

filológiai

közlöny
2013/2.
LIX. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
KOVÁCSÁRPÁD (ELNÖK)
PÁL JÓZSEF
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
S. Horváth Géza
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Menczel Gabriella
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A folyóirat kiadását támogatta a Magyar Tudományos Akadémia
és a Nemzeti Kulturális Alap



A szerkesztőség címe:
Balassi Kiadó (1136 Budapest, Hollán Ernő u. 33. IV/5.)
e-mail: filologia@ligatura.hu

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő u. 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára

Példányonként megvásárolható
www.balassikiado.hu

BALASSI KÖNYVESBOLT
1137 Budapest, Katona József u. 9–11.
Tel.: 335 2885

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322 1645

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT
7624 Pécs, Rókus u. 5.
Tel.: 72/525 064

továbbá nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu

www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

Avantgárd mozgalmak a spanyol nyelvterületen

- CELINA MANZONI
Avantgárd irodalom és irodalomkritika
Egy végtelen eszmecsere 133
- JULIO PRIETO
Etcetera a festészetben: Macedonio Fernández
„utcára vonuló regénye” 146
- KISS GABRIELLA
A sakk mint avantgárd modell
– Duchamp, Borges, Cortázar egy játszmában 159
- SIMONOVICS ANDREA
Felisberto Hernández, a különc uruguayi 172
- PERÉNYI KATALIN
A bomlás virágai
A test halála és a művészi teremtés problematikája
Pablo Palacio és Felisberto Hernández korai műveiben 185
- KUTASY MERCÉDESZ
Magyar avantgárd és neoavantgárd művész-önábrázolások
Latin-Amerikában 191
- SKRAPITS MELINDA
A jelen nem lévő vonzásában
A misztika irodalmának nyomai Virgilio Piñera
La cara című novellájában 200
- Műhely*
- KALMÁR ÉVA
Hogyan lehet kínai verset fordítani?
Nyugati versfordítási hagyományok és Kosztolányi kínai versei 208

BENYOVSZKY KRISZTIÁN
Holló a hollónak 216

Recenzió

Fejezetek között
Sélei Nóra, *A másik Woolf. Kulturális (ön)reflexivitás
Virginia Woolf harmincas évekbeli szövegeiben,*
Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012
(Somogyi Gyula) 230

Számunk szerzői 237

E lapszámunk tematikus írásait Menczel Gabriella és Skrapits Melinda
szerkesztette

CELINA MANZONI

Avantgárd irodalom és irodalomkritika Egy végtelen eszmecsere

„Elégetünk minden hajót!
Elégetjük a végső lényeket!”¹
(César Vallejo)

„Akkoriban épp új kor kezdődött (ezt teszi minden pillanatban),
és az új kor stílust kíván.”²
(Robert Musil)

César Vallejo és Robert Musil szavaival nyitom elmélkedésemet, mert bár a két szerző időben és térben távol élt egymástól, mégis érdemes egymás mellé helyezni őket; ellentmondásos érzelmekkel átitatott szavaik mutatják a változás, az újdonság iránt érzett lelkesedéstől a kiábrándulással határos óvatosságig megtett utat, melynek során láthatólag csökkentek „az újjal” szemben támasztott elvárások. E tünékeny absztrakciót később Adorno is felelevenítette, aki e bonyolult fogalom tüzetes vizsgálatakor a következő megállapítást tette: „Szükség van erre az elvont fogalomra, melyet úgy hívunk: »az új«, de ez a fogalom épp olyan homályos, mint Allan Poe sírjának termékeny misztériuma. Ennek ellenére »az új« fogalmában van valami végérvényes” (ADORNO 1992, 35).

Ez az atmoszféra – amely, bár nem azonos mértékben, de gyakorlatilag az avantgárd minden megnyilvánulására hatással volt – nemcsak hogy növeli a régi, sarkalatos ellentéteken való felülemelkedés esélyét, hanem még érzékelhetőbbé teszi, a maga teljes komplexitásában, a művészeti és a politikai avantgárd között fennálló, ki nem mondott feszültséget. Ebben a helyzetben a térség avantgárd mozgalmi új jelentéstartalmakkal ruházzák fel mind az „újdonság”, mind az „autonómia” fogalmát; e gesztus – a hagyománnyal való szakítás, vagy még inkább a hagyomány újra feltalálása – lehetővé teszi egy új kultúra felépítését; ebben az értelemben emblematikusnak tekinthető az az oximoron, amely Mariátegui 1927-es, *A hagyomány heterodoxiája* című esszéjének alapját képezi (MARIÁTEGUI 1970, 161–165).

Egy kulturális hagyomány, egy nemzetiség. Az adott korszakra jellemző szakítás gesztusának meghatározása – ahogy más fogalmak definíciója is – viták közepette formálódott: viták az avantgárd jelentőségéről és kísérletező hajlamáról; ez a hajlam a 20. század első éveiben elterjed Latin-Amerikában, és különféle módokon beépül egy olyan komplex szerkezetbe, amely elősegíti a bebetonozott kulturális és irodalmi gyakorlat átstrukturálására irányuló poétikák és retorikák aktualizálá-

¹ VALLEJO 1993, 111. Baglyosi Leona fordítása.

² ROBERT MUSIL, *A tulajdonságok nélküli ember*, ford. TANDORI Dezső, Pozsony, Kalligram, 1995, I, 22.

sát. Létrejön egy olyan közeg, ahol a kortársak nemcsak a szakítás gesztusát, a lelkesedést és a vitát érzékelik, hanem a modernitással kialakuló erős köteléket is; jeles pillanat ez, amikor megmutatkozik a kulturális javak szimbolikus megalkotásának új, sajátos módja, melyet Latin-Amerikában egyetlen fogalommal, a *történelmi avantgárd* fogalmával írhatunk le: ez az a pont, ahol egy provokatív, a korábbi esztétikával való szakításra törekvő irodalmi program egyesül a társadalom kritikájával, és etikai tartalommal telik meg.

