondja el, érezteti meg; a legjobb versekben nem bomlik meg ez a kényes egyensúly, a mérleg hol erre, hol arra billen, de sohasem zavaróan.

Ugyanezt figyelhetjük meg, bár persze másképp, a *Levél egy ifjú költőhöz* című versben is.³ Ez a mű személyességet javasol a kezdő pályatársnak, amely az apró dolgok tökéletes uralásával, az apró dolgokra való mélységes odafigyeléssel érhető el, nem olyan dolgok, képességek, készségek elsajátítását, amelyek csupán a kiválasztottnak adatnak meg, amelyeket csak ők érhetnek el. Az 1994-es mű „nagy türelmű órásnak” nevezi a költőt, akinek csirkecsontokként kell sorjáznia a „ritmust, képeket, zenét”, s akkor „megtörténik, hogy rátalál a sorra”. Ez nem az Ady-típusú költőkre jellemző személyesség, amely az egyéniség ereje, formátuma, sodrása révén válik költészetté, nem is a Nemes Nagy Ágnes-féle mesterség, amely elhitei, hogy fontos élnünk. Olyan személyesség ez inkább, amely az ember keze melegétől származik („Vegyén kezébe minden versformát, keze, / mint illatot, ezeket szívja be...”), amelynek révén történik valami (*ha történik*) a formával matató ember és a forma, az alkotó és a költészet között. Amikor a versről beszél, Balla Zsófia mindig nagyon anyagszerű képeket használ: az *Éjszakai versészetben* például így: „Szonettet írni, mint a szék, olyan most: / a karfa és a támla összefog.”

Az elvont hasonlítottak hasonlítóit minden esetben a rendkívül megfogható és apró és/vagy hétköznapi tárgyak. Következésképpen a költészet tudatalattinkban tárolódó *fenjfe* a csirkecsontok, az óra vagy a szék alkatrészei jelölte *lenttel* találkozik, s ebből a találkozásból születik meg az irónia. Mintha egy olyan lelki mozgás tanúi lennénk, amely vágyik a magasba,

³ *Ahogy élsz*, 5.

de ezt a magaszt csak piciny dolgok segítségével vagy inkább tükrében tudja megpillantani. Ezek a dolgok azonban, éppen fordítva, mint a „helyek verseiben”, mindenkire vonatkozhatnak, hiszen mindenki látott már csirkecsontot, és mindenki szét-, majd összeszerelhet egy órát.

A *Futamok lehangolódt irodalomtörténetre és pianínóra*⁴ egy újabb változatát képviseli a fentebb elemzett mozgásnak: „Ne vess, fiam, mert én is ott leszek. / Egy jó nevetőgörcs mindennél többet ér. / Mitől vers ez, mitől? / A lélek ráncítól. Fiam, fiam, te sírsz. / Ne félj, fiam, Maris. / Maris Stella. A tenger / Úrnőcsillaga leszel. / Te is. (Kisbalázs.)” Két közismert irodalomtörténeti utalás (Várnai Zseni, illetve József Attila verse) között feszül a *Futamok*... s a szöveg azt az erőfeszítést példázza, ahogyan ki szeretnénk mozdulni a közhelyeinkből, többet mondani, mert személyesebbet annál, amit egy klasszicizált és tulajdonképpen kiürült idézet mondhat. Komolyan mondani, ami komolyan már aligha mondható. Úgy maradni meg a fenséges közelében, hogy a hamis pátoszt mégis eltartsuk magunktól.

Az irodalomtörténeti emlékek (a „nagy” utalások) valami személyesre vonatkoznak, amelyek viszont nincsenek egyénitve, a szöveg újabb általánosságok közé ágyazza őket – a sírás az egyetlen igazán személyes momentum. A név egy latin kifejezés révén visszaemelkedik az általánosba, amely így „személyes általánosság” változik.

Az irónia tehát olyan jellegű, mint amit Paul de Man próbált definiálni. „...az úgynevezett felsőbbrendűség pusztán azt a távolságot jelöli, amely minden reflektív tevékenység alkotó eleme. Így a felsőbbrendűség és alsóbbrendűség pusztá térbeli metaforává változik, mely az önmagára ismerő szubjektum szintjeinek diszkontinuitását és pluralitását jelzi, amikor az egyre határozottabban különbözteti meg magát valamitől, ami nem ő.”⁵

⁴ *Kolozsvári táncok*. Kriterion, Bukarest, 1983.

⁵ Paul de Man: A temporalitás retorikája. = Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, Pécs, 1996, 39.

Sok helyen a „térbeli metafora” inkább elvontan értelmezhető, Balla Zsófia költészetében viszont a lehető legkonkrétabban, s esetében a jelzőre esik a hangsúly. A síkváltás, melyet Hankiss Elemér elemzett szép tanulmányában,⁶ ebben a költészetben az irónia mozgását tükrözi. Mielőtt az iróniáról beszélnénk bővebben, ismertessük röviden ezt az írást. Szerzője abból indul ki, hogy a nem irodalmi, illetve az irodalmi jelsor közötti legfőbb különbség *linearitás* és *periodicitás* különbsége. „Nem az egymásutániség vagy nemcsak az egymásutániség, hanem az ismétlődés is alapvető viszonya a jeleknek. A dekódolásnál az olvasó tudata nem egyszerűen csak végigsiklik folyamatosan a jelsoron, hanem miközben halad az első jeltől az utolsó felé, bizonyos jelek, jelcsoportok arra készítetik, hogy sorrendben korábbi jelekre, jelcsoportokra visszaugorják, megismételje s csak azután haladjon tovább.”⁷ A következő fontos állítás, hogy a „nyelvi anyag” a retorizálás révén válik irodalmivá. A továbbiakban Hankiss bőséges példákkal élve azt fejtegeti, hogyan működik az a dekódolási játék, amelyet ő síkváltásnak nevez. Először József Attila híres sorait idézi: „s szívében néha elidőz / a tigris és a szelid őz” s elmagyarázza, ezek megfejtésekor a befogadó tudatának egyrészt *horizontálisan* kell oszcillálnia, hogy az *akusztikai* azonosságot és a *szemantikai* különbözőséget megállapíthassa, másrészt *vertikálisan*, hiszen ez utóbbi különbségtételhez ki kell lépnie a jelsorból. További példák után, melyeket a mű- és népköltészetből, a regény és a drámairodalomból vesz, a szerző arra a következtetésre jut: „az esztétikumnak magának elidegeníthetetlen lényege ez a kettősség, az ellentétes pólusok közötti állandó ide-oda villanás. Maga az esztétikum vibrál az elvont és a konkrét, a rész és az egész, a személyes és a személytelen, a külső és a belső világ ellentétes pólusai között – illetve pontosabban: akkor, s csak akkor jön létre bennünk

⁶ Hankiss Elemér: A népdaltól az abszurd drámáig. Az irodalmi mű egy alapvető strukturális mozzanatáról. = Uő: *A népdaltól az abszurd drámáig. Tanulmányok.* Magvető, Bp. 1969. 41–83.

⁷ I. m. 45.

esztétikai-irodalmi élmény, ha a műalkotás hatására tudatunk elkezd vibrálni a valóság különböző síkjai, ellentétes fogalmai, kategóriái között. E vibrálást fejezi azután ki fogalmilag egy-egy ellentétpárral, önellentmondással, paradoxonszerű definícióval az esztétika és az irodalomtudomány.”⁸

Ez az irónia nem folyamatos szétszaggatás, nem a Parti Nagy Lajosra jellemző „fujvást elhibban a rend”.⁹ Inkább egy ellentmondás vagy egy tehetetlenség feltárása: miközben a szöveg rendre törekszik, rendben reménykedik, minduntalan abba a felismerésbe ütközik, hogy a rend nem létezik, vagy nem vonható be minden *egyetlen* rendbe; csak *rendek* léteznek s a remény, hogy ezek a rendek mégiscsak megoszthatók valamiképpen; a személyes, intimus, „kis” emlékek, élmények, tapasztalatok utalhatnak ugyan olyanokra, amelyeket mindenki megélt, de nem tekinthetünk el attól, hogy mindenki *másként* élte meg őket. A szilveszter, a költészet, a szülőföld, az irodalom nagy történetek, amelyekhez mindannyiunknak van köze, ez a „köz” azonban esetenként változik.

Fentebb Rakovszky Zsuzsát emlegettem s nem véletlenül. Úgy vélem ugyanis, Balla Zsófia költészete rokonságot mutat az övével, ami a filozofikusságot, az általánosítás vágyát illeti. Amíg azonban Rakovszky mindig a személyestől az általánosság irányába mozdul, a személyes által mindig valami egyetemes érvényűt próbál közvetíteni (gondoljunk csak a babitsi vétetésű idő-ciklusra!), addig Balla Zsófia lírájában az egyetemes a személyes felé halad, relativizálódik. Ám e relativizálódás nem a töredékek, a párhuzamos változatok vagy a különböző identitások formájában jelenik meg, mint Kovács András Ferencnél, Parti Nagynál vagy Szócs Gézánál, hanem egy *melankolikus relativizálásban*, amely ragaszkodna az egységhez, az egyértelműhöz, de belátja, hogy nem érheti el problémátlanul.

⁸ I. m. 81.

⁹ Parti Nagy Lajos: *Szódalovaglás. Mintamondatok nulla*. Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs, 1990. Fülszöveg.

Ha a Martos-interjú részletéből indulunk ki, meg kell állapítanunk: a kétely nélküli, körüldemagogizált egység nem létezik vagy nem hiteles, ami pedig hiteles lehetne, az éppen azért nem elegendő, mert nem fogadhat be mindenkit. *Többeket* igen, mindenkit nem. Az emlék, az élmény, a tapasztalat olyan főnevekként érvényesek, amelyeknek a jelentését minden olvasónak magának kell kialakítania a szöveg utalásai segítségével.

A síkváltás másik lehetősége vagy leírásának másik módja a *kint-bent* irányra, útra és visszaútra vonatkozik. A *PaterNoster* mindkét változatában tanúi lehetünk annak, a „lefelé fordított sírkert” hogyan teremti meg hirtelen a „bent” hangulatát s e soron túl mintha minden egyszerre zajlana kint és bent – természetesen ez is óvja a verset a pátosztól, s ez is afelé a „ravasz referencialitás” felé mozgatja, amelyről már beszéltem. Most azonban nem erre szeretnék figyelni, hanem a benti tér, a benti intimitás, a zártság formáira és költői megteremtésére.

A *Mi volt jó Pécsen?* ilyen szempontból is jó példa. Az első szakasz után, a „nagy szilvesztereket” és Tettyét követően azonnal visszahúzódik a szöveg, „Kosztá Gabiékhoz”, a karamellás süteményhez, a délutáni rémálmához és a negyedik szakasz erős indításához: „Jó volt felébredni idegen ágyon / délutáni homályban s inni egy kis vizet.” Erősnek nevezem, mert idegen ágyon általában *nem* jó felébredni, nem szólva arról, hogy a jelző nem kíméli sem a beszélőt, sem a környezetet (lehetne például „baráti ágy” is). Aztán ismét „Széchenyi-tér”, petárdák, palackok, papírtrombitálás és megint egy markáns váltás: „Mintha nem is az idő váltaná mezét, / hanem egy lidérces gőzfürdőből köszöntene / ránk a feltámadás.” A hatodik szakaszban pedig a város levedli „az ó, fekete szőrt”; innen már csak egy lépés Marci kandúr, a „kövér üstökös, / öt méterről vágódott az ölembe, – / karma nyomát még évekig viseltem.” A nevetés „leütés nélküli labdajáték”, és megül a gyomorban, mint a gipsz. A vers filozofikus zárását már idéztem.

Oximoronikus tehát a jó; olyan képek mesélik el, amelyek a főnevek révén a pozitív, a jelzők miatt azonban a negatív

tengelyen helyezhetők el. A szöveg kétértelmű, a hatodik szakasz második részének kezdete viszont ismét a címre utal, most kijelentő mondatban: „Szóval, ez volt jó Pécsen.” Mintha inkább arról lenne szó, a beszélő hogyan próbálta jól érezni magát, mint arról, hogy ez *valóban* jó volt.

Egy másik vers, amely beszédes ebből a szempontból, *Az ünnep előérzete*.¹⁰ Ez is a kinttel kezdődik („Egy hónap, másfél hónap / derengő idő...”), ám a harmadik és a negyedik sor már ebből a derengő időből fakad: „szomjas várakozás és / vízfoltos cipő.” Ugyanazt figyelhetjük meg, mint az előbb elemzett műben: a hónap semleges terét a várakozás, a hajnal, a gyermekkor, a bizonyosság, a győzelem, a mécs, a láng pozitívvá tenné, ha nem lenne a várakozás *szomjas*, a hajnal *sötét* és *freccsenő*, a gyermekkor *keszeg* s ha a mécs nem *kútlánggal* égne. Ilyen ambivalenciák teremtik meg a szakasznyi kérdés lehetőségét: „De mondd, miféle ünnep ez, / e szűrt fény, szűrt sebből szívárgott / szikra, mely sistereg, neszez / s szertezáporoz száz szilánkot?” Aztán ismét szív, karácsony, Hold, nő, győzelem küszöbe, gyertya, csillagok – másfelől viszont a szív *hangtalan*, a karácsony a „kopácsol”-ra rímel, a hold alatt „gyász zuhog”, a nők úgy szülnek, mint a gyász, a győzelem küszöbén „halomra lőtt varjak” hevernek, a gyertyák a csillagok helyett égnek. A befejezés pedig érdekes inverziót teremt, ahol a jelző pozitív s a főnév negatív jelentésű: „Naptárában vakító szünnap. / Bársonyos hiány itt az ünnep.” (Kiemelés tőlem – D. P.)

Úgy is mondhatnánk: a vers egyetlen villódzó síkváltás. A „köznyezetkiskörnyezet” és a kint–bent közötti s már elemzett ingázást az alliterációk is segítik; elég talán, ha a fentebbi négy soros idézetre figyelünk, ahol a sziszegő sz-ek valósággal szétfűrészelik a „tartalmat”, s még inkább hozzájárulnak a karácsony kétértelműségéhez.

De vissza még a kint–bent dichotómiához. Nádas Péterről szóló egyik szép esszéjében Balassa Péter a következőket mondja: „Nádas, úgy hiszem, alapvetően konzervatív ízlésű és vonzalmú, ha

¹⁰ A harmadik történet, 29.

egyáltalán használható még félreértés és rosszhiszeműség nélkül, esztétikai értelemben a konzervatív jelző. Ha ugyanis elnézzük, elképzeljük barna, sárgás, mélyszínű, derengő interieurjeit, színeit, egészen eredeti térképzését, akkor egy ilyen formában sosem volt, dísztelen szecesszió (...), illetve egy sosem volt, világpolgár-biedermeyer metszet vagy életkép tűnik fel előttünk. Igazán szépen és konzervatívan berendezett és rendezett interieurökben lehet igazán nagyokat szenvedni, széthullani, megvilágosodni és egyéb nagyokat művelni...”¹¹

Tekintsünk most el attól, mennyire és milyen érvekkel lehet *ma*, 2008 őszén konzervatívnak nevezni Nádast és tekintsünk el a jól hallható („egyéb nagyokat művelni...”) iróniától is. Állapítsuk meg inkább, hogy Balla Zsófia elemzett verseiben is láthatók enteriőrök, megjelennek metszetek, s ezek ugyanolyan „derengők”, mint a Nádáséi. Tehát miközben a kinti, a nagy környezetet is leírja, a költő szövege is visszahúzódik a bentbe, Pécs ünneplő városából az idegen ágyra, a „derengő időből” (!) a vízfoltos cipőhöz. Ezek a művek, minden bizonnyal a költészetnek a prózától eltérő, elliptikusabb jellege s az erre a költészetre jellemző jegyek miatt nem drámaiak, nem keltik a széthullás, a megvilágosodás „és egyéb nagyok” hangulatát. A Balla-féle líra, mint mondtuk is már, melankolikus inkább, visszafogottan szenvedő és elsősorban a beszélőre vonatkoztatott. Az irónia, mint ez a mikrotanulmány is bizonyította, éppen ebben a személyességben rejlik, amely szinte kínosan vigyáz arra, ne tegyen általánosító, mindenkire érvényes kijelentéseket. A lehető legnagyobb emberi szabadság csak a lehető legszigorúbb személyes iróniával érhető el.

¹¹ Balassa Péter: Hangfekvések. Nádás Péter művészetéről. = Uő: *Észjárások és formák. Elemzések és kritikák újabb prózákról 1978–1984*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1985, Műelemzések kiskönyvtára. 231.

Balázs Imre József

A test és a történelem mint fikció
Elmozdulások Láng Zsolt *Bestiárium Transylvaniae* című
regényciklusában

A vándorló szúnyogtetem

„Valóban igaz, az események kútfőjét tekintve, hogy szúnyogtetemre bukkantam. Csakhogy a jellegzetesen szétkenődött valódi szúnyogtetem nem a Teleki Téka öreg fóliásának pergamenszerű lapjai között, hanem egy meztelen női vállon vöröslött.”¹ A szúnyogtetemmel eredetileg a *Bestiárium Transylvaniae* első kötetének első mondatában találkozhatott az olvasó, s ez a szúnyog utóbb jónéhány *Bestiárium*-interpretáció fontos szereplőjévé vált.² A *Forrás* 2002-es regény-számában azonban a szúnyog átkerült egy könyv lapjai közül egy meztelen női vállra, s ezzel visszamenőleg is kimozdultak a *Bestiárium* első kötetének olvasatlehetőségei. Nem egyszerűen arról van szó, hogy Láng Zsolt jelzett *Forrás*-számban közölt önparódiája visszamenőleg áthelyezte *Az ég madarai* hangsúlyait (bár ez sem mellékes), inkább arról, hogy a két *Bestiárium*-kötet „közé” ékelődő önparódia mintegy megelőlegezi azokat a változásokat, amelyek *A tűz és a víz állataiban* az első kötethez képest érzékelhetők. Márton László így összegzi az elmozdulásokat: „a történelemmel való foglalkozás jelentősége is megváltozott az 1997-es könyvhöz képest: ott a történelmi és kulturális hagyománnyal való szembesülésből fakad a fantasztikum, itt

¹ Láng Zsolt: A valódi regény. *Forrás*, 2002. 6. 108.

² Bényei Tamás például egy teljes tanulmány gondolatmenetét építette a regény véres indítására (Életünket és vérünket: Az ég madarai, a történelmi regény és a nemzet. In: Görömbei András (szerk.): *In honorem Tamás Attila*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2000. 380–398.), és Tim Wilkinson is teljes egészében idézi a szúnyogra vonatkozó passzust. (L. „A menny baromfiai” – erdélyi módra. *Korunk*, 2001. 8. 114–118.

a fantasztikum abszorbeálja a történelmet.”³ Bár e kijelentés relevanciája kétségtelen, számomra úgy tűnik, a két kötet közötti kapcsolat sokkal izgalmasabb, mintsem hogy egy hasonló oppozíciós szerkezettel volna érdemes leírni. A *tűz és a víz állatai* olyan módon gördíti tovább Az ég *madarainak* a koncepcióját, hogy egyre nyilvánvalóbbá válik a könyvek különállása, elkülönböződése attól a regényparadigmától, amelynek fogadtatástörténeti megalkotása Az ég *madarai* mellett Márton László, Háy János, Darvasi László, illetve utóbb Szilágyi István és Rakovszky Zsuzsa regényeihez kötődött. (Azzal együtt, hogy a jelenséggel kapcsolatos hosszabb tanulmányok mindannyiszor jelezték e regények poétikája, hagyománykonstrukciója közötti lényeges különbségeket is.)⁴ Magyarán: egyre komolyabban merül fel egy olyan *Bestiárium*-olvasat lehetősége, amely nem tekinti szükségszerűnek, hogy a regényfolyam egyes kötetei a történelemmel, a „régii ügyekkel” való foglalatosságát helyezték középpontjukba. „A tények alig foglalkoztattak, sokkal inkább az írói metódusok” – hangzott Az ég *madarai* sokat vitatott Bevezetőjének egyik mondata. Az értelmezések azonban mindannyiszor a történelem eseményeivel, a történelmi tényekkel létesített viszony felé kanyarodtak, anélkül, hogy a tágabban értett írásmód vizsgálatának fontosabb szerepet szántak volna. Ez a felvetés nem azt jelenti, hogy Az ég *madaraiban* a történelmi háttér egyszerű kulisszaként működne, és a történet „valójában” másról szólna – Láng Zsolt *Forrás*-beli önparódiája is mély iróniával használja ezt a retorikát. Inkább azt lehetne mondani, hogy Az ég *madaraiban* kikísérletezett írásmód lehetőségei

³ Márton László: Néma anyának beszédes fia. *Élet és Irodalom*, 2003. 24. 17.

⁴ Különösen árnyaltak ebből a szempontból Márton László (A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben. In: M. L.: *Az áhítatos embergép*. Jelenkor, Pécs, 1999. 235–266) és Rácz I. Péter (A történeti narratíva poétikai szerepe a mai magyar irodalomban. *Præ*, 2000. 1–2. 117–157, részletét lásd: *Sárkányfű* 1999. 4. 67–75, Az Apokrif iratokról és a „magyar mágikus realista regények”-ről címmel) tanulmányai, és Szirácz Péter összefoglalója is jelzi az új „történelmi regények” közötti különbségeket. (Szóval nehéz. A magyar prózáról 2001 júliusában. *Bárka*, 2001. 5. 53–71)

sokkal tágabbak annál, hogy „csupán” a történelemre, az emlékezet működésére vonatkozó reflexiókat közvetíthetne. Ilyen értelemben az első *Bestiárium*-kötet történelem-reflexiója centrális ugyan, de egyszersmind esetleges is: a módszer, amellyel ott a történelem természete vizsgálódik, más kontextusokban is működtethető. Az új könyv nem iktatja ki teljesen a történelmi időt saját viszonyrendszeréből, de egy másik problémát állít előtérbe, a *test* érzékelésének problémáját. A továbbiakban egy olyan *Bestiárium*-olvasatot kísérek meg, amely számol ezzel az elmozdulással, és *A tűz és a víz állatai* által megnyitott horizontot retrospektíve is hasznosítja. Remélhetőleg ily módon láthatóvá válnak a két regény közti szembeszökő szövegközi kapcsolatokon kívül azok a rejtettebb motivikus, illetve problémakezelési hasonlóságok (és különbségek) is, amelyek fontosak lehetnek a *Bestiárium* regényfolyamként való olvasásakor.

Átjárási lehetőségek

A két *Bestiárium*-könyv helyszínei közt alig van átfedés. *A tűz és a víz állatainak* jelen idejében, a narráció egyidejűségében Kolozsváron járunk ugyan, vagy legalábbis egy Kolozsvárra emlékeztető városban, az elbeszélés azonban minduntalan más tájakra visz: egy moldvai kolostorba és környékére, a Noroieni nevű helységbe (amely alighanem fiktív helységnév, erre a 396. oldalon is utalás történik);⁵ illetve, Vazul/Despotes életútját követve, Európa különböző vidékeire. A „régii ügyekkel” való bíbelődés arányai, ahogy már jeleztem, szintén áthelyeződnek: a történelmi idő a tizenháromból csupán öt fejezetben válik az események elsődleges közegévé, az utolsó, tizenharmadik fejezetben pedig beékelődik, vagy inkább beleszővődik a regény szerkezeti alapját képező, jelen idejű párbeszédbe. A két regény közötti összefüggések más természetűek tehát: sem

⁵ A szövegemben szereplő oldalszámok a regények első kiadásainak oldalszámait jelölik: *Bestiárium Transylvaniae. Az ég madarai*. Jelenkor, Pécs, 1997, illetve *Bestiárium Transylvaniae. A tűz és a víz állatai*. Jelenkor, Pécs, 2003.

a tér, sem az idő nem kapcsolja őket szorosan egymáshoz, és a felbukkanó szereplők sem járnak át egyik kötetből a másikba. (Talán Zsigmond fejedelem kivételével, aki feltűnik egy pillanatra Despotos udvarában. Ismét megjelenik egy Perényi nevű szereplő is, a 316. oldalon, ezúttal István a keresztnéve; Az ég madaraiban Perényi Dániel szerepelt – 221.⁶)

A *Don Quijote* emlékezetes elbeszélői fogása, amikor a második kötetben szó esik az első könyv megjelenéséről, illetve annak apokrif, továbbírt változatairól. Valami hasonló történik *A tűz és a víz állataiban* is: az elbeszélő a tölgyesi állomáson egy könyvet vásárol, amelynek borítója *Az ég madarai* első kiadására emlékeztet („borítóján sok-sok madár ácsorgott békésen, előtérben egy kibillenthetetlen nyugalmú gödénnyel” – 83). Az ezt követő állatkerti séta mintha újra ezt a képet, illetve az egész első kötetet idézné, sűrítve: „Tágas ketrec magasodott előttem, a fák lombját is túlnöve, benne sok-sok madár, hollók, sasok, vércsék, de pillantásomat inkább a lent ténfergők kötötték le. (...) a sasfészek szomszédságában a vizek óriása, a hófehér (itt azonban szürkés-sárga) gödény álldogált, megfélemlítve a sas közelségétől. (...) A levegő madarai magukba roskadtak, az unalom mocskos odúiban gubbasztottak; a páva hirtelen felhangzó éles rikoltásától meg se rezdültek. Én megborzongtam tőle, mert szenvedélyes és egyben szárnalmas volt, úgy tűnt, engem szólít, kétségbeesetten kiált, könyörög, rimánkodik, lépjek ki az időből, ne menjek tovább, hanem maradjak ott örökre.” (85) Ha önreflexív szöveggént olvasnánk ezt a látványt, éppen a két eddigi *Bestiárium*-kötet kapcsolatáról szólhatna: arról, ahogy ugyanaz az idő, ugyanaz a történet nem ismételhető meg, valami másba kell átlépnie az elbeszélésnek. Tovább sétálva az állatkertben, az elbeszélő a tükörállattal találkozik például. Kétségtelen azonban, hogy a *Bestiárium* állat-figurái inkább a jelentések szóródását, mintsem a jelentések szimbolikus „összegyűlését”, fókuszálását hozzák

⁶ Sztárai Mihály históriájában viszont Perényi Péter, Perényi Ferenc és Perényi Gábor játszanak főszerepet, l. Csobán Erika írását a *Perényi szabadságáról*. (Győzelem? Győzelem? *Korunk*, 1994. 8. 67–71)

létre a szövegben. (Ez mindkét eddigi kötetre érvényes, a későbbiekben visszatérek még az állatszereplők elbeszélésben betöltött funkcióira.)