Az az érzés, melyet „új érzékenységnek” neveztek el – igaz, e kifejezés Latin-Amerika egyes kulturális térségeiben némiképp homályos az „avantgárd” esetében –, alkalmas annak a futótűzként terjedő általános lelkiállapotnak a jellemzésére, melynek elsődleges eszközei a folyóiratok lettek, de más megnyilvánulási formák, így például az antológiák kidolgozása iránt is feltűnő érdeklődést mutatott. Nyilvánvaló, hogy ebben a kontextusban az „antológia” szó jelentése jóval tágabb, mint eredetileg, a görög kultúrában: nem egyszerűen csak versek gyűjteményéről van szó, hanem inkább az emlékezet új anatómiájáról, a hagyomány szelektálásának gyakorlatáról, amely saját maga akar hagyományt teremteni: az új dolgok hagyományát. Ezek az antológiák gyakran kapcsolatban állnak az időszaki kiadványokkal, a folyóiratokkal, hiszen ezekben publikálják az első novellákat, költeményeket, rajzokat, szellemes mondásokat, és ezekben nyitják meg az irodalomkritikusok azt a párbeszédet, amely ma is tart, és kellő hozzáértéssel követhető. E folyóiratok segítségével átforgalmazzák a kultúra és a történelem fikcióit, és olyan definíciók keresésére ösztönöznek, melyek alkalmasak az egyes nemzeti kultúrák jellemzésére, és választ keresnek a kontinens „identitásának” kérdésére is, mely egy erősen internacionalizálódott közegben merül fel újra. A folyóiratokban intenzív kísérletezés folyt, ami lehetővé tette a próza új formáinak – többek között a kritikának és az esszének – a megalkotását. Ez az új terület elősegítette a történelem, a poétika, a politika és az ideológia interpretatív retorikáját aktualizáló eszmecserét, és később a latin-amerikai kultúra alapvető jelentőségű könyveiben érte el csúcspontját. Ebben a kontextusban, ahol egy kultúra, egy retorika, egy nyelv elkötelezte magát „az új” ellentmondást nem tűrő terjesztésére és „a régi” elleni hadviselésre, az elmélkedés tevékenysége még inkább kiterjeszti annak az irodalomkritikai gesztusnak a határait, melynek – még meglehetősen új keletű – tanulmányozása az avantgárd próza újfajta értelmezését tűzte ki céljául.

A harmincas évek után a mozgalom és annak irodalomkritikája meglehetősen hosszú időre hallgatásba burkolózott, melyet csak néhány dokumentumgyűjtemény tört meg a hatvanas években. Ezeknek köszönhetően könnyebben hozzáférhetővé váltak olyan anyagok, szövegek és szerzők, amelyek még a nemzeti bibliográfiákból is el-eltűntek. Később a legfőbb folyóiratok hasonló kiadásának terjesztésével jelentős mértékben növekedett a hozzáférhető információ mennyisége, és ezzel kezdetét vette egy vita, amely még nagyon messze van a lezárástól, mert ahogy azt Alfonso Reyes mondta: „Az, aki ki akarja mondani az utolsó szót, amikor a társalgásnak még nincs vége, azt kockáztatja, hogy elhallgattatják” (REYES 1997, 12). De bármilyen sokoldalú is ez a mentőakció, a próza területe, ha

nem is marad teljesen árnyékban, némiképp háttérbe szorul – a fikció és az esszé műfajai éppúgy, ahogy más, nehezen besorolható művek is.

Ennek a mentőakciónak jó példája Pablo Palacio elbeszélése, amely 1927 és 1930 között jelent meg először Quitóban, majd a kortársak újra kiadták és elemezték a művet a kubai *revista de avance* és az ecuadori *Llamarada* című folyóiratban. 1964-ben jelent meg a szerző *Összes műveinek* első kiadása – különösebb visszhang nélkül. 1976-ban újra kiadták, majd a nyolcvanas évek táján megjelentek akkoriban szinte teljesen ismeretlen művekkel foglalkozó kritikai írások, tanulmánykötetek, illetve az ecuadori avantgárdot újraértékelő művek is, végül pedig a folyamat 2000-ben érte el tetőpontját egy kritikai kiadással, mely meghozta a szerző számára az elismertséget (lásd PALACIO 2000). Hasonló jelentőségű gesztus volt az a nemzetközi kongresszus, melyet hat évvel később hívtak össze Quitóban. Mottója: „Jorge Icaza, Pablo Palacio és az avantgárd”. E gesztus nem a kor igényeihez való alkalmazkodást tükrözi, csupán annak az elvárásnak kívánt eleget tenni, hogy véget vessenek a makacsul fennálló, idejétmúlt diszkriminációnak (ORTEGA 2010, 5–16).

Ahogy Pablo Palacio műveinek újrakiadásai, úgy a perui César Vallejo prózájának vagy Julio Garmendia műveinek publikálása, a venezuelai Jesús Semprum műveinek kritikája, az irodalomkritika Felisberto Hernández vagy Macedonio Fernández irányában mutatott érdeklődése és más hasonló megmozdulások is úttörőnek számítottak az adott időszak prózájának megítélésben, és elősegítették egy olyan szemlélet elterjedését, amely később különböző központokból kiindulva kitágította egy relatíve új keletű törekvés határait (VERANI 1996). Ennek ellenére az új olvasatok még ritkák és nem átfogóak, általában – különösen az esszék esetében – inkább a már híressé vált szerzők könyvein alapulnak, nem a folyóiratok sokszínűségében fellelhető fordításokon.

Ha a kor avantgárd irodalmát, illetve annak történelmi kivételését ilyen változatosan ítélik meg a különböző helyeken és időkben, ahol létrejönnek, valami hasonlót várnánk akkor is, amikor egy olyan sajátos irodalmi forma funkciójáról és módozatairól van szó, amely novellákban, elbeszélésekben, regényfejezetekben, krónikákban, jegyzetekben, sőt hirdetésekben és más heterodox, többféleképpen besorolható írásokban is megnyilvánulhat, de legfőbb kifejezőeszközei a különféle esszék és a mozgalmak alapító kiáltványai.

Ha egy olyan – talán az esszénél kevesebbre tartott – műfajt, mint a kiáltvány keresztezünk a kísérletező hajlammal, egy furcsa, kifacsart olvasmányt kapunk, melynek hatására felismerhetjük, hogy olyan területre tévedtünk, ahol egy még kiforratlan esztétika találkozik az avantgárd próza legmerészebb megnyilvánulásaival. A hagyományos kultúra által lebecsült művészeti formáknak és a népszerű társas szórakozások ágazatainak – cirkusz, (a Chaplin iránt érzett csodálat miatt kedvelt) pantomim, karnevál, dzsessz, charleston, tangó, utcai verklizene, boks, futball és más sportok – gondtalan és előítélet-mentes alkalmazása, a töredékesség iránti vonzalommal karöltve – ami azokban a folyóiratokban nyilvánul meg, melyekben egyre-másra jelennek meg híres mondások, aforizmák, maximák, a *Martin Fierro* sírfeliratai, a *Membretes Girondótól*, az *Index Barbarorum* a *revista de avancé*ban,

a *Motivos a Contemporáneos*ban, Ramón Gómez de la Serna ünnepelt *gregueriái* – jól kifejezi az apróságokban, a paradox dolgokban rejlt élvezetet.