Az előbbi állatfigurák említésével nem zárul le a két könyv kapcsolata. A 109. oldalon megnyílik a vásárolt könyv, és itt is egyezésre bukkanunk: „Az állomáson vásárolt könyv 152. oldalán egy elevenen való megnyűzás részletes leírását olvasta föl Anna.” Az ég *madarai* 152. oldalán valóban erről esik szó: „A fiút a hóhér és segédje kikötötték a piactéren felállított keresztfához, letépték róla a ruhát, majd hozzáláttak, hogy lehántsák a bőrét.” András testvér/Szeder megnyűzásának leírása az átjárhatóság megerősítésén túl nem tesz hozzá lényeges dolgot a második *Bestiárium* jelentéséhez. Pusztán rámutat arra – és ez viszont lényegesnek mondható –, hogy a két könyv közötti kapcsolat *szupplementáris*. Nem oppozicionális, nem ok–okozati és nem is rész–egész viszony. Az új könyv 66. oldalán Eremie atya egy repülőgép törzséről egy bibliai vers lelőhelyét véli leolvasni: Mózes ötödik könyvének 23. 12-es verséről van szó („A táboron kívül valami helyed is legyen, hogy kimehess oda.”). A regényre visszavetítve: a tábornak, a *bent*nek is léteznie kell, de egy másik, kinti helynek is. És emellett léteznie kell a jelentéstulajdonítás esetlegességének is, annak, hogy a repülőgép sorozatszama miképpen feleltethető meg egy bibliai versnek. Mindez együttesen jellemzi a *Bestiárium* világát.

A szupplementáris viszonyból adódik, hogy dinamikussá, kimerevíthetetlené válik a szövegek jelentése egymás vonatkozásában, hiszen a szöveg periférikusnak tűnő elemei felől nézve kibillennek az „eredeti” jelentések – mintha a „táboron kívüli” hely a Mózes V. könyvében nem rögzített, hanem mozgásban lévő pont lenne. Így azok a motivikus, már-már szövegszerű egyezések is az önazonosság ellenében hatnak, amelyek egy másfajta viszonyrendszerben jelentésstabilizáló erejűek volnának. Mintegy utólag, a második könyv felől olvasva válnak relevánssá. Az ég *madaraiban* az olyan passzusok, mint amelyben a váradi porkoláb egyszerre akar végezni a várkapitánnyal, Xéniával

és a Varanggyal: „áldozatai mintha üvegből volnának, látta a bennük dobbanó szívet, a lapuló borzként emelkedő, süllyedő tüdőket”. (54) Vagy azok a szöveghelyek, ahol Péter atya tapasztalatairól esik szó, a sötétben való létezés felszabadító erejéről (158), illetve a korábbi elbizonytalanodásokról a testek és szavak összeilleszthetősége kapcsán: „Kibontotta övét, fején áthúzta csuháját, végigtekintett magán. Megnevezte testének részeit, a lábujjaktól, a bokán át a térdekig, ám följebb, ahol az örökösen csuha fedte hófehér részekhez érkezett, hiába kereste a szavakat; tovasiklott, megérkezett arcához, megtapogatta, és rájött, hogy nem tudja, milyen ez az arc. A lányt akarta segítségül hívni, hogy együtt rakják össze a megnevezés híján elillanó tagokat, hajlatokat, dudorokat, árkokat, dombokat, de már napok óta nem látta őt.” (135–136) Azok a rituálék, amelyeket Eremie atya szállásadónőjével, Annával végez a második könyvben, ugyanezt a birtoklási, illetve megismerési vágyat hordozzák a testrészek egyenkénti megnevezése révén (120, 126 stb.). Az áttetsző, üvegszerű testek látványát pedig Gilette márkiné salaktalan, éteri ragyogású testének, illetve a németvásári állatorvos feleségének leírása idézi fel a második könyvben (235–236) A második kötet test-koncepciója felől látható, hogy ez a szemlélet voltaképpen már az első kötetben benne rejtett, csak kevésbé bomlott ki. A hangsúlyok tehát áthelyeződnek, anélkül azonban, hogy ezáltal lényegi különbségek jönnének létre. Ahogy a már idézett önparódiában is, vagy a második könyv 339. oldalán, a szúnyogtetem továbbra is megmarad, csak megváltozik a háttere, a kontextusa: egy női vállra kerül, vagy egy rendőrségi fogadószoba falára.

Márton László arról ír *A tűz és a víz állatai* kapcsán, hogy a *Bestiárium* eddig megjelent kötetei mindannyiszor lezárták a továbbírás lehetőségeit: „Visszanézve világosan látszik: Az ég *madarainak* cselekménye elvarrt szövéis, nem folytatható, utolsó mondata olyan elbeszélői világtól vesz búcsút, amely nem építhető tovább. (...) az elbeszélői világ továbbépíthetetlenségének problémája nem gyengült, hanem radikalizálódott ebben a

második (második-harmadik) részben az első részhez képest. A könyv legvégén a Felejtés szörnyetege olyasféle emblémaként jelenik meg, mint mondjuk Baudelaire-nél az Unalom. Nemcsak az Időhöz való elbeszélői viszonyt rendezi át visszamenőleg, hanem a tűz-víz könyvet végigvivő elbeszélői szólam végleges elnémulásáról is gondoskodik.⁷ Igazat adhatunk Mártonnak: a lezárulás-élmény mindkét könyv esetében hangsúlyos, inkább egyfajta intenzív, befelé ható nyitottságról beszélhetünk ismét. Továbbra is valószínű tehát, hogy oppozicionális, ok-okozati vagy rész-egész viszonyok szerint nem építhető tovább a *Bestiárium*. A szupplementáris viszony váratlan kapcsolatteremtő lehetőségei előtt azonban nem zárult le az út. Amellett, hogy a harmadik könyv megjósolható módon a negyedik őselem, a föld állatairól fog szólni,⁸ minden bizonnyal egy újabb, önálló konstrukciót jelent majd.

A bestiárium bestiái

Az állatfigurák szerinti szerveződés egyik olyan eleme a vizsgált köteteknek, amely szintén megőrződött, és amely tovább sokszorozza a szupplementáris viszonyokat a szövegben. Azzal az eljárással analóg a *Bestiárium* fejezetcím-szereplőinek kiválasztása, ahogy az Bodor Ádám *Sinistra* körzetében valósul meg. A *Sinistra* fejezetcímei esetlegesnek tűnnek abban az értelemben, hogy a címbe kiemelt, birtokviszonyt jelző szókapcsolatok gyakran mellékesek, nem játszanak különösebben fontos szerepet az illető fejezetben. Máskor, a *Béla Bundasian tüze* című fejezetben például valóban centrális eseményre vonatkoznak. De ez is hozzátartozik a jelzett esetlegességhez: a címadás módjának rögzítettségére utal, és éppen ezáltal válhat ez a címadási mód a *Sinistra* körzet

⁷ Márton László: Néma anyának beszédes fia. *Élet és Irodalom*, 2003. 24. 17.

⁸ „Követni fogom a bestiáriumok poétikáját, a következő könyvem a víz és a tűz állatairól szól majd, a harmadik pedig a föld állatairól.” L. Az olvasó: olvasson. Beszélgetés Láng Zsolttal, kérdezett Balázs Imre József. *Udvarhelyi Híradó*, 1997. szeptember 4. 7.

elbeszéléstechnikájának, vagy akár „világképének” releváns összetevőjévé. A *Bestiárium* fejezetcímeiben feltűnő állatok, ezt az első kötet kapcsán többen jelezték, változó módon, a *Sinistráéhoz* hasonló esetlegességgel vesznek részt a cselekmény, a narratív feszültségek alakításában. Olykor központi szereplők, mint az első könyv emberarcú papagája, máskor az elbeszélés anekdotikus rétegében felbukkanó kvázi-szimbolikus alakok. Szilágyi Márton ennek az eljárásnak az egyik következményét – és ez talán a *Sinistra* fentebb említett jellegzetességére is vonatkoztatható – a szöveg dinamizálásában látja,⁹ abban tudniillik, hogy a műfaji előképben rejlő katalógusszerű monotonitás, kiszámíthatóság ezáltal megszűnik. Márton László is ezt jelzi, amikor az első kötet madár-emblémáiban rejlő lehetőségekről beszél: az egyes fejezetek különböző szerkezeti megoldásai az állatalakok különböző funkcióira vezethetők vissza.¹⁰ Egy másik írásában pedig a bestiárium-előképek morális-didaktikus irányultságától való elmozdulást foglalja össze röviden: „a madarak szerepeltetése nincs is híján a bestiáriumokra jellemző példázatosságnak. Csakhogy a példázatosság ezúttal híján van a megszokott (üdv történeti) irányultságnak és a pedagógiai (esetleg nemzetevelő) éthosznak. (...) Az, hogy a kígyómadár gyors növekedése, gyakori vedlése, önklistélyozása az erdélyi urak köpönyegforgatását és vallási konverzióit jelképezi, erkölcsileg nincs komolyan véve, formailag annál inkább: ilyen allúziókkal tudja Láng a történelmi terepet modellezni, anélkül, hogy illusztratívvá válna, és anélkül, hogy a cselekményvezetés elbotolna a sűrűn és gazdagon pompázó dekórumokban.”¹¹ Bényei Tamás azt a mozzanatot hangsúlyozza, ahogy a madáralakok az első kötetben „eszméből eseménnyé válnak”, abban az értelemben, hogy nem valamiféle egyetemesítő allegorikus jelként funkcionálnak: „mindegyik madár az esemény és az eszme

⁹ L. Szilágyi Márton: A történelem szörnyetegei. *Alföld*, 1998. 5. 100.

¹⁰ L. Márton László: A kitaposott zsákutca... 263.

¹¹ Márton László: Időtlen idő, szárnyas idő. In: *Uő: Az áhítatos embergép*. Jelenkor, Pécs, 1999. 225.

alapvető összemérhetetlenségének, összeilleszthetlenségének trópusa, amelyet minden egyes epizód önmagából képez újra”.¹² Az ég *madarai* esetében ez a konstrukció olyannyira hangsúlyos, hogy az egyes állatalakok fejezetek közötti átjárása is korlátozott: csupán néhány élőlény (köztük a kígyómadár vagy az emberarcú papagáj) szerepel több fejezetben is.

A szerkesztési mód némiképp módosul *A tűz és a víz állataiban*, anélkül, hogy a fejezetcímek kiválasztása szempontjából tapasztalható „dinamizáló esetlegesség” megszűnne. Szakadozottabbá és több rétegűvé válik a narratíva, s ezáltal az egyes lények is inkább átjárnak a fejezetek között. Néhány első kötetből ismerős madár is feltűnik, az állatkerti séta során látott madarakon kívül például az egyik „címszereplő”, a lángmadár is szerepelt már az 1997-es könyvben, amint többedmagával szétmarcangolja Sapré báró bőrhintóját (56). A megjelenített állatok funkciója továbbra is hasonló, egyrészt a reális/fantasztikus szintek retorikai elkülönítetlensége szempontjából – a gödény, a tűzféreg vagy a narrátort körülvevő tárgyak, személyek egyformán létezőkként bukkannak fel az elbeszélésben – másrészt az (eszme helyetti) eseményyszerűséget, esemény-generálást tekintve. Az általános jelentés a második könyvben is rendre eltérítődik.

Az elbeszélés szakadozottabbá, több rétegűvé válása miatt a második könyvben nem lehetne olyan megbízhatóan azonosítani az állatalakok fejezeteken belüli narratív funkcióját, mint ahogy Márton László teszi *Az ég madarai* esetében. A madárfigurák szerepét Márton a regény anekdotikus rétegében találta meg, és ez az első kötetnek valóban visszatérő szerkezeti jegye: „A fantasztikus madártörténet és a történelmi közegben futó főcselekmény mindig egy-egy anekdotikus mozzanatban találkozik; (...) Láng Zsolt regényében megőrződik az anekdota eredeti, mellérendelő formája; nála az anekdota a főcselekménynek sem szerves drámai része, sem illusztrációja nem lesz. Ehelyett az anekdota minden fejezetben bekebelezi

¹² Bényei Tamás: *Életünket és vérünket...* 387.

a főcselekmény adott epizódját”.¹³ A madárfigurák és az anekdotikus réteg beléptetése az első könyvben a mellérendelő szerkesztésmód megképzésének kulcsfontosságú eleme tehát. A *tűz és a víz állatai* nem szakít ugyan radikálisan ezzel az eljárással (az anekdotikus használat pozitív energiáival való feltöltődéssel), a mellérendelő szerkesztésmód azonban ezúttal sokkal inkább az idősíkok és térbeli áthelyeződések dinamikájával áll összefüggésben. Az elbeszélés idejének és az elbeszélte időnek a hangsúlyosabb szétválása, a párbeszédforma helyenkénti alkalmazása más struktúrát hoz létre, és ha néhány értelmező már az első kötet esetében is kérdésesnek látta egy főcselekmény felvázolhatóságát, ezúttal ezt az észrevételt valóban csak megerősíteni lehet: Vazul és Eremie történeteinek összefüggései például – vagy akár maga az Eremie-történet – nem fűzhetők fel egy lineáris, netán ok–okozati szálra.

Az állatok egyéb szövegalakító funkciói változatlanok mondhatók: Török Ervin például a madármetaforika egyfajta „reléfunkcióját” emeli ki *Az ég madaraiban*, amely „fordításként” működik, tudniillik egy-egy szereplő tapasztalatainak „ad hangot”. Példaként a tanulmányíró azt a jelenetet említi, amelyben Xénia első menstruációjának leírása és egy égen repkedő madár képe egyszerre analogikus és konkrét módon hozhatók összefüggésbe.¹⁴ Hasonló szövegműködésre a második könyvben is találhatunk példát, legszembeötlőbb talán Gilette márkiné boncolásának jelenete (266).