Hasonló szintaxis látható a kollázsokban, melyekben az apró, önmagukban jelentéktelen, önkényesen kivágott elemek kaotikus egymás mellé tételének vagy – másképpen szólva – kiszámított rendtelenségének köszönhető az újdonság érzete; szintúgy Blaise Cendrars prózájában, akitől néhány rövid mesét lefordítottak a *revista de avances*ban; valamint a fényképészet és a filmművészet területén is. A különböző folyóiratokban megjelenő városképek, Stieglitz fényképei vagy Man Ray New Yorkban található művei, melyek gyakran egészen apró részleteiben mutatják be a nagyvárost, mind arra ösztönöznek, hogy eldugott – fizikai vagy szimbolikus – helyek felé fordítsuk pillantásunkat: utcácskák, sarkok, belső udvarok felé, délutánok, a vasárnap üressége vagy éppen a külváros mitikus világa felé; töredékes és időnként erőszakos pillantás ez, melyre nagy hatással volt a film iránti egyetemes rajongás.

Az akadémia által lenézett, hétköznapi szófordulatokból és kifejezésmódokból táplálkozik Emilio Roig de Leuchsenring *Del rascabucheo considerado como una de las bellas artes* (A kukkolásról mint a szépművészetek egyikéről) című rövid esszéje (*Social*, 1923) és Jorge Mañach ismertebb műve, az *Indagación del choteo* (Az évődés nyomában; 1928), Bernardo Ortiz de Montellano *Definiciones para la estética de lo cursi* (Meghatározások a giccs esztétikájához) című írása (*Contemporáneos*, 1929), a giccsesség dicsőítése a *Martin Fierró*ban Pablo Rojas Paz tollából (1924), valamint Ramón Gómez de la Serna egy későbbi, *Ensayo sobre lo cursi* (Esszé a giccsről; 1934) című műve. Mañach könyvének a *Contemporáneos*ban megjelent kommentárja egy olyan esztétikai látásmód kifejeződése, amely a hitvány dolgok iránti vonzalommal karöltve kitérít a világtörpökre:

Talán nem lenne elég a tudós buzgalma, hogy megtaláljuk a Kolumbusz Krisztófját ennek a mostani szociológiai szigetcsoportnak, melyet a léhaság szellője által separt apró szigetek – a sport, a flörtölés, a fényűzés és végül, az utolsóként felfedezett évődés – alkotnak [...] A bevándorlók most nem a nagy kontinensek felé igyekeznek, hanem a lakatlan szigetek felé, melyek bár kisebbek, de jóval festőibbek [...] A térképészet pedig eközben egyre bővül. (SALAZAR MALLÉN 1929, 270.)

Az a figyelem, melyet Jaime Torres Bodet és José Carlos Mariátegui André Breton regényének, a *Nadjának* szentel, a különbségek ellenére is jól mutatja, milyen csábító a csodásnak a banális területén való felbukkanása. A „töredékes érvek”, melyek alapján Borges szembeállítja a *criollo* (kreol) és a *criollista* verseket, illetve az *El tamaño de mi esperanza* (Reménységem nagysága) közmondásait, vagy a hitvány dolgok iránt érzett vonzalma, mely már elbeszélő prózájának „ujjgyakorlataiban” is megmutatkozik, és az *Historia universal de la infamia* (Az aljasság világtörténete) című, 1936-ban megjelent műben ölt végleges formát, vagy Leopoldo Marechal *Breve ensayo sobre el omnibus* (Rövid tanulmány az omnibuszról) című, a *Martín*

Fierróban publikált műve mind olyan szövegek, amelyek játszanak, kísérleteznek a tömörség, szintézis, elegancia, rövidség és meggyőző erő iránti törekvésével egy olyan irodalomnak, amelyet le akartak csupaszítani, hogy megszabaduljon a holt súlyától annak a 19. századból örökölt, felületes és dagályos prózának, amely vagy ellenállt a modernista megújításnak, vagy azt is sztereotípiává tette. A 20. számban, a lap alján található felirat – „AZ ÍRÓKNAK SOHA NEM SZABADNA ELFELEJTENIÜK, HOGY A SEBÉSZET NAGYSZABÁSÚ MŰVÉSZET” – szellemes megvalósítása a próza szónokiassága, közhelyei és semmitmondó improvizációi ellen küzdő avantgárd programnak, és jól mutatja, mennyire fontosak a formákról való elmélkedések, melyek több folyóiratban is helyet kaptak. Az a tény, hogy a próza művelői közt költők is vannak, és néhány közülük nagy költő, mint például César Vallejo, még nyilvánvalóbbá teszi annak szükségességét, hogy a műfajokat a maguk kortárs mivoltában ítéljük meg: nem feledkezhetünk meg arról, hogy ezek a műfajok a különböző szövegfajták dialógusán, összekeveredésén, egymásba olvasásán alapulnak.

A szakítás gesztusának következtében az elbeszélő irodalom előtt új perspektívák nyílnak meg. Egyrészt újraéled az avantgárd egyes irányzatainak az apró dolgok sugallata iránt érzett lelkesedése – példaként említhetnénk Max Ernst némely kollázsának ikonografikus elemeit; másrészt ott van a szélsőségekhez való vonzódás, mely a szürrealistákat a filmlektúr, az őrütek művészete, a külvárosi utazások, a cirkuszi látványosságok, a légtornászok világába csábította. Duchamp sok leleménye éppen a „nagy művészet” által lenézett dolgokat kívánja bemutatni, éppúgy, ahogy a Francis Picabia által festett vagy rajzolt „szerkezetek” is, Louis Aragon és André Breton Párizs külvárosában tett sétái – Aragon: *Le paysan de Paris* (Párizsi paraszt), Breton: *Nadja* –; a villamosutazás vagy a floresi lányok csábítása Oliverio Girondónál, vagy éppen Nicolás Olivari (1924) és Leopoldo Marechal (1925) omnibusz iránt érzett vonzalma. Az apróságok, a heterogén dolgok iránti érdeklődést jól példázzák Ramón Gómez de la Serna gyűjteményei vagy – bár egész más módon – a perui Alberto Hidalgo könyve, a *Simplismo* is, mellyel a szerző a világ költészetének panorámáját kívánta megtisztítani (1925).