Egy interjújában Láng Zsolt arról beszél, hogy a bestiáriumból írói a tyúk és a fönixmadár leírását ugyanazzal a módszerrel végzik el, és hogy mindkettő azonos fokú kihívást jelent a narráció szempontjából. Az Umberto Eco-féle *Baudolino* egyik kulcsjelenetében a címszereplő éppen ilyen feladattal szembesül: János szerepnek, aki soha nem mozdul ki távol-keleti otthonából, arról a világról kell mesélnie, amelyet bejárt, s amelyről

¹³ Márton László: A kitaposott zsákutca... 263–264.

¹⁴ L. Török Ervin: Az emlékezés terei. In: Gábor Csilla–Selyem Zsuzsa (szerk.): *Kegység, kultusz, távollét*. Scientia, Kolozsvár, 2002. 251. A regénybeli jelenet *Az ég madarai* 18. oldalán olvasható.

tudomása van. Baudolino beszámolója így hangzik: „azt is el kellett magyaráznom neki, mik azok a hajók: deszkából ácsolt halak, amelyek fehér szárnyaikat mozgatva szelik a hullámokat, majd sorolni kezdtem, miféle csodaállatok honosak nálunk, hogy a szarvasnak két nagy, kereszt alakú szárva van, hogy a gólya átrepüli a tengert, és gondoskodón a hátára veszi öreg szüleit, úgy száll velük az égen, hogy a tejszínű foltokkal pettyezett, piros katicabogár olyan, mint egy pici gomba, hogy a gyík krokodilushoz hasonlít, de olyan kicsi, hogy átfér az ajtó alatt, hogy a kakukk más madarak fészkébe rakja a tojásait, hogy az éjjelente lámpásként világító kerek szemű bagoly a templomi mécsesek olajával táplálkodik, hogy a tüskés hátú sün a tehenek tejét szívja, hogy az osztriga, ez az eleven doboz néha élettelen, de felbecsülhetetlen értékű szépséget hoz létre”.¹⁵ Az olvasó számára ez az elbeszélői eljárás voltaképpen *zeugma*ként áll össze. Bényei Tamás a *zeugmát* a mágikus realista beszédmód sajátos, egyetlen alakzatba sűrűsödő eseteként tárgyalja, hiszen ez az a retorikai fogás, amely „különnemű elemek azonos szintaktikai funkcióban való, ironikus hatást keltő egymás mellé rendelését” alkalmazza.¹⁶ A *Bestiáriumok* mágikus realista írásmódhoz való köthetőségéhez az alábbiakban visszatérek, itt csupán annyit jeleznek, hogy a Láng-kötetek megtoldják egy csavarral a *zeugma* alakzatát: az elemek „különneműségét” is problematizálják, eljátszva az ismerősség és ismeretlenség fogalmaival. Vagyis: rámutatnak a *zeugma* befogadásra utaltságára. Az *Eco*-példából viszonylag könnyűszerrel kiszűrhetők a „valós” és a „hiedelmi” elemek, a szöveg játéka viszont ott is túllép az egyszerű inverzió, a két kategória felcserélésén a keveredés, illetve a mindent „hiedelmiként”, vagy legalábbis mindent azonos fikciós szinten megélő implicit olvasó – János szerep – megteremtésével. Láng Zsolt már *Az ég madaraiban* megkonstruált egy olyan történés- és összefüggéssort, amelynek ismerős/ismeretlen volta sajátosnak bizonyult: a könyvben szereplő nevek, s a nevekhez

¹⁵ Eco, Umberto: *Baudolino*. Európa, Budapest, 2003. 418–419.

¹⁶ Bényei Tamás: *Apokrif iratok*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997. 66.

kapcsolódó események például nem egyszerűen a valós–hamis ellentétpárral voltak leírhatók. Ugyanakkor az egyes információk ellenőrzésének, s fikciós értékük mérlegelésének lehetősége (történelmi tényekről lévén szó) sokkal kevésbé evidens, mint Eco felsorolása esetében. Ehhez hasonló *A tűz és a víz állataiban* Kolozsvárnak mint városnak a megképződése is (a város neve egyébként „KOLOSVAR” formában íródik le a könyv 97. oldalán): számos elem, utcanév a „valós” kategóriájába helyezhető, más elemek fiktívek, és fiktív voltak sokak számára szintúgy csak problematikusán ellenőrizhető, mint az említett „történelmi” eseményeké. Csupán néhány példa arra, ahogy a fiktív elemek betüremkednek az elbeszélésbe: a 78. oldalon leírt villamosút például Kolozsváron ebben a formában nem valósulhatna meg, hiszen bár a leírt útvonal gondolatban vagy egy térképen végigkövethető, a főtéren vagy a Monostori úton, a sörgyár mellett nem jár a villamos. Ugyanígy, a Csillagvizsgálónál nem lehetne trolira ülni, legfeljebb autóbuszra (367). Az átkeresztelt Majális utca újabb neve pedig nem Tofet, mint ahogy a 216. oldalon áll, hanem Bilaşcu. Ezek az apró elidegenítő effektusok nem túl szembeötlőek, viszont fontosnak és irányultságukban következetesnek mondhatók mindkét könyvben. Szerepük a zeugmaszerű alakzatok (s ezáltal ironikus olvasatlehetőségek) képzése mellett az esetleges referenciális vagy tény-orientált olvasatok elbizonytalanításában ragadható meg. Ismét utalhatnánk itt Bodor Ádám regényeinek helynévhasználatára, amely sok esetben létező, térképen fellelhető településekre, folyókra, hegyekre utal, a közöttük levő távolságok, viszonyok azonban aligha leírhatók a regénybeli módon. Ezek az eljárások persze nem elégséges feltételei annak, hogy akár Bodor, akár Láng regényeit a mágikus realista paradigmába utaljuk, még csak nem is feltétlenül szükségesek abban az értelemben, hogy nélkülük (más, hasonló eljárásokkal kiegészülve) ne lehetne őket mágikus realistának nevezni. Mégis fontos összetevői Márquez, Rushdie műveinek és a Bényei Tamás által ilyen kontextusban elemzett más regényeknek.¹⁷

¹⁷ L. Bényei Tamás: i. m.

A tűzférgek zsbongása. A mágikus realista írásmódról

Rácz I. Péter alapos tanulmányban járta körül 2000-ben az addig megjelent magyar „új történelmi regények” és a mágikus realista írásmód kapcsolatát,¹⁸ ezen belül Láng Zsolt *Bestiárium*ának első kötetével is viszonylag részletesen foglalkozott. A mágikus realizmus írásmódként való értelmezésében a tanulmány elsősorban Bényei Tamás könyvére, az *Apokrif iratokra* támaszkodott, illetve maguknak a vizsgált irodalmi szövegeknek a többi regény által megteremtett kontextusára. Rácz következtetése így hangzott e vizsgálódás végén: „míg a *Jacob Wunschwitz*ban csak nagyon kis mértékben leltük fel a mágikus realista írásmódra utaló jegyeket, addig Láng Zsolt *Bestiárium*ában már nagyobb számban, de nem kellő mértékben. A Háry-regény [*A Dzsigerdilen*] magáénak tudhatja azokat a legfontosabb sajátosságokat, mint a »mágikusnak nevezhető figurativitást és kauzalitást, a kettős zsúfoltságot, valamint a nyelvhasználat ontológiai és pragmatikai helyzetének mágikusságát«, melyek szükséges és elégséges feltételei a mágikus realista írásmóddal való rokonság megállapításához. A *könnyemutatványosok legendája* pedig szemléletében és nyelvezetében még tovább megy ezen.”¹⁹ Az alábbiakban nem célom újragondolni a *Bestiárium* és a többi vele közel egyidőben született regény „mágikus realistaságának” fokozatait, a vizsgálódást csupán a *Bestiárium* írásmódjára szűkíteném, a második kötet által megnyitott új olvasatlehetőségeket figyelembe véve.

Az ég *madarai* első fejezete egy olyan mondatral kezdődik, amely Gabriel García Márquez Száz év magányával létesít szövegszerű kapcsolatot.²⁰ E szubtilis utalások önmagukban

¹⁸ L. a már említett, *A történelmi narratíva poétikai szerepe a mai magyar irodalomban* című szöveget, illetve különösen annak a *Sárkányfűben* is olvasható részét.

¹⁹ Rácz I. Péter: *Az Apokrif iratokról...* 75.

²⁰ „Nemcsak a tényérnek nem volt még neve, hanem az észnek sem. Egyikből sem létezett annyi, hogy érdemes lett volna elkeresztelni, elegendőnek mutatkozott

nyilván nem mondanak semmit a regény írásmódjáról, csupán olyan jelzéseként funkcionálnak, amelyek befolyásolják a regény kontextusba helyezhetőségét. A *tűz és a víz állatai* 210. oldalán például egy tipikusnak mondható *Bestiárium*-beli helyzetleírás olvasható: „a padra ereszkedtem, kevés idő után akaratlanul is egy hang szakadt ki belőlem, magamnak is váratlanul és megfeyjthetetlenül (...). Kiáltásomra Márta kijött a házból, érdeklődve lesett hátra a kert felé, fába szorult féreg ordít vagy mi? Én is meglepődtem, miféle hang volt ez. Farkasüvöltés, madárvijjogás, szarvasbögés vagy egy kampóra akasztott nyúl sikolya?” (210) A részletben megfigyelhető, ahogy a mágikus realizmus néhány jellegzetes szövegszervező eljárása itt egyelőre a fantasztikum tematikus vonatkozásaitól lényegében mentesen lendül működésbe. Egyrészt a szó szerinti–figuratív viszony játékba hozatala²¹ történik meg azáltal, ahogyan a Márta-féle nyelvileg megmerevedett metaforikus szerkezet („fába szorult féreg”) hirtelen szó szerinti értelmében is konkretizálódik az olvasó számára. Azáltal, hogy a kérdésről Eremie valóban állatokra, a féregéhez hasonló jelentésmezőbe tartozó lényekre asszociál, mintegy materializálódik a nyelv, újra feltöltődve jelentésekkel. Az a mód pedig, ahogy a különböző állatok hangjai egymás mellé kerülnek az idézett felsorolásban, a már emlegetett zeugma alakzatára emlékeztet. A felidézett állathangok elég erősen különböznek egymástól, egymás mellé kerülésük így ironikus hatást kelt – egyszersmind a jelentéstulajdonítás, érzékelés relativitásával is eljátszva, anélkül, hogy ez egy különálló reflexió szinten történne.

Egy utalás erejéig Bényei kitér arra, hogy alighanem a vizsgált szövegkorpuszon belül is különbséget tételezhetünk az egyes szám első személyű és az egyes szám harmadik személyű

rábökní, ha épp szóba került.” (9) A Márquez-regény második mondata így hangzik: „Annyira új volt a világ, hogy sok minden még nevet se kapott, s ha meg akarták említeni, ujjal mutattak rá.” Gabriel García Márquez: *Száz év magány*. Kriterion, Bukarest, 1975. 5.

²¹ Mágikus realista jegyként való elemzését l. például Bényei: *Apokrif iratok*. 92.

narráció között a mondottak modalitását tekintve.²² Ez azért is fontos, mert a két *Bestiárium*-kötet közti leginkább szembeötlő eltérés éppen a narrátori pozíció megváltozása. Az első kötet valamiféle „korlátozottan mindentudó” narrátorral dolgozott, amely változó külső pozícióból követte az eseményeket. A mindentudás korlátozottsága egyrészt abban nyilvánul meg, hogy a narráció üresen hagyja az összefüggések megteremtésének helyét; nem hoz létre azonnal ok-okozati viszonyokat, egyes állításokat visszavon, az elbizonytalanítás/elbizonytalanodás eszközeivel is él. (Ebből a szempontból is vizsgálható Sapré báró szerzői alteregóként, „a történet elindítójaként” való felléptetése, majd kivonulása a történet alakításából.²³) Másrészt lényeges azoknak a passzusoknak a jellege, amelyek az elbeszélés idejét a jelenig tágítják. „Amikor tucatnyi emberöltő tovatűnt már, Várad is többszörösen átesett a romlás és az újjáépítés zajos korszakain. (...) jázminillatú nők siettek ki kapuikon, majd csillogó-villogó vasszekereken robogtak lefelé; a lankás folyóparton magas vaskolosszusok billegtek előre-hátra, hasonlítván némely vízimadárra, azonban nagyságuk és erejük minden képzeletet felülmúlt: százmázsás kődarabokat lóbáltak csőrükben, miközben fültépően trombitáltak.” (59) E megoldás problematizálja és egyben fikcionalizálja a narrátori pozíciót, hiszen az elbeszélő úgymond tudomással bír későbbi eseményekről, azonban, ahogy Bényei Tamás is jelzi, „a jövőt a felidézett múlt szavaival és mintegy e múlt episztémológiai horizontján belülről, katakretikus metaforákkal jellemzi”.²⁴ A narrátor így referenciális identitáshoz nem köthető „hanggá” változik, a *Tizenhét hattyúk* narrátoráéhoz

²² „a mágikus realista szövegek rendkívül eltérő módon kezelik a természetfölötti elemeket: az egyes szám első személyben elbeszélte szövegek például nyilvánvalóan beilleszthetők a todorovi »háttorzongató« kategóriájába.” Bényei: *Apokrif iratok*. 69.

²³ Lásd ehhez Rácz I. Péter *Prae*-beli tanulmányát, illetve az olyan jellegű *Bestiárium*-mondatokat, mint a következő: „Amikor elindította a történetet, gondosan kiterelve valahány lehetséges fordulatát, a figyelmét elkerülte valami.” (100)

²⁴ Bényei Tamás: *Életünket és vérünket...* 385.

hasonló episztemológiai-nyelvi horizonttal, de névtelenül. Ezáltal egyszerűen kiaknázzhatóvá válik (a jelen horizontjában) a fiktív/reális viszony regénybeli szupplementáris kezelése – ugyanúgy, ahogy a tyúk és a fénixmadár bestiáriumokbeli jelenléte, vagy Baudolino idézett beszámolója esetében. Az *Apokrif iratok* nyomán ezt az idő-és nyelvkezelést a mágikus realista írásmód egyik alapjellemezőjével, az (ironikus) inverzióval is kapcsolatba hozhatjuk, amelynek a Száz év *magány*-beli tipikus példája, ahogy a macondóiakban a repülőszőnyeg vagy a kátránytócsává változó örmény nem kelt megütközést, a jég, a mágnes vagy a távcső látványra viszont ámulattal tölti el őket.²⁵

A második *Bestiárium*-kötetben is beszélhetünk a narrátorfigura fikcionalizálódásáról, annak ellenére, hogy egyes szám első személyű elbeszéléssel van dolgunk. Ez több lépésben, mintegy fokozatszerűen történik: első körben az elbeszélés aktusának dramatizálása megy végbe azáltal, hogy a regény alaprétege egy párbeszéd, amelyben Eremie atya (vagy az, aki így nevezi meg magát) egy többé-kevésbé körvonalazatlan kilétű hallgatónak meséli a saját identitását meghatározó történeteket, illetve Vazul/Despotes történetét. Így lehetőség nyílik a korrekciókra, rákérdésekre: az önreflexió beléptetésére anélkül is, hogy feltétlenül esszéisztikusan olvasódna ez az önreflexív szint.²⁶ Az elbeszélő fikcionalizálása e kereteken belül olyan pillanatokra vezethető vissza, mint amikor az elbeszélő afféle szemtanúvá, a múltbeli eseményeknél gyakorlatilag anyagszerűen is jelen lévő „tekintetté” változik, különösen *A lángmadár* című fejezetben – „Mintha függőnytelen ablakon keresztül bámulnék be egy kivilágított szobába! Sóvárogva kinyújtottam a kezemet. És legnagyobb döbbenetemre elértem őt.” (236) Visszatérő motívum, ahogy a történeteket (s így a történelmet is) képekből következteti, rakja ki a narrátor vagy valamelyik szereplő. „Az az arc... Mindent onnan olvastam le. Ezt az egész történetet, a partralépéstől a pincebeli nászig.” (268) Ez a „módszer” egyben

²⁵ Bényei Tamás: *Apokrif iratok*. 62.

²⁶ Vö. Bényei Tamás: *Apokrif iratok*. 101.

a jelenben létező narrátor alteregójává teszi Vazult, hiszen ő is hasonló, talán a sajátos keresztény tradíciótól érintett módon következtet saját múltját jelentő eseményekre: „Valahogy úgy esett, hogy a templom védőszentje Szent Vazul volt. A fiút mélyen megrázta névadójának legendája. Hogy honnan tudott erről a legendáról? Az ikonosztáz előtt térdelve, a képekről olvasott le mindent, és képzeletében tovább gazdagítva a jeleneteket, színes ábrándokat kezdett szőni arról, hogy egyszer maga is kiválaszt egy szegény, sorstalan népet, megmenti és felemeli, vagyis sorsot ad neki.” (152) Ez is a fikcionalás folyamatához tartozik: az elbeszélő hasonulása az elbeszélte személyekkel, eseményekkel.

Legnyilvánvalóbban azonban az utolsó, terjedelmes fejezetben minősül át az elbeszélő státusa, azáltal, hogy gyakorlatilag a teljes történet, amelyen a narrátor, „Eremie atya” identitása alapult, visszavonásra kerül. A rendőrök szemére vetik, hogy Azarie atya, illetve Teofil igumen, Eremie elbeszélésének visszatérő szereplői egyszerűen nem léteznek. (377) A Fanta nevű lány pedig Noroieni létét vonja kétségbe közvetett módon. (396.) Despotés történetét többen is egészen másképp mesélik el (392–393), és végső soron e mesélők létezése is kétségbe vonhatóvá válik. E rétegzett, „leleplezett” narrációs helyzetben fokozottan ambivalenssé válnak az ilyesfajta reflexiók: „Ráébredtem, hogy fel is állhatok az asztaltól, rá is dőlhetek Fanta hús-vér testére, semmit nem nyerek el. Mert Fanta a valóságban is képzeletem szülötte.” (399) A könyv végére az elbeszélő „narratív identitásának” eseménysorából végső soron semmi sem marad – ugyanúgy körülírhatatlan, mint Az ég *madaraiban* a fikcionalizált elbeszélői „hang”. Érdeemes azonban megfontolni, amit a történetek „nyomai” jelenthetnek a narrátori identitás szempontjából. A fentieknél is sokkal rétegzettebb, több áttétellel elmesélt epizódban²⁷ ez a következőképpen merül fel: „Aki azt mondja, hogy találkozott a mosolygó Istennel, annak szívében, mint zárt kagylóban, benne lesz

²⁷ A sokszoros, már-már ezeregyéjszakai bonyolultságú áttételességet, történet-a-történetben szerkezetet Márton László mutatja ki már idézett, *Néma anyának beszédes fia* című kritikájában.

Isten mosolya: aki arról mesél, hogy három dühödöt és éhes ordast terített ki egymaga a faluszéli ciheresben, lelke kérgében nyomot hagy a farkasok foga. Nincsenek hazug történetek.” (180) A dramatizálás, projekció, visszavonás eljárásai révén az elbeszélő végletesen fikcionalizálódik, az emlékezetes történetelemek mégsem hagyják eltűnni. A Felejtés-állat megjelenik ugyan a könyv utolsó bekezdésében, de vannak nyomok, amelyeket nem törölhet el.

A történelem elsajátítása, a test elsajátítása

Térjünk vissza egy pillanatra a szúnyoghoz, illetve annak teteméhez – úgy tűnik, legalább olyan jelentéses és jelentőségteljes állat ez is, mint a fejezetcímekbe került madarak, férgek. Hasonlóképpen dinamizálja a szöveget, mint a többi „bestiák” – allegorikus jelentéseket termel, amelyek azonban ironizálódnak, kimozdulnak. A *tűz és a víz állataiban* ez különösképpen szembeötlő – maga a narrátor is reflektál a változó modalitásra, irányultságra. A rendőrségen, a villanykapcsoló alatt szétkent szúnyogtetemet pillant meg: „)Szenvedésről árulkodnak ezek a falak«, szóltam tréfálkozva az engem kísérőhöz. Elkomorult. Kissé felháborodva szólt, hogy ma már elő nem fordulhat az, amire én gondolok. A csavargók kapnak egy-két pofont, ez igaz, de azok más nyelven nem értenek. »A szúnyogokra gondoltam«, és mutatóujjammal a foltra böktém. Nem tudott nevetni.” (339–340) A parodisztikus allegória, a szúnyog és a szenvedés közti kapcsolat itt nyílt, felfedi saját szerkezetét – ebben kissé eltér a többi állat szerepeltetésének módjától, de az eszme–esemény viszonyrendszert tekintve nem. A jelentések itt is egyszeriek és ambivalensek.

A *Forrásban* közölt paródiának az a gesztusa, hogy a szúnyogtetemet egy meztelen női vállra helyezi, szintén csak kiindulópont – egyszeri jelentés. A *tűz és a víz állataiban* a test folyton más és más módon tűnik fel: nem „ülepedik le” a jelentése. A szúnyogtetem tehát csak felhívja a figyelmet a testre (az

események kronológiáját tekintve persze inkább fordítva áll a dolog: a regény hívja fel a figyelmet a parodisztikus gesztus relevanciájára), de nem tudni, mi a test. Erre a kimondatlanul maradó kérdésre keresi a választ a *Bestiárium* második kötete.

Ha fellapozzuk azt a szöveghelyet az első könyvben, ahol Sapré báró mintegy elveszti az uralmat a története felett, érdekes egyezésre bukkanunk: „Az esze hiába működött oly pontosan, a történetbe belemerítkezett maga is, és a test mulandó anyagának kisugárzásában titokzatos szellemek elevenedtek meg, és támasztottak láthatatlan örvényeket; ő pedig e szellemeket nem vonta uralma alá.” (100) A történetnek ebbe a részébe kerülünk bele Eremie atya elbeszélése révén – aki bizonyos értelemben a test elsajátításának történetét meséli.

A bevezetőben utaltam rá, hogy azt a centrális problémát, amit Az ég *madara*iban a történelem (illetőleg a történelemhez való hozzáférhetőség mediált, már-már ellenőrizhetetlen volta) jelentett, itt a test generálja (illetőleg, ismételjünk: a testhez való hozzáférhetőség mediált, már-már ellenőrizhetetlen volta). A test és működése ugyanúgy „rejtélyesek” itt, mint a történelem működése. A test a *Bestiárium* számos jelenetében uralkodatlanként mutatkozik meg – eltávolodik, fikcionálódik, akárcsak az elbeszélő-figura vagy maga a (továbbra is problematizált) történelmi tény-sor. Az olvasás során ezek az eljárások paradoxonként működnek: éppen e távolítások révén kerülhetünk helyenként annyira közel ezekhez a képzetté vált dolgokhoz, amennyire a köznapi diszkurzív létezés esetleg nem is engedne. A test, amely csak korszerű műszerekkel „látható át” bizonyos fokig, a szem és a többi érzékszervek számára titokként, misztériumként jelenik meg, s ez a jelenlét egyszersmind excesszívvé, globálissá válik: Eremie (és Vazul – ebben hasonlítanak) mindent a test révén próbálnak megismerni: az élet titkát (boncolás – 266), a halál, a megsemmisülés titkát (krematórium – 215), vagy még inkább explicit módon az anyát/eredetet (31), a jellemet (190) stb. Ezáltal természetesen szét is íródik a test jelentése: totális jelként, totális allegóriaként nem funkcionálhat, ahogy a bestiárium állatfigurái sem képesek erre.

Egyik esszéjében Mircea Cărtărescu arról beszél, hogy a Balkán jelentését gyermekkorában, szövegszerűen sajátította el: „Ezzel a muzulmán-ortodox paradicsommal gyermekként kerültem kapcsolatba, édesanyám meséi, D. Bolintineanu *Orientale* című versciklusa, és főként Anton Pann írásai révén. Ez utóbbiak a dunai tájak színhagyomány útján terjedő bölcsességét gyűjtötték össze naiv verselésű költeményekbe.”²⁸ Fontos, hogy ez az elsajátítás mediált: közvetlenül nem lehet „hozzáférni” a Balkánhoz, de ha sikerül megfelelő médiumot találni, akkor az oda–vissza érvényesülő mozgás „nyomokat” hagy, eseményszerű. Az ég *madarai* történelem-elsajátítása is szövegszerűen történt: az erdélyi emlékirók, illetve a bestiáriumok szövegén keresztül.²⁹ Ha elfogadjuk, hogy *A tűz és a víz állatai* a test elsajátításáról (és mintegy ezen keresztül újra a történeleméről is) szól, akkor ugyanezt az áttételességet figyelhetjük meg. Az áttételeket leegyszerűsítve: a test elsajátítása az ortodoxián keresztül történik, az ortodoxia elsajátítása pedig részben az ikonográfián keresztül (erről korábban már esett szó, a képek „történetesítése” kapcsán), részben olyan szövegeken keresztül, mint amilyen például Mircea Cărtărescu regényfolyama, az *Orbitor* (amelynek első kötete magyarul *Vakvilág* címen olvasható).³⁰

²⁸ Cărtărescu, Mircea: *Medicul și vrăjitorul*. In: M. C.: *Pururi tînăr, înfășurat în pixeli*. Humanitas, București, 2003. 226.

²⁹ Érdemes itt is figyelni arra, hogy az elsajátítás, az újírás a peremterületek felől, a keretek újraértésével történik. A történelemhez való hozzáférhetőséget és a történelmet konstruáló szövegeket vizsgálva Linda Hutcheon többek között megállapítja: „A történetírást és a fikciót mindig nyilvánvalóan bekebelező műfajokként ismerték el. (...) A fikció és a történetírás olyan elbeszélések, amelyeknek az elkülönítése kereteik által történik, olyan keretek által, amelyeket a historiográfiai metafikció előbb leszögez, majd átlépi azokat, egyszerre erősítve meg a fikció és a történetírás specifikus konvencióit.” Hutcheon, Linda: *Poetica postmodernismului*. Univers, București, 2002. 175, 180. Ez a Láng Zsolt-regények beszédmódjára is érvényes, mindkét *Bestiárium*-kötetben: a történelem fikcionálása műfajilag, a keretekre rákérdezve, illetve a narrátori pozíció elbizonytalanítása révén megy végbe többek között.