És ha már a töredékekről van szó, talán nem túlzás kijelenteni, hogy ez a párbeszéd, amely ma összehozott itt bennünket, az avantgárd folyóiratokban kezdődött; mindegyiket olvashatjuk úgy, mint egyetlen szöveget, amely töredékeinek sokféleségéből épül fel. Egyes töredékek szinte rögeszmés rendszerességgel ismétlődnek, újra meg újra feltűnnek egyik számban a másik után, így létrejönnek az úgynevezett „rovatok” vagy „állandó szekciók”, amelyek valójában soha nem annyira állandóak: feltűnnek és eltűnnek, nevet vagy stílust váltanak. A hagyományosan létező állandó rovatoknak köszönhető viszonylagos rendezettséget megtörik a túlsúlyban lévő, alkalmi írások: kiáltvány, szerkesztőségi vezércikk, körkérdés, vita, recenzió, irodalomkritika, musical, színház, költészet, elbeszélések, nem is beszélve a kereskedelmi célú hirdetésekről vagy más kiadványok összevetészetetlen tipográfiájú reklámjairól. A felhalmozott változatosság csábítása olyan erőteljes, hogy a kutató kénytelen kitartó szellemi erőfeszítéssel különbséget

tenni a töredékes és az asszociatív, John King kifejezésével élve „sokértékű” szöveg között. Olyan ez, mintha beteljesülne Mallarmé álma: egy *Könyv*, amelyben az oldalak nem meghatározott rendben követik egymást, hanem több, különböző rendben, különböző, véletlenszerű törvények kombinációi szerint, ily módon a folyóirat egy állandó mozgásban levő mű (MANZONI 2001, 57–67).

Szintén a folyóiratok adtak helyet néhány már említett írónak, nemcsak a furcsáknak, a különcöknek, hanem azoknak az elismert szerzőknek is, akiknek sokkal tartozik a hetvenes évek irodalma, az „új latin-amerikai irodalom” Carlos Fuentes szavaival élve: Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández és Roberto Arlt. Sokan mások nem kapták meg ezt az elismerést. Ilyen például a szinte még mindig teljesen ismeretlen Lascano Tegui vicomte, aki egyik kedvenc szerzőm már néhány éve, és akihez ma két hipotézis kapcsán is szeretnék visszatérni: az egyik a töredékesség iránti vonzalma és az én-írások parodisztikus alkalmazása között feltételezhető kapcsolat, a másik az a vélekedés, hogy Lascano Tegui munkásságának a Buenos Aires-i avantgárdról szóló vitákba való bekapcsolása fényt deríthet eddig homályos területekre, és kitérít a határait, amely egyelőre kis számú befutott szerzőn és kanonizált szövegeken alapul. Lascano Tegui – folyóiratok vagy nem fellelhető kiadványok lapjain rejtőző más szerzőkkel egyetemben – mindig is „atipikusnak” számított, akkortájt és manapság is. Ez az „atipikusság” egyes esetekben a szerzőt körülölelő tragikus légkörnek köszönhető titokzatosságban nyilvánul meg, ilyenek például Pablo Palacio vagy Jacobo Fijman, akik szegényházban haltak meg, vagy a perui Edwin Elmore, akit José Santos Chocano gyilkolt meg. A Vicomte-nál, többek között, az a meglepő, hogy nem veszi el azt a fiatalosságot, amely az avantgárd művészeknél az újdonság hajszolásában nyilvánul meg, és amelyet Lascano Tegui sok évvel a lelkesedés elmúltja után is megőriz, sőt, szinte kihívásig fokoz egy népszerű hetilap oldalain, amely nagyon távol áll azoktól az előkelőkódó szelektől és a *happy few* köröktől, amelyek első könyveinek címettjei voltak.

Lascano Tegui tünékeny bibliográfiájában szerepelnek talán szándékosan apokrif címek és megtévesztő álnevek is, az 1911-es *Blanco* (Fehér) című verseskötetét például Rubén Darío néven publikálja – ami melleleg elég nagy zűrzavart okozott –, mint ahogy az első prózai művét, a *De la elegancia mientras se duerme* (Az eleganciáról alvás közben) című könyvet is, amely 1925-ben jelent meg Párizsban (bár saját állítása szerint tíz évvel korábban íródott), 1995-ben, Buenos Airesben adták ki másodszor, majd 2010-ben lefordították angolra.

Személyének a Buenos Aires-i irodalmi körökben való megítéléséhez további adalék Norah Lange beszéde, amely 1936. szeptember 10-én hangzott el azon a banketten, melyen két másik könyv, az *Album de familia* (Családi album) és az *El libro celeste* (Az égi könyv) megjelenését ünnepelték. Még Norah előítélet-mentes, tréfálkozó hangneme és a barát iránt mutatott kedvessége ellenére is érződik beszédén a Lascano Tegui-művek radikalizmusának köszönhető zavarodottság: „frenopátiáról” és „agyi zűrzavarról” beszél, s már-már irigykedve szól arról a „delirium tremensről”, „melyet mi hiába keresünk a ruhásszekrény mögött, az ágy alatt, a keszekerusa párkányokon” (LANGE 1942, 43–48).

Nem kizárt, hogy Norah Lange is hozzájárult ahhoz az imázshoz, mely Lascano Tegui első művein alapul, aki nemcsak nevet szerzett, hanem még nemesi címet is adományozott magának, akárcsak túlpárti szomszédja, Isidore Ducasse, Laurtréamont grófja. Ez a cím jóval hangzatosabb, mint a szerény „Emilio Lascano Tegui, Entre Ríos tartományból”: így szerepel egyes enciklopédiákban, melyekben szinte mindig rosszul írják a nevét, és sok téves adatot közölnek mind személyével, mind a még ma is nehezen hozzáférhető műveivel kapcsolatosan. Egy másik, a kubai *revista de avance* szerkesztői által kialakított kép szinte személyiségének modelljévé válik:

Átutazott Havannán Lascano Tegui vicomte, a pampaiak jellegzetesen nagy testével, *boulevard*-mosolyával és egy *globetrotter* szkeptikus pillantásával. Felfalta a minoristák elmaradhatatlan töltött rák ebédjét. Végighurcolt egy hatalmas Kodakot a San Rafael és Galianón. Aztán fényűzően megvendégelte bennünket, két órán át élveztük finom humorát és elegáns eszmevuttatásait a „Cap Polonio” fedélzetén... Lascano Tegueinek, az új érzékenység első argentin megfogalmazójának látogatása után csak egy el nem halványuló emlék maradt, és *Az eleganciáról alvás közben* egy kincsként őrzött példánya. (*Almanaque* 1928, 68.)

Finoman szólva is nyugtalanítónak tűnik, hogy ilyen pozitív fogadtatás után a szerző és művei később mégis a „felejtés tébolydájában” végeztek. Erre az eseményre Isaac del Vando Villar idejekorán figyelmeztetett a *Grecia* folyóiratban 1919-ben publikált *Manifiesto ultraísta (Ultraísta kiáltvány)* című írásában: „Ám ők mindeközben ironikusan fogadják modern költészetünket, és elhítetik azokkal, akik nyugtalanul néznek minket, hogy örültek vagyunk, így akarván bennünket a felejtés tébolydájába zárni”³ (VANDO VILLAR 1919, 103).