³⁰ Jelenkor, Pécs, 2000. Fordította Csiki László, az eredetivel egybevetette Láng Zsolt. A tölgyesi állomáson egyébként Eremie nem csupán a *Bestiárium*

Az ortodoxia, ikonográfiájából és szakrális rítusaiból is kikövetkeztethetőleg másfajta, elementárisabb kapcsolatban áll a testtel, a materialitással, a konkretizálással, mint a nyugati kereszténység. Sajátos mimetikusságát (kontrasztív módon) a regény így jelzi: „Nyaranta turisták ezrei szállták meg a klastromokat (...). A freskók érdekelték őket, merthogy azok történelmünk viszontagságos korszakait vitték át a szent szövegek ábrázolataiba, és ezt fölöttébb szokatlannak tartották: hogyan azonosíthatók az ország fejedelmei Jézus tanítványaival, és miként jelennek meg az ország ellenségei a Sátán alattvalóiként?” (84) Ha megvizsgáljuk azt, ahogyan a test részt vesz például az egyházi ünnepek szertartásaiban, vagy ahogy a szentségeket fogadja, azt látjuk, hogy sokkal részletesebben szabályozott, illetve sokkal radikálisabb ez a részvétel az ortodoxiában, mint a nyugati kereszténységben. Gyakoribb és fontosabb szerepet játszik a böjt, de a misék alkalmával például a meghajlások és keresztvetések is nagyobb frekvenciájúak. Kereszteléskor általában a teljes test víz alá merítése megtörténik, nem csupán a fejet éri szentelt víz. „Egy olyan hagyományról van szó, amely totális értékkel próbálja felruházni a testet. Nem egyszerű akadályozó vagy »figyelemelterelő« tényező, hanem, amennyiben megfelelően szabályozzuk működését, segítségünkre lehet. (...) »Testtartásunkkal, külsőnkkel arra nevelhetjük magunkat, hogy a belső dolgokra figyeljünk.«” – írja egy ortodox testkoncepcióval kapcsolatos szaktanulmány.³¹ Ugyanitt arról is olvashatunk azonban – és ez a Láng Zsolt-regény szemléletére is jellemző –, hogy a testhez kapcsolódó képzetek korántsem egyértelműek ebben a kultúrkörben, jórészt az órigenészi, testet

első kötetét látja és teszi a sajátjává a megvásárlás által, hanem egy másik könyvet is: „a másikon egy sziporkázó lepke díszelgett, furcsán kettévágva” (83). A leírás a Cărtărescu-féle *Vakvilág* eredeti román kiadásának címlapjára emlékeztet, és a mindkét könyvben sűrűn előforduló lepkemotívum is ezt az egyezést erősíti. A regénypoétikai, motívikus egyezések bővebb kifejtésére itt nincs tér.

³¹ Ware, Kallistos: „Ajutorul și dușmanul meu”: trupul în creștinismul grec. In: Sarah Coakley: *Religia și trupul*. Univers, București, 2003. 118.

marginalizáló elképzelések látens továbbhagyományozódása következtében: „a keleti kereszténységben nem találkozhatunk a test nyílt elutasításával, inkább egyfajta ambivalenciával, feszültségteli ingadozással. Bár mindannyiszor kinyilatkoztatásra kerül a test alapvetően jó, áldott volta, a gyakorlatban gyakran mégis kedvezőtlen fény vetül rá.”³² A jelzett szemlélet- és ábrázolásmód, illetve a jelzett ambivalencia azt a lehetőséget rejtí magában, hogy a regény „mágikus” – és ebben a tekintetben is mimetikus – rétege időről időre feltöltődjön belőle a fikcionált ortodox narrátor diskurzusa révén.

A test – különösen a test belseje, amely az élet és a nyugtalanság tűzállatait rejtí –, a történelem, a város, az elbeszélő személye, a nő (lehetne folytatni a sort) Láng Zsolt könyveiben hozzáférhetetlenként jelennek meg. A velük való foglalatosság, a problémák éles felvetése viszont közelebb visz hozzájuk e könyvekben, mint remélnénk, amennyire közel lehet egy szűnyogtetem egy elbeszélői archoz, egy város falaihoz, egy nő vállához.

³² Uo. 11.

Berszán István

**Megülhető-e az almásderes?
Fakusz és az elbeszélés médiumai**

(Vida Gábor: *Fakusz három magányossága*. Magvető, Bp. 2005.)

Vida Gábor prózája azzal veszélyezteti a szöveg posztmodern hegemoniáját, hogy kisregényeiben nem csak mondatok történnek, hanem *idők* is. Ha kitartó olvasásgyakorlatokban ezek gazdátlan birtokát szeretnénk belakni, úgy az is kétséges, hogy hagyatkozhatunk-e mindenben a médiaelmélet, illetve a kultúratudományok (retorika-kritikájának) belátásaira. Inkább annak kellene utána járnunk, mi történik a sokféle eseményritmusban. Ami nem zárja ki, hogy közben retorikai aktusok mentén is tájékozódjunk, csak azt, hogy a diszkurzív történetet kizárólagossá tegyük. Különböző olyan monomediális mintázatokhoz jutnánk, amelyek megakadályoznak a mozgásteret közötti regénybeli átjárások követésében. Az elbeszélés rítusainak kutatása végezté ezúttal *Fakusz második magányosságában* tesszük magunkat próbára.

Az *almásderessel* találkozás története olyan városi emberrel esik meg, aki időnként háttal fordít a társadalmilag-kulturálisan kiépülő életmedernek. Sohasem véglegesen, és az első lelkesedéseket leszámítva nem is szökésszerűen, de annak józan belátása, hogy bárhová vonul is ki, mindenütt meg fogják találni, sohasem elég a következő kivonulás megakadályozásához. Bármilyen lenyűgöző módon hódított is teret a város, eddig még sohasem lett – nem lehetett – a világ. Második (Baudrillard szerint elsővé lett második) természet ide vagy oda, *Fakusz* „bármerre indul is el, a város körül *táj van*: erdők, mezők, parlagok, nádasok” (123–124). Persze a turista is városi ember marad, különösen míg élményhajhász, felszínes kíváncsisága vezérli. A kivonuláshoz több kell. Valami régen készülő vágy a *tarkó mögött*, „ahol a csodák készülnek és

halnak meg, rendszerint anélkül, hogy legalább egy szót hagy-
nának maguk helyett”(114). Ennek elbeszélhetetlen történeté-
ből születik a Faksz-történet, a leltárba vehető kelléken túl ez
képezi a kivonulás „logisztikai” fedezetét. Enélkül nem csak az
nincs, ahonnan ki lehet vonulni (vö. 272), hanem a bizonyta-
lan kívüllét álma is puszta magyarázatokká zsugorodik. Egye-
dül a kivonulási vágy képes kitartani egy egész regény erejéig
amellett, hogy „hátha mégsem igaz?” (117), amit a meggyőző-
nek tűnő magyarázatok állítanak. A gyanú kérdőjeles, de vissza-
vonhatatlan. Hiába mondják, hogy abban a heteken át „készülő
akármi”-ben már a kezdet kezdetén „egy mondat vagy csak egy
szó” mocorgott (114). Meg hogy a nyelv beszél minket, a betű
prózai materialitása ütközik ki a legelbűvölőbb regény mély-
ségnek álcázott felszínén is. Nemcsak a Mama pénzét, hanem
semmilyen más jelölőt sem lehet álmokra cserélni, akkor sem, ha
azok regényként folynak, mert az álombeli történésnek is ideje
van – ugyanolyan félbeszakadó, esetleg befejeződő ideje, mint
bármely gyakorlásnak. De ez elég ahhoz, hogy a név élete ne
szorítkozzék a diszkurzív gyakorlatok mozgásterére. Bármilyen
határtalannak tűnt is ennek horizontja a hermeneutika, dekonst-
rukció vagy a diskurzusanalízis posztmodern rítusaiban, mihelyt
meghaladhatatlannak nyilvánítjuk, ugyanolyan szűknek bizonyul,
mint korábban a kategóriák ontológiai vagy ismeretelméleti
rendszerei. A szó nemcsak önmagát üzenő médium és nem is puszt-
a nyom, hanem sokféle esemény aszerint, hogy mi történik kimon-
dásakor, leírásakor, olvasásakor vagy hallgatásakor. Nemcsak a
tetten ért szavak performatív aktusaira gondolok, hanem mind-
arra, amitől az elbeszélés regénnyé, a regény pedig idővé válik:
olyan nem performatív gesztusokra, melyeket nem zárhatunk a
tétélezés, állítás vagy a használat egyidejűségébe anélkül, hogy
el ne vétenénk azt a hajszálpontos mozdulatot, amelyre a *nevén*
nevezett dolog válaszol. Nem föltétlenül úgy, hogy visszaszól, csak
ettől kezdve már nem riad el, újra és újra felbukkan, figyelni ta-
nít, s ha már eléggé *átalakultunk* (vö. 195), egy szempillantással
hamarabb fog engedelmeskedni késztetéseinknek – és mi is az

övéinek –, mint ahogy bármilyen módon is jelölhetnénk azokat. Tudni a nevet Fakusz számára annyit tesz, mint időbeni kapcsolatot teremteni azzal, ami a név adásában történik.

Médiaelméleti szempontból a város bonyolult és folyamatosan eltolódó médiumkonfiguráció: kulturális és civilizációs médiumok szövevénye, mely az egyéni vágy színrevitelének csábító s egyszersmind szabályozott lehetőségeket kínál. A zsúfolt épülettömegben elkülönített privát lakótér, a munka-, illetve piaci kínálat, a nyilvánosság fórumai, az információs ellátás és a sokirányú egyéb szolgáltatások, a művészetek, kulturális létesítmények, a vendéglátóipar, szabadidőcentrumok stb. – mindezek olyan stimulusokat, elvárásokat, kényszereket és ígéreteket jelentenek az egyén számára, melyekbe életének bele kell rendeződnie. Fakusz ez ellen az agresszív kínálat ellen lázad, és a *magányosság* városból kiszoruló médiumait keresi: a múlt legendáiban visszakísértő árnyakat, a még érintetlen vagy már elhagyott táj senkiföldjét, a vad és félig szelídített állatok közelségét s az emberben a történelem során át meg átalakuló, de valamiképpen mindig megőrződő „belső természet” titkos, magmaszerű aktivitását, amely perzselő lávaként újra meg újra elboríthatja az élet századokon át kiépülő kulturális domborzatát.

Egy valamikori grófi birtok, melyet nemcsak elrejt, hanem egyszersmind bekebelezéssel is fenyeget a hegyekből lenyúló erdőkaréj, nem egyszerűen a városi médiumok hiányát jelenti, hanem olyan archaikus médiumok aktiválódását, amelyekhez képest a város tűnik sivár, kietlen vidéknek. A vad ugar kézi eszközökkel történő feltörése, majd veteményessé, gyümölcsössé vagy szőlőssé változtatása az egyéni erőfeszítés látványos színrevitelével csábít, még akkor is, ha az elemekkel folytatott közvetlen küzdelem veszélyes, minden erőt és leleményességet igénybe vevő nyílt arénáját nem veszi körül nézőtér, ha az aránytalan küzdőfelek közötti törékeny egyensúly eltolódásait legfeljebb az isteni tekintet kíséri figyelemmel. A gazdálkodás közben szerzett készségek (pl. kaszálás, szőlőmetszés,

zsindelyfaragás) és az a tudás, amit a saját bőrén tanul meg az ember, vagy olyan valakitől vesz át közvetlenül, aki ugyancsak a saját bőrén szerzett tapasztalatokból szűrte le azt, egészen más átalakulást követel, mint az intézményesített s egyúttal verbalizált-informatizált oktatás vagy szakképesítés. Amennyiben nem a hatékonyság az egyetlen, illetve domináns mérték, a formális (jogi) tulajdonviszony nélküli birtok belakása ugyanolyan pazar médiumkonfigurációt képez, mint a városi élet, csak éppen másfajta médiumokat, s következésképpen más élménytartamokat fedez fel. A magányban Fakusz nemcsak az álmokat, a vakfoltok ellenőrizhetetlen zugait benépesítő szörnyeket vagy a mértékét vesztett idő szédületét nyeri vissza, hanem a technológiai zajok miatt eltompult hallását, a kedv és a muszáj magától beköszöntő harmóniáját, valamint az állat és a másik ember leheletfinom gesztusai iránti érzékenységet is. Ez pedig a végképp letűntnek hitt időket is hozzáférhető médiumokként aktualizálja. A birtok feletti elégedett, monarchikus szemlélődésben a grófi méltóság köszön vissza. A városból kivonuló, magának területet szerző ember elszánt és kitartó küzdelmében megidéződnek a császári hadjáratok csatáinak látomásai. A lóháton bejárt utakon a nomád ősök olykor kontinenseket átívelő portyái lépik át az álmohatárt. Az indiánok vadászó életmódja a nyilazással, a törzsi viszonyok pedig a cigánytábor meglátogatásakor nyernek kitapintható kontúrokat.

S ahogy a városi turista kiruccanásai (melyek nem elegendők a bejárt helyek megismerésére) térképen rögzíthető trasszékká rajzolják át a vidéket, vagy ahogy a „televíziós ember” az információgyűjtés és -forgalmazás nagyszerű lehetőségeinek örül a nomád cigányok szekértáborában, s az úttalan utak a terepjáró performanciáját tesztelő mutatókká változnak át – a letűnt, kiszorult médiumok perspektívája is meglehetősen átfesti a várost. Fakusz visszatérései nem kívülről vagy felülről, de „máshonnan” mutatják meg azt, amiből kivonult. Nagyon kellemes érzés megint házakat, embereket, villamost és kirakatot látnia, mivel azok ugyanolyan ügyesen lakják be az urbánus

környezetet, mint a vetemények, gyümölcsfák vagy ő maga a talált birtokot. A villamosmegálló mögötti bódében kávéjukat szürcsölő férfiak, a szatyrot cipelő tömzsi asszonyok, az álmatag gyerekek és az izgatott, mindig vihogó diáklányok ugyanúgy napi gyakorlataikkal vannak elfoglalva, mint ő, amikor hajnalonként az almásderest várja, vagy a szénacsomókat kapkodja össze az eső elől. Elutasítja a kísértést, hogy magát egészen másnak, amazokat pedig szánalmasoknak lássa, elcsodálkozik azon, hogy milyen kevés, ami az efféle súlyos (bal)ítéletek „jogos alapjaként” tetszeleg. Ahhoz a rajongáshoz képest, amellyel még a birtok belakása előtt ujjongott a civilizáció tájbeli vereségén, most városias beállítódásként lepleződik le, melynek szükséges átalakulása tette lehetővé, hogy a más(ik)ban ne csak riválist lásson. Annak ellenére, hogy utolsó pillanatig ragaszkodik robinsoni magányához, hol az államot képviselő erdőszel szemben, hol a Mamával szövetkező farmalapító ajánlatai ellenében, hol pedig a tőkéjét lovardába fektető üzletember pénzének elhárításával, a kivonulónak sikerül eléggé másnak lennie ahhoz, hogy maga is elfogadja a többiek másságát. Akkor is, ha azok az ellenségei. Utolsó, támadással védekező kísérlete ellenére belátja a megvásárolt ló elszállításának jogilag megalapozott igazságát, noha ezt nem lehet összeegyeztetni a hosszú ismerkedés közben szerzett igazsággal, hogy a ló „azé, aki megüli”. „– Az agyát szedegethetné a fűből – mondja Fakusz gyűlölködve, de érzi, hogy mindjárt elröhögi magát.” (270) Erre az *elszánt beletörődésre* válaszol a városi vevő, aki érvényesíti ugyan a maga igazát, de már nem vak a másikéra sem: „– Szép magától, hogy nem törte szét az orrcsontomat – mondja megkönnyebbülve Fakusznak, és a mellkasát tapogatja. Nem gúnyos a hangja, nem diadalmas, inkább fáradt és kissé talán szomorú.” (uo.)

Egy kultúranropológiai médiaelmélet szempontjából ez az egyszerre ellentétes és szimmetrikus kapcsolat jelzi a médiumok egyenértékűségének és dominancia-viszonyainak elkülöníthetetlenségét. A monomediális szemlélet elnyomja az egyenértékűséget, a túlságosan tágkeblű intermedialitás pedig a

dominancia-viszonyokat. Inkább azokat az egyedi konfigurációkat kell megvizsgálunk, melyeket a szubjektivitás színrevitele alakít ki. A kisregény azzal kezdődik, hogy leginkább egy lóra lenne szükség. A következő százötven lap annak megteremtése, *ami egy lóhoz kell*: ha egyszer a vágy a ló-szimbólumot, avagy a lovat mint lacani értelemben szimbolikus tárgyat választotta színrevitelének domináns médiumául, akkor megvalósulása érdekében egy olyan konfigurációt hoz létre, amely a vágy-ló tartásához szükséges. A technológiai médiumok közül először a régimódi bicikli épül be, melyet Fakusz (jó gazda módjára) saját kezűleg hoz rendbe, hogy aztán nyergébe szállhasson. Ehhez kapcsolódik a nyíl, a lovas harcosok fegyvere, valamint a gazdálkodás hagyományos eszközei, különösen a lótartáshoz nélkülözhetetlen kasza. A gazdátlan, meghódítandó birtok a nomád kóborlásokat, a császári háború pedig ennek egy kései, de még mindig a lóra alapozott „visszatérését” vonja be – az álom jótékony közvetítésével. Gyanús, hogy a grófot csak a ribancok érdekelték, a kecskepásztort is feltehetően féltékenységből elkövetett büntett terheli, s kivénhedt szatírként álmodik egy gyönyörű és végzetes hajdani szőkeségről. Ebben az álomban kapcsolódik össze először a ló és a nő, amit a történet végén „a dolgok néven nevezése” is megerősít. A cigányromantika ugyanis nemcsak az utolsó megmaradt nomád törzs nosztalgiájával járul hozzá a lovat színrevivő médiumkonfigurációhoz, hanem az egyenértékűség hangsúlyozásával megfordítja a dominancia-viszonyokat: Fakusz a lovat forróvérű cigányszeretőjéről nevezi Mónyinak, a cigányszeretőt pedig a kedvenc lóról Almának. Innen nézve jobban érthető az 'almásderes' szó iránti rajongása, melyet már a kezdet-kezdetén francia színésznőket utánzó városi barátnőjétől, a szőke Marianne-tól kapott, hogy nevének nevezhessen egy a tarkó mögül épp csak előgomolygó, ködös vágyat. Mégsem vonhatjuk le azt a következtetést, hogy a vágy nevének metaforikus és metonimikus jelölőlancai irányítják az egész történetet, mert azok a médiumok, amelyek az 'almásderes' végső regénybeli definíciójába belejátszanak, legalább annyira

fontosak a konfiguráció kialakulása szempontjából, mint a szó kulturális médiuma. Nemcsak a kisregény világa *irodalom*, hanem maga az elbeszélés is sokféle médium összehatása: ez a történet ugyanúgy nem születhetett volna meg az őskori lószelídítés vagy a megírást megelőző gyakori vadonban tartózkodás nélkül, mint retorikai jártasság hiányában.

Ugyanezt a médiumkonfigurációt szociológiai terminusokban is színrevihetjük. A Robinsonok, Rousseau-k és Robin Hood-ok utódjaként Fakusz egy olyan társadalomban él, amely meghasonlott életfeltételeket kínáló környezetével: egyszerre a civilizáció gyermeke (vagy inkább végterméke, vö. 127) és a városhoz képest természetnek nevezett tájhoz is kötődő faj egyede, aki egy hosszúra nyúló kőkorszak gyűjtögető, vadászó életmódjának örökségét hordozza a génjeiben. Ez a konfiguráció itt és most olyan, ember által elhagyott vidékekben kerülhet színre, ahol a civilizáció napról napra vereséget szenved, vagy természeti magányba rejtőzködő lényekben, akik azonban folyton a városból hozott cigarettára sóvárognak (kecskepásztor), az áruházakból lopkodják össze a szükséges – vagy ami ugyanaz: fényűzésre való – cikket (szekértáborban lakó cigányok), illetve a piacról látják el magukat élelemmel, vetőmaggal és a gazdálkodáshoz szükséges eszközökkel (Fakusz, az új-Robinson). A kivonulóról nem mond le könnyen a civilizáció: a városban bosszantják a finnyás tisztálkodási szabályok, de egy hét izzadságos gazdálkodás után paradicsomnak érzi a fürdőszobát. Az archaikus nyilazás nagyobb hatékonysága érdekében pedig a modern sporteszközök készítésében híres svéd technológiát veszi igénybe, igaz, hogy a bolhapiac közvetítésével, mely megfosztja a bőrmarkolatú íjat az új termék bolti szagától, de ugyanakkor a Kelet-Európára jellemző csencselésnek – a *Kölcsönös Gazdasági Segélynyújtás* tulajdonképpeni változatának – szociológiájába vonja a csereberét. Igaz, a bolhapiac ugyanúgy az agresszíven meghonosított társadalmi-politikai médiumok (kommunista államapparátus) ellenlábasként működik, mint a tulajdonviszony nélküli birtokon gazdálkodás az urbánus életmódhoz képest.

A médiaelméleti tájékozódás azonban – akár a városi turisták – térképet készít arról, amit körüljár. Útvonalakat rajzol, kereszteződési pontokat jelöl meg, s egyezményes irányokhoz igazodik. Nincs is ezzel semmi baj, hiszen ez a dolga egy értekező leírásnak. Csak akkor válik kérdéssé, amikor úgy azonosítja magát az irodalmat, hogy előbb rávetíti annak birtokára az elkészített térképet: beismeri, hogy maga is reprezentációs modellel, trópusokkal, egyszóval történetileg kialakuló kulturális mintázatokkal dolgozik, akár „az irodalom”, de megfélekedezik arról, hogy ez a térképén rögzített irodalom. Voltaképpen önmaga másával azonosul, avagy önmagát viszi színre az irodalomban anélkül, hogy egyetlen pillanatra tényleg irodalommá változna. A médiumok, ahogy azokat egy kultúranropológiai megközelítés megragadja, kidolgozott elméleti modellek, melyek jól meghatározható szabályokból, viszonyokból és léptékekből állnak össze, s önmagukat a kulturális történéseket tanulmányozás végett szemlére bocsátó kalkulásoknak tekintik, amelyek óhatatlanul egyszerűsítenek, általánosítanak, illetve formalizálnak, de közben szigorú következetességgel tartják szemmel a folyamatok logikáját. Fakusz azt mondaná erre, hogy a 'folyamatok logikája' nem nevezi néven azt, ami történik, és hogy a 'kultúra' fogalma is csak hol ilyen, hol olyan emlegetése valaminek, amiben szemernyi sincs abból, ami elméleti kimunkálása közben történik. Minthogy a regény arra törekszik, hogy nevén nevezze, amiről ír, az elbeszéltek (ezúttal mediális) értelme helyett azok ritmusát követi: „Együnk, mondta. Gyertyát gyújtott, szalonnát vett elő, hagymát pucolt, és megvacsorázott.” (165)

Mielőtt ellenvetésképpen felmondanánk a közvetlenség illúziójáról, a nyelv végtelen retorizáltságáról és a szükséges kritikai távolságtartásról szóló leckét, olvassuk el, miként, vagy inkább *mikor* talál rá Fakusz a birtokra (128–130). „A dombtetőről az észak felé nyíló erdei úton indult el, százéves bükkfák között.” Amíg van út, még ha évente csak egyszer jár is rajta szekér vagy traktor, addig lehet tudni, hogy mennyi idő

alatt érhet vissza az erdőszélen hagyott biciklihez, ebből pedig az is kiderül, hogy körülbelül hány kilométert tett meg. A fiatal bükkökkel benőtt vágterben azonban az út „ösvénnyé szűkült, és pár száz méter után elveszett egy több ágra szakadó, el-eltünedező vadcsapásban.” Innen már a bozót kezdődik, de még mindig van egy jól kiszámítható szakasz addig az „asztallapnyi fatuskó”-ig, ameddig máskor is el szokott menni. Miután beméri a hosszabbodó nappalokkal nyert időtöbbletet, ezúttal tovább indul, s minthogy előre vetítette a bejárandó vidék térképét (hogy tudniillik „a bozótoson túl megint szálerdő van, esetleg tisztás vagy legelő, akár félnapi járásra is lehet az erdő széle. Onnan egy újabb erdőre látni vagy kopár domboldalra. Lehet a völgyben falu, tanya vagy istálló, mocsaras tó, esetleg régi udvarház romja”), nem számított semmi rendkívüli dologra. A felvázolt modell tökéletesen helytálló földrajzilag, történetileg és kulturálisan egyaránt, akár egy szakképzett erdélyi idegenvezető is mondhatná, amit Fakusz gondol. De a tuskótól kezdve mégis minden megváltozik.

„Nem értette, miért akar most mindenképpen továbbjutni.” Ki az, aki érti? A pszichológus, etológus, kognitív tudósok, irodalmárok? Más dolog, hogy magyarázzák. Ez azonban nem vezet tovább, míg Fakusz ténylegesen el nem indul. Hiszen egy előrevetített térképen már az sem szerepel, hogy „a bozóttal rendesen meg kellett küzdenie”, nem is beszélve a néha megszólaló hollókról. És végképp reménytelen annak feltüntetése, hogy Fakusz úgy fogja hallani őket a kihaltak tetsző erdőben, „mintha azt kérdeznék egymástól, hogy sokáig kell-e még várni?” A mediális színrevitel olyan, mint a sematikus eseményekre korlátozódó előrelátás; ahogy Fakusz lelép a már sokszor bejárt útról, szép sorjában összegöngyölsznek a médiumok. „Először az időérzéke hagyta cserben, arra eszmélt, hogy alkonyodik.” Aztán a gondolatai. Olyan érzése volt, hogy „két órája nem gondol semmire – és honnan tudható az, hogy éppen két óra telt el?” Ez a gondolat arra ösztönzi, hogy rövid szusszanás után megforduljon, de már „a vissza sem tűnt olyan egyértelmű iránynak”. Egyébként is

erősebb már az az érthetetlen vonzás, hogy előre folytassa az utat, vagyis „amerre a követendő irányt sejtette”. Ez pedig nem a biciklit célozza, hiszen „egy idő után már nem is foglalkozott a tájékozódással”. Ehelyett Fakusz afelé tart, hogy céltalanul bandukoljon, „nem tudva hová, miért, meddig”. A történésnek ettől kezdve már nincsenek dimenziói, hanem csak ritmusa: „Egészen lassan ment, sétált, meg-megállt, nézte a csillagokat, néha rágyújtott egy cigarettára, és nagyon nyugodtnak érezte magát.” Ha nincs cél, attól a dolog nem válik föltétlenül érdektelenné, csak most nem értelme, hanem nyugalma van a járásnak. Vagy erdeje. Nem hiába mondják, hogy „járja az erdőt”. „Talán csak megfelelő lelkiállapot kell hozzá, és akármire jár az ember, mindenütt erdő van.” A ritmus sohasem számokkal helyettesíthető pusztá mérték, hanem ingaketyegés, tánc, lépdelés a korhadó avaron vagy tavasz. És ezek közül akármelyik ugyanolyan elmesélhetetlen, mint a ki tudja mióta „készülő akármi” a tarkó mögött.