Lascano Tegueinek jelentek meg írásai a *Martín Fierro* folyóiratban, de a *Nosotros*, a *Plus Ultra*, a *Caras y Caretas*, *Saeta* című lapokban is publikált, és végül, hosszú pályájának utolsó éveiben, 1945 és 1951 között a *Patoruzú*-ban is, egy népszerű, nagy példányszámban megjelenő és jellegzetesen Buenos Aires-i hetilapban, melynek nevét egy képzeletbeli patagóniai kacikának szóló tréfás tiszteletadás ihlette. Ebben a folyóiratban Lascano Tegui egy hetente megjelenő rovatot vezetett, melynek témái minden bizonnyal meglepnék vagy legalábbis zavarba hoznák régi társait, de új, szélesebb körű közönsége bizonyára szórakoztatónak találja írásait, melyekben kedves szavakkal beszél az olyan jelentéktelen apróságokról, mint például a vakáció, a divat, a szerelmes ember gyengéi, az autó, a bankok, a kalapok vagy a villamos, de ír a jó modorról, a férfiak flörtölési szokásairól és a kézapolásról is. A *Del tacto y de la manicura* (A tapintásról és a manikúrról; *Patoruzú*, 1949) más hangnemben és más környezetben veti fel újra azt a témát, amely *Az eleganciáról*

³ Isaac del VANDO VILLAR, *Ultraísta kiáltvány*, ford. KUTASY Mercédesz, in *Non serviam. A spanyol nyelvterület avantgárd programszövegei*, Budapest, ELTE Spanyol Tanszék, 2012, 54.

alvás közben kiindulópontja: egy bonyolult eszme-futtatás a kézről mint fétisről, vagy másképpen, a kéz fetisizmusáról. E helyt az avantgárd irodalomban jártas olvasó érdekes kapcsolódási pontot találhat a szinte már túlságosan is művelt és a túlságosan is populáris formák között.

Lascano Tegui munkásságának újrafelfedezése – ami épphogy csak megkezdődött a kilencvenes években, amikor újra kiadták Buenos Airesben *Az eleganciáról alvás közben* című könyvet – része annak a vizsgálódásnak, amely kitágította a határait annak a – már említett – irodalomkritikai törekvésnek, melynek célja az avantgárd próza újraértelmezése. *Az eleganciáról alvás közben*, melynek hetven évet kellett várnia a második kiadására, többféleképpen is olvasható. Felfoghatjuk egy olyan játék részének, melynek célja, hogy felbomlassza az én-írások szerkezetét – ami nem egyedülálló az adott évek Buenos Aires-i irodalmában –; de időnként egy-egy pillanatra a mű egy napló paródiájává válik, s egy kihívó és rendkívül provokatív játékba kezd:

- Mit hoztál nekünk Afrikából?
- A szifiliszt [...].
- És mihez kezdesz vele? [...].
- Könyvet akarok írni róla. (LASCANO TEGUI 1995, 84.)

Olyan írás ez, amely fennen hirdeti, hogy a betegségben gyökerezik, olyan szöveg, amely intim naplónak tettei magát, de akár fikatív önéletrajzként – és ebben az értelemben egyfajta eredetregényként – is olvasható: a mű egyfajta fejlődésregény, a szexualitás, az irodalom és a bűnözés terén való tapasztalatszerzésről szóló szöveg. Az, hogy Lascano Tegui apró, jelentéktelen dolgokat választ elbeszélése mozgatórugójául, a naplóírás tevékenységétől egy bűncselekmény elkövetéséig vezet: *A gyilkosságról mint a szépművészetek egyikéről* című könyvben az egész írás a mindmáig érthetetlen, heterodox Thomas De Quincey által előre megtervezett irányba halad. Az „intim napló” megnevezés létjogosultságát igazolja a szöveg domináns esztétikája: a töredékesség, a változékonyság, a nézőpont változása. A napok dátumozásának szokása, még ha rendszertelen is, kijelöl határokat, félbeszakítja a szöveget, feszültséget kelt, és lehetővé teszi, hogy egyik területről a másikra váltsunk, anélkül, hogy a félbeszakítás túl hirtelennek tűnne.

A töredékesség műfaji követelmény, s mint ilyen, indokolhatja a stílusváltásokat: a műben szerepelnek közbeékelt történetek, visszaemlékezések, időtlen elmélkedések, egymást keresztező hangok, szekvenciák, melyek épp olyan könnyedén szakadnak félbe, mint ahogy elkezdődnek; megfigyelhetjük az elégikus hangnem szentimentálissá, ironikussá, cinikussá válását, illetve az idősíkok egymásba csúszását: a narrátor egy már ismert múltat beszél el – ahogy az az önéletrajzokban lenni szokott –, de ez a múlt a napló műfajára jellemző jelen pillanatszerűségének illúzióján keresztül nyilvánul meg. Mindez szinte már zavaró gyorsasággal történik, ami érthetővé teszi a kiadónak az első kiadásban szereplő megjegyzését: „L'imprimeur se révolta devant le style de faits-divers qu'emploie Monsieur le

Vicomte de Lascano Tegui”⁴ (LASCANO TEGUI 1995, 45; az 1925-ös kiadásban: 49). Ezekben a töredékekben apránként bontakozik ki az apokrif napló szerzőjének apokrif énje, egy apokrif időben. Legjellemzőbb vonása az álca, a változás, az átalakulás iránti igény, illetve az ezek iránt érzett vonzalom: a tífusztól kihullik a haja, az anyja halála miatt érzett gyász arra kényszeríti, hogy vörös haját feketére fesse. A dagerrotívia divatja iránt érzett gyűlölete következtében elutasítja a kép változatlanságát. Fogalmazásmódja és írásának felépítése nem a 19. századi, mereven pózoló embereket ábrázoló, statikus képekre hasonlít, hanem inkább az első filmek izgatott mozgalmasságát idézi.

A változékonyság esztétikája egyben az önkényesség és a visszajára fordítás esztétikája is: „a hatás szükségessége kiváló ürügyként szolgált”, mondja a napló szerzője. Változékonyság, átalakulás, transzveszticizmus – ezekből táplálkozik a szövegben újra meg újra felbukkanó, központi téma: a homoszexualitás csábítása. Igézet és félelem között hányódva bontakozik ki annak a férfinak a megrendülése, aki úgy érzi, hogy nővé változik egy másik férfi szerelmes pillantásának hatására, azután felépíti egy képzeletbeli szerelem történetét: „Felemeltem bűnbánattal teli pillantásomat, és az ő szemszögéből nézve láttam, hogy a kezeim puhák és rózsásak, ajkam vörösre van festve, égszínkék selyemruhát viselek, melynek ujját és dekoltázsát csipke díszíti” (LASCANO TEGUI 1995, 67). Azután indulatosan eltávolodik, és a napló műfajára jellemző sajátos számadásban újra megerősíti, sőt, eltúlozza férfi mivoltát. Sarmiento *Viajes* (Utazások) című művének burkolt célzásai és Lascano Tegui lezsersége közti különbséget jól példázza a következő idézet: „Hány kilométert tettem meg a nők keble mögött!” (LASCANO TEGUI 1995, 85).

A transzveszticizmus és a homoszexualitás iránti vonzalom a társadalom etikai kódexe szerint megvetésre méltó dolog. Ezzel a gondolkodással nem tud azonosulni, ezért egyfajta parodisztikus távolságtartás mellett dönt, amely ironikus módon a naturalizmus legdurvább mániáit idézi fel. A homoszexuális kezén látható homoszexuális mivoltának stigmája: „Nincs még egy olyan tömpe és fogyatékos dolog, mint a szodomiták hüvelykujja: megdöbbenő, hogy milyen satnya; a kéz többi része pedig ápolt, nőies” (LASCANO TEGUI 1995, 68–69). Ezért úgy véli: „A pedersztáknak mindkét kezükön csak négy ujjuk kellene, hogy legyen” (69).

A szöveg töredékes jellegét tovább fokozzák bizonyos tipográfiai jellegzetességek és főképpen a nagy, üresen hagyott felületek, illetve Raúl Monsegurnak az első kiadást díszítő fametszetei. A szöveg nemcsak töredékes, hanem kétértelmű is; egy olyan műfaj kétértelműsége ez, amely személyes jellegű, de mégis publikussá válik. A hitelesség illúziója, amelyet a kánon a naplónak tulajdonít (különösen a 19. század vége óta), nem tudja elrejteni azt a paradox alapelvet, miszerint a műfaj a személyes és a publikus közötti feszültségből építkezik. E feszültség hatására minden napló, amely publikálásra kerül, hajlamos megtagadni napló mivoltát; ennek legszembetűnőbb jele az egész szöveg kétértelműsége és a realista, valószerű ábrázolásra törekvő irodalom hiteltelenné válása.

⁴ „A nyomdász fel van háborodva Lascano Tegui vicomte úr összevissza stílusa miatt.”

Másrészt azért, hogy a művet olyan, látszólag teljesen jelentéktelen dolgokkal indítja, mint például a körömápolás, két olyan értéket hoz létre, melyet a modern polgári kultúra értéktelennek tart: a semmittevés és az apró dolgok kultuszát. Vélhetőleg már maga az intim napló vezetése is semmittevő írás, a szabadidő – vagy legalábbis nem pénzkereséssel töltött idő – haszonélvezője; ha ráadásul egy művet egy olyan haszontalan témával való szinte hiperrealista játékkal kezdünk, mint amilyen a kéz körmei és a levágott körömdarabkák, biztosra vehetjük a komoly-nak, a fontosnak a nevetségesbe való átfordulását. Lascano Tegui akkor is eltávolodik a műfajtól, amikor éppen annak definícióját adja meg az 18... szeptember 4-i bejegyzés lezárásaképpen. Ez a bejegyzés egyike azoknak az alkalmaknak, amikor az írás látszólag felvállal egy személyes érzelmet: „Életem naplójának e lapja megmagyarázhatatlan. Gyengédséggel telve írtam, mintha hirtelen szerelembe estem volna. Szentségtörésnek tűnik számomra, hogy egy naplóban szerepel, amit azért írunk, hogy más embereket saját magunkkal kibeszélve vigasztalódjunk” (LASCANO TEGUI 1995, 65).

Az „intim napló” műfajának kanonizált jellemzőit Lascano Tegui olyan erőltetett módon parodizálja, hogy végül a műfaj kétszeresen is formabontóvá válik, szépen fokozatosan, ahogy a naplóra jellemző pillanatszerűség illúziója, az az érzés, hogy a pillanatnak élünk, apránként átadja a helyét az önéletrajz műfaji sajátosságának (azt az életet kell elmesélni, amelyet már megéltünk): „Ez a napló, melyet szinte kedvetlenül írok ezen az alkonyi órán, nem mindig azt tükrözi, ami történik velem, inkább felidézi azt, ami már megtörtént, és aminek emléke végighúzza homlokomon a tollát” (LASCANO TEGUI 1995, 28). Az olvasóban először zavarodottságot és feszültséget kelt, amit tovább fokoz azzal, hogy a jelentéktelen apróságokat választja elbeszélése mozgatórugójául.

A tétovázás, a habozás közegében elkezdődik egy személyes történet, amely úgy van felépítve, hogy végül elkerülhetetlenül a bűnbe torkollik; az egész szöveg ebbe az irányba halad. Ha minden írás helyváltoztatás, áthelyezés, utazás, mozgás, akkor Lascano Tegui a nagy utazó, aki olyan útvonalat követ, melynek kiindulópontját – egy Alfred Jarry-mű címét idézve – úgy hívhatnánk: „a vízbefúltak szokásai”, onnan pedig egy értelmetlen büntett elkövetése felé halad. De valójában az utazás még ennél is előbb kezdődik, a manikűrrel: a kézápolással indul az az utazás, melynek során egyfajta kényszeredett kapcsolat létesül a jelentéktelen apróságok, az írás és a büntett között:

Első alkalommal azért bíztam a kezemet egy manikűrösre, mert este a „Moulin Rouge”-ba készültem [...]. Olyan érzésem volt, mintha a kezeim nem tartoznának hozzám. Az asztalra helyeztem őket, a tükörrel szemben, időnként változtatva a kéztartáson és a megvilágításon.

Fogtam egy töltőtollat, olyan feszült mozdulattal, ahogy egy fényképész előtt fogjuk meg a dolgokat, és írni kezdtem.

Így született meg ez a könyv.

Éjjel a „Moulin Rouge”-ba mentem, és hallottam, hogy a közelemben egy hölgy a végtagjaim láttán a következő, spanyol nyelvű megjegyzést tette:
– Olyan gonddal ápolja a kezét, mintha gyilkosság elkövetésére készülne.
(LASCANO TEGUI 1995, 20.)