Egy érthetetlen vonzásnak engedve mindig arra tartani, amerre a követendő irányt sejtjük: a regény ilyen bolyongás a történések sűrűjében. Semmilyen térkép nem igazíthat útba, nincs az a mégoly tágan értelmezett logika, amely előírhatná az elbeszélés következő mondatát. Az ásás, nyilazás, kaszálás és a kedvenc bükkfával vagy a lóval kiépített kapcsolat csupa ilyen, az utolsó ismert tuskót is maga mögött hagyó figyelemgyakorlat. Eleinte mindegyik csak furcsa, ügyetlen próbálkozás, száralmasan torz mása önnön ritmusának. De aki nem csak kirándul ezekben a gyakorlatokban, hanem hosszú ideig kitart bennük, az rá tud hangolódni gesztusaikra. Fakuszt is gyakran gyötrik kétségek: „– Te muzsik – mondta hangosan –, te nem is gazdálkodik, te csak kirándulsz. Halkonzerv, marhahús levespor, cigaretta, rendhagyó kirándulás vagy túlélési gyakorlat. A felásott föld viszont felásott föld, tenyérben a bőrkeményedés, izomban az izomláz, derékban a fájás, térdben a reccsenés, ez mind nem szimulálás, ez valóság.” (150–151)

Két kérdés merül fel itt. Ha az elbeszélés ennyire kifinomult időgyakorlat, hogyan kerülhetnek bele a regénybe a még

kiforratlan próbálkozások, illetve kisiklások is? A másik még ennél is fontosabb: Miként lehet az írásban vagy olvasásban olyan felásott föld, mint a felásott föld; olyan bőrkeményedés, mint a tenyérben; olyan izomláz, mint az izomban; olyan fájás, mint a derékban; és olyan reccsenés, mint a térdben? Mind a két kérdés gyakorlati jellegű, s így remélhetőleg segíthet ráirányítani a figyelmünket arra, ami az írás és olvasás idejében történik. A kiforratlan próbálkozások és kisiklások annyiban kerülnek az elbeszélésbe, amennyiben idejük van. Ennél fogva tartoznak a gyakorlás történetébe. Az *erdőt járó* Fakusz először északnak indul és járt utat követ. Később pedig „csalódva észlelte, hogy a nagy, fenséges nyugalom, ami egész délután kísérte, odavan.” (131) Az öngyújtó ellobbanó fénye érzékcsalódás miatt távoli, irányjelző fényként tűnik fel az éjszakában. „Alig szabadul meg vágyaktól, tervektől, vonatkozási pontoktól, és elég egy kis felvillanó fény ott messze, a retinán vagy a semmiben, máris úgy gondolkozik, mint egy eltévedt turista, aki a helyet, a távolságokat akarja azonosítani, és nem nyugszik, amíg ez kielégítően nem sikerül.” (uo.) Ez a kisiklás ritmusváltás ugyan, de nem ejt ki az éjszakai barangolás mozgásteréből. Ezzel is jár az, ha a városból kivonuló *járni tanulja az erdőt*. Ilyen ritmusváltások tanítják meg eligazodni a sokféle figyelemgyakorlat időiben. Ami viszont kikölkenténé az elbeszélést a történések ideje szerinti tájékozódásból, azt az elbeszélő (nem a narratológiai fiktív szubjektum, hanem az, aki az éjszakai barangolás elbeszélésben gyakorolja magát) rendszerint le sem írja, ha mégis, akkor utólag kijavítja vagy kihagyja. Esetleg a szövegben marad, és rontja a regényt.

Ezzel eljutottunk a második kérdéshez: hogyan történhet a barangolás az elbeszélésben? Ha olyan szigorúan megkülönböztetjük a ritmusokat, akkor hogyan eshet egybe két annyira elütő cselekvés, mint a sötétben baktatás és a mindenképpen világosságot igénylő írás/olvasás? Ez az, ami óvatossá tesz a médiumok szerinti tájékozódásra hagyatkozásban. Ha ugyanis azt mondjuk, hogy a két folyamat két teljesen különálló médiumban történik, akkor nehéz belátni, miként lehet

közük egymáshoz. Pedig van. Ha pedig médiumkonfigurációkról beszélünk, akkor bármelyik médium bármelyikkel alkothat konfigurációt ugyan, de csak egy minden ritmus mértékeként felfogott történésben, amit, a monomedialitást elkerülendő, Ludwig Pfeiffer színrevitelnek nevez.¹ Vajon tekinthető-e színrevitelnek a lóval történő ismerkedés? Természetesen igen, mennyiben a leírását reprezentációnak tekintjük. Mondhatjuk például, hogy az egymáshoz közeledés napokon át ismétlődő játékát „titokzatos tánc”-ként viszi színre az elbeszélés. Csakhogy éppen az a kérdés, hogy miként történhet a színrevitelben a színre vitt. Nietzschei alapon elutasíthatjuk azt a „feltevést”, hogy a színrevitel mögött van valami, ami színre viszi önmagát, de Pfeiffer dicséretére váljék, hogy mégsem fogadja el az ebből fakadó következtetést, mely szerint az üzenet maga lenne a médium. Inkább a történés belső vagy imaginárius és látványos vagy mediális dimenziójának szinkroniáját hangsúlyozza egy antropológiai „akármí” viszonylatában, melyet a lacani *formátlan* vágyhoz közelít. Az ő válasza tehát az, hogy a formátlan vágy csak színreviteleiben létezhet. Ez megoldja a színrevitel és a színre vitt viszonyának problémáját, de a történések ritmusai közötti eltérés helyett csak sajátos médiumkonfigurációkat képes megkülönböztetni. Igaz, Pfeiffernél a médiumok nem egyszerűen technológiai értelemben veendőek, hanem a művészetek kulturális gyakorlatait is magukban foglalják, de egyúttal alá is rendelik azokat egy mediális antropológiának, melyben csak a színrevitel valóságos.

Számomra a mediális inkább *idő(k)beli*, amely impulzusok és gesztusok ritmusaiként teremődik. A kiindulópontot pedig az imaginárius és a látványos nietzschei szinkroniája helyett a késztetések (kényszerek, kihívások, stimulusok, provokációk, csábítások, ösztönzések, kísértések, meghívások) kereszttüzeiben történő etikai (gyakorlati) tájékozódásban keresem. Egy ló

¹ K. Ludwig Pfeiffer: *A mediális és az imaginárius*. Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Bp. 2005. A médiaelméleti megközelítést leginkább az ő álláspontjához igazodva vázoltam.

viselkedése például egyáltalán nem színrevitel, de határozottan a késztetések közötti tájékozódás. S mivel időt gerjesztő gesztusai ugyanolyan impulzívok, mint az összes többi kihívásé, stimulálásé, csábításé, ösztönzésé, kísértésé vagy meghívásé, nemcsak a másik vágyának médiumává válhat, hanem inkább a másik partnerévé. A városból kivonuló Fakusz azt fedezi fel, hogy az eső, a föld, a tölgyfa többek kéznél levő médiumnál – mások, akiket nem lehet birtokolni. „Semmi sem az enyém, motyogta maga elé.” (271) Az, hogy „van egy lovam”, számára nem jogi vagy tulajdonviszonyt jelent, hanem szoros összetartozást. Olyan, mintha azt mondaná: Van egy barátom, van valakim. A terepjáróval érkező vevőnek, aki csak pénzen, azaz mediálisan szerezte meg a lovat, mástól kell kérdeznie a nevét. Fakusz maga ad nevet az almásderesnek. *Magányossága annyit tesz, mint kivonulni a tulajdon lét és minden más tulajdon körülzáró közegéből a másik befogadó birtokára, avagy megválni a médiumaimtól a társak kedvéért. Ha riaszt egy őz a kihaltak tűnő erdőben, Fakusz már nincs egyedül.*

Természetesen a másik nagyon sokféleképpen lehet partnerré: társként (bajtársként, versenytársként, sorstársként, élettársként), fölöttesként, alattvalóként, ellenfélként, felebarátként, vadként vagy vadászként... Mi dönti el azt, hogy végül is miként? Körülmények, helyzetek, történelmi, társadalmi vagy kulturális meghatározottságok? Ezek tagadhatatlan késztetések, de ami történik, az mindig tájékozódáson múlik. Ez különbözteti meg a viselkedést a különféle késztetések (ösztönök, önző gének, retorikák és médiumok) pusztá színrevitelétől: „Az állat szembefordult velem, horkantott, többször felemelte a fejét, majd lehajtott. Lépett néhányat, ismét megállt, a ló is előremozdult és várt. Kinyújtotta a karját, erre a ló oldalt fordult, és indult volna, de maradt, Fakusz is oldalt lépett néhányat, gyorsan, halkan, és megint szemtől szemben álltak. Majd előre tett pár lépést, akkor a ló a másik irányba akart kitérni, de elébe állt, és közelített egy kicsit, megint nyújtotta a kezét. Az állat hátrálni kezdett, erre Fakusz is visszalépett, a karját leengedte, azután felemelte újra. Többször megismétlődött a játék, és azon vette észre magát,

hogy valamilyen furcsa, előtte is ismeretlen szabály szerint mind közelebb kerül a lóhoz, elébe áll, ha az el akar menni, de óvatosan, finoman, mindig a kellő pillanatban, és már csak pár lépés van közöttük, szinte kezén érzi a ló szuszogását, látja az izgatottan előrecsapott füleit, sötét, csodálkozó szemét, és közelít, lassan, biztosan, a ló bólogat, mintha biztatná, aprót horkant, felkapja a fejét, megint leengedi, majd lép egyet előre, Faksz meg vissza, aztán csak állnak hosszan, alig egy karnyújtásnyira, végül ráteszi a tenyerét az állat meleg, sima homlokára, és az odanyomja fejét a tenyeréhez.” (166–167)

A késztetések és készségek impulzusai közt tájékozódó partnerek közös rítusra hangolódnak, melyet gesztusaikkal ritmizálnak egyetlen idővé. Amikor tulajdon akaratukból is kimozdulnak, és semmiük sem marad, akkor a leginkább egymáséi. Faksz „ilyet még sohasem tapasztalt, eddig itt mindent az ő akarata, a megszállottsága mozdított, akár könnyen, akár kinkeservesen ment a dolog, most egészen más történt, valami olyat művelt, amit nem tudott, értett és akart, csak történt egyszerűen, de mintha nagyobb akarat rendezné, és pontosan igazgatna minden mozdulatot.” (167) Mi ez a nagyobb akarat? Nem a Lacan-féle *formátlan akárm*, noha csak annyit tudunk róla, hogy semmilyen más módon nem közelíthető meg jobban, mint az együttlét visszatérő idejében. „Furcsa napok jöttek ezután, Faksz nem is tudta számon tartani, elkülöníteni őket, egyfolytában a pirkadatot várta, a ló minden reggel ott állt az ajtó előtt, és nap nap után megismétlődött a játék, mint egy titokzatos tánc, amit nem lehet eléggé begyakorolni, mindig más mozdulatokat kér a ritmus, és bár naponta ugyanúgy járják, mindig más, soha egyetlen lépés nem ismételtető, ezért minden nap előlről kell kezdeni, hogy biztosan folytatása legyen a tegnapiak.” (uo.)

Nem tudom megmagyarázni, miért lehet az írás/olvasás a barangolás ideje, sem pedig azt, hogy miként lehet az írásban vagy olvasásban olyan felásott föld, mint a felásott föld; olyan bőrkeményedés, mint a tenyérben; olyan izomláz, mint az izomban; olyan fájás, mint a derékban; és olyan reccsenés,

mint a térdben. De el tudom mondani, hogyan történik. Ahogy egy ritust sem föltétlenül ugyanazok a gesztusok ritmizálnak (bár ez gyakori), hanem olyanok is, amelyek az őket kiváltókra válaszolnak, ugyanannak a történésnek látszólag külön idői is lehetnek. Álmában Fakusz sokszor hallja szuszogni, horkantani, prüszkölni a lovat. Álmában, vagyis a császári hadjárat álombeli idejében, és álmában, vagyis alvás közben egy réseket hagyó, rozzant falon keresztül. Most akkor hol, melyik időben lélegzik az a ló? Egyetlen jó választ tudok: *álmodás* közben. Szó nincs semmilyen köztességről, a történés ilyen vagy olyan médiumáról, szövegéről. Legfeljebb átjárásról beszélhetünk egyik időből a másikba olyan figyelemgesztusok révén, amelyek megváltoztatják a szöveg írásának/olvasásának ritmusát. Mikor Fakusz hetek múltán betoppan a Mamához egy este, s ott találja az éppen soron lévő gavallérját is, „arra gondolt hirtelen, hogy milyen nehéz lesz nekik most elmesélni azt, amit nagyon szívesen mesélne, mert ott kint minden más, minden mozdulatnak, kapavágásnak, lenyelt falatnak külön története van, külön idő, ami az ittenihez nem mérhető, és talán el sem mesélhető, mert nem léphet át egyikből a másikba az ember, csak ha átalakul. Nagyon megörült ennek a szónak: átalakulni, megváltozni. Ez az, erről kellene beszélni.” (195)

Fentebb azt mondtam, hogy a Fakusz második magányosságának megírásához ugyanolyan nélkülözhetetlen az őskori lószelídítés vagy az elbeszélő gyakori vadonban tartózkodása, mint a retorikai jártasság. Az almásderessel történő barátkozás idézett részlete akkor mennyi idő: *tíz perc, egy nap, ezer esztendő?*