A kéz fétise az egész szövegben végigvonul. A kéz végzi az írás tevékenységét, ami végül egy bűncselekmény elkövetéséhez vezet. A töltőtolltól a törig tartó út során a szöveg különböző útvonalakat alkot: az amputációtól való félelem (levágott kezek, levágott nemi szerv); kezek, amelyek a nemi szervet simogatják, hol félelmet, hol gyönyört okozva; fekete kesztyűs kezek; a halottak kezei; gyógyító kezek ujjatlan kesztyűben; az abortuszt végrehajtó otromba kezek; a vízbefúltak kezei, melyek segélykérően emelkednek a magasba; az onanista és a szodomita keze. És a halál képe: „Láttam, ahogy a családom a földre esett, ahogy egy leprás látja leesni hideg, dagadt kezének ujjperceit, egyiket a másik után” (LASCANO TEGUI 1995, 48).

A vicomte műveiben meglepő egyrészt az a múlandó, töredékes jelleg, melyet intenzív írói munka kölcsönöz a szövegeinek, másrészt az az extravagancia, amely abból fakad, hogy a komoly dolgokról könnyedén, csúfondárosan beszél. A légtornász eleganciájával mesél az értelmetlen bűncselekményről, az erőszakról, az abortuszról, a homoszexualitásról, a (keleti stílusú) bordély világról, a betegségek – tífusz, tuberkulózis, szifilisz, lepra – hatására degenerálódott testről; a mocskorról, a nyomorról, minden eltitkolt, szégyenletes dologról: mindaz, amiről nem illik beszélni, ami szinte szükségszerűen a baljós dolgok körébe sorolható, megdöbbentően jelentéktelennek tűnik, s ez olyan hatást kelt, mintha egyfajta naturalista esztétika maradványai keresztetződnenek a patafizikus jelleggel.

Ily módon a csalárd önéletrajz, amely egy személyes napló formáját ölti magára, több különböző kérdésről is beszámol. A már elmondottakon túl meg kell említenünk azt a témát, melyet úgy hívhatnánk: Lascano Tegui életrajz- és önéletrajzírói elhivatottsága. Miért ne olvashatnánk *Az égi könyvet* úgy, mint a haza életrajzát, mely a szerző önéletrajzával kezdődik, vagy a *Muchacho de San Telmo* (San Telmo-i fiú) című művet úgy, mint az önéletrajzának és a város vagy legalábbis a város egy negyede életrajzának szövevényét? Vagy még jobb példa a *Családi album*, melyben – Borges silány életrajzaihoz vagy az évekkel későbbi Bolaño-életrajzokhoz hasonlóan – egy olyan albumról van szó, amely elvileg személyes, családi, de ismeretlenek képei vannak benne, „Genealogías en el barro” (Latyakos családfák), ahogy a vicomte nevezi őket.

Ugyanezekben az években, mondhatni, elszaporodtak Buenos Airesben az énrírások más heterodox formái is. Ilyenek például azok a pohárköszöntők, melyekkel Norah Lange több mint negyven ismert személyiség előtt tiszteleg. Ezeket a pohárköszöntőket – mások életének és saját életének harminc éven át gyűjtögetett töredékeit – olvashatnánk úgy is, mint egy napló egymást követő bejegyzéseit (MANZONI 2010a, 101–120). Bár más formában, de Macedonio Fernández egymást követő portréiban és önarcképeiben alkalmazott önéletrajzi gesztus esetén is látható, hogy e gondosan felépített művekben ott lappang, ravaszul elrejtve, a műfaj lehetőségeiben való gyökeres bizalmatlanság (MANZONI 2007, 521–539).

Az önéletrajzi írást felismerhetővé tevő szabályokkal való szakításnak az intenzitása, retorikája paradox természetének feltárása árnyékot vet az argentin kultúra egy nagyra becsült hagyományának területére, amely kanonizálta a 19. században publikált (és Sylvia Molloy által tanulmányozott) nagy életrajzokat és önéletrajzokat (Sarmiento, Mansilla, Cané, stb.). Ha képesek vagyunk Norah Lange pohárköszöntőit úgy olvasni, mint életrajzi és önéletrajzi tanulmányokat, melyekben a szerző egyfajta ironikus, kettős látásmódot valósít meg, mintha egyszerre látná a dolgokat mások életének és saját életének tükrében, ha képesek vagyunk Macedonio Fernández – a műfaj követelményeivel homlokegyenest ellentétes – életrajzait és önéletrajzait úgy felfogni, mint a dendizmust és a csábítást összekötő öntörvényűség hatására széttöredezett tükör cserepeit, akkor láthatjuk, hogy a két szerzőnek nemcsak hogy sikerül lerántania a leplet az őszinteség és az igazság toposzának illuzórikus voltáról – amikor a 19. század nagy művei még fenntartják ezt a retorikát –, hanem azzal is megpróbálkoznak, hogy különböző technikákkal széttörölve a szöveget megtörjék a műfaj presztízsét és varázsát. Avantgárd gesztus ez, a járt utakról való letérés: úgy tűnik, épp a mindenhatóságra igényt tartó Történelem iránti bizalmatlanság tette lehetővé sok, a maga sajátosságában csodálatra méltó arckép megszületését. Az intim napló retorikájának parodizálása és eltúlzása közös vonása Lascano Tegui művének és Norah Lange pohárköszöntőinek, Borges *Az aljasság világtörténetében* összegyűjtött silány életrajzainak, illetve *Evaristo Carriego* című írásának is, bár el kell ismernünk, egyik sem éri el Macedonio Fernández műveinek radikalizmusát és furcsaságát.

Baglyosi Leona fordítása

Bibliográfia

- ADORNO, Theodor (1992), *Teoría estética* [1970], transl. Fernando RIAZA, Madrid, Taurus.
- Almanaque (1928), *revista de avance*, II. évf., III. kötet, 1928. február 15.
- FUENTES, Carlos (1972), *La nueva novela hispanoamericana*, México, Mortiz.
- HIDALGO, Alberto (1925), *Simplismo*, *Martín Fierro*, 1925/17, 113.
- KING, John (1989), *Sur: Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931–1970*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LANGE, Norah (1942), *Discursos*, Buenos Aires, Ediciones C.A.Y.D.E.
- LASCANO TEGUI, Vizconde de (1949), *Del tacto y de la manicura*, *Patoruzú*, 1949/605.
- LASCANO TEGUI, Vizconde de (1995), *De la elegancia mientras se duerme*, Celina MANZONI előszavával, szerk. és bibliográfia Gastón GALLO, Buenos Aires, Simurg [Paris, Excelsior, 1925].
- MANZONI, Celina (2001), *La revista como obra en movimiento*, in *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana, Casa de las Américas, 57–67.
- MANZONI, Celina (2004), *Las formas de lo nuevo en el ensayo*, *revista de avance y Amauta, Revista Iberoamericana*, 2004/70, 208–209.

- MANZONI, Celina (2007), *En la sala de los espejos. Autobiografía, autoficción*, in Roberto FERRO (ed.), *Macedonio*. (Lásd még Noé JITRIK [ed.], *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, VIII, 521–539.)
- MANZONI, Celina (2010a), *Norah*, *Macedonio y los giros de la autobiografía*, in Adriana ASTUTTI–Nora DOMÍNGUEZ (ed.), *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, Rosario, Beatriz Viterbo, 101–120.
- MANZONI, Celina (2010b), *Viscount Lascano Tégui and On Elegance while Sleeping: the Fringes of a Poetics*, Introduction en Viscount LASCANO TEGUI, *On Elegance while Sleeping*, transl. Idra NOVEY, Rhett McNEIL, Champaign–London, Dalkey Archive Press, V–XIV.
- MARECHAL, Leopoldo (1925), Breve ensayo sobre el ómnibus, *Martín Fierro*, 1925/20, 139.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1970), *Heterodoxia de la tradición*, in *Peruanicemos al Perú*, Lima–Perú, Amauta [1927], (Biblioteca Amauta), XI, 161–165.
- MOLLOY, Sylvia (1996), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
- MUSIL, Robert (1981), *Un hombre sin atributos*, Barcelona–Caracas–México, Seix Barral, 24.
- OLIVARI, Nicolás (1924), En ómnibus de doble piso voy en tu busca, *Martín Fierro*, 1924/7, 51.
- ORTEGA, Alicia (2010), *Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas*, ed. Alicia ORTEGA, Raúl SERRANO, *Guaragua*, 2010/33, 5–16.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo (1929), Definiciones para la estética de lo cursi, *Contemporáneos*, 1929/10, 199–205.
- PALACIO, Pablo (2000), *Obras completas*, ed. Wilfrido H. CORRAL, ALLCA XX, Université Paris X (Colección Archivos, 41).
- REYES, Alfonso (1997), *Última Tule*, in *Obras completas*, XI, México, Fondo de Cultura Económica.
- ROIG DE LEUCHSENREING, Emilio (1923), Del rascabucho considerado como una de las bellas artes, *Social* (La Habana), VIII/4, abril de 1923.
- SALAZAR MALLÉN, Rubén (1929), Indagación del choteo, *Contemporáneos*, 1929/10, 270–271.
- VALLEJO, César (1922), *Trilce*, Lima–Perú, Perú Nuevo, s/f: 50. (Meggyezik az első kiadással. *Trilce*, Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.)
- VALLEJO, César (1967), *Novelas y cuentos completos*, Lima, Jorge Álvarez–Francisco Moncloa.
- VALLEJO, César (1993), *Trilce*, Madrid, Cátedra.
- VANDO VILLAR, Isaac del (1919), Manifiesto ultraísta, *Grecia*, 20. de julio de 1919. (Lásd még Jaime BRIHUEGA [ed.], *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910–1931*, Madrid, Cátedra, 1979, 103.)
- VERANI, Hugo J. (1996), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM/Ediciones del Equilibrista.

JULIO PRIETO

Etcetera a festészetben: Macedonio Fernández „utcára vonuló regénye”

A művészet határainak feszegetése az egyik legjellegzetesebb jelenség, amely gyakran megjelenik az avantgárd történetének különböző irányzataiban, kezdve az 1920-as évek izmusaitól egészen az 1960-as évekbeli, sőt a későbbi neoavantgárdig. Tanulmányomat két olyan fogalom vizsgálatának szentelem, melyet a sokféle avantgárd poétika és gyakorlat e központi aspektusának leírásában produktívnak tekintek: az anakronizmusnak és az intermedialitásnak. Saussure terminusaival élve az avantgárd határfelfogás diakrón és szinkrón dimenziók szerinti leírása. Mindkét fogalom, anakronizmus és intermedialitás, a „határ” fogalmát feszegeti, az előbbi az idő múlása és a történelmi szekvenciák, az utóbbi egy adott kulturális közeghez kapcsolódó megvalósulások szinkroniája kapcsán. A két fogalom kulcsfontosságú Macedonio Fernández műveinek megközelítésében is, akinek írásait tekinthetjük egyfajta folytonos „határkeresésnek”.

Anakronizmusok Macedonio Fernándeznél

Elöljáróban fel kell vázolnunk néhány életrajzi adatot Macedonioról, az avantgárd mozgalmak panorámájának egyik excentrikus alakjáról, aki az utóbbi évek fokozott kritikai érdeklődése ellenére mindmáig kevésbé ismert Argentína határain kívül.¹ Először is nézzük az író születési adatait: Buenos Aires, 1874. Már maga a dátum anakronizmust sugall: Macedonio olyan avantgárd író, akinek a generációs besorolás szerint modernistának kellett volna lennie. Macedonio, bár Rubén Darío és Leopoldo Lugones kortársa – nemcsak hogy ugyanabban az évben születik, mint Lugones, de egy hónappal idősebb is nála –, mégis kívül marad a 19. és 20. század közötti átmenet évtizedeiben a spanyol ajkú országok kulturális közegében uralkodó mozgalmon. A modernismo csillogó esztétikájával szemben közönyös vagy immunis Macedonio az irányzat fénykorát metafizikai esszék írásával töltötte, melyeket alkalmanként jelentéktelen szakfolyóiratok publikáltak. Buenos Aires kul-

¹ Lásd a saját műveimet (PRIETO 2002a, 2002b, 2010), továbbá CAMBLONG (2003), VECCHIO (2003), MONDER (2007), ATTALA (2009) munkáit.

turális színpadán való megjelenése egészen a múlt század harmadik évtizedéig várat magára, amikor is érdeklődni kezd a fiatal ultraisták kezdeményezései iránt. Az említett évtized első éveit sorsfordító jelentőségűek Macedonio életében: 1920-ban meghal a felesége, ami akkora lelki törést okoz, hogy elhagyja ügyvédi pályáját, a családi otthont, és vándorló, állandó lakóhely nélküli író lesz. 1921-ben barátságot köt Borgesszel, aki akkor tér vissza többéves európai tartózkodásából. Túlzás nélkül állíthatjuk, hogy ez a barátság s a belőle fakadó művészi és filozófiai párbeszéd az argentin irodalom egyik központi mozzanata, egyúttal a spanyol-amerikai avantgárd történetének kulcsfontosságú pillanata, lévén hogy a kapcsolat középpontjában az avantgárd poétikák kérdése áll.² Macedonio tehát egy generációnyi „késéssel” jelenik meg az irodalom színterén, közel ötvenéves korában. Ebben az értelemben anakronisztikus avantgárd írónak nevezhetnénk, ám ez nemigen fér össze az avantgárd fogalmával, mely a fiatalos lázadáshoz, a fiatalok és az idősebbek közötti kulturális vitához kapcsolódik. A húszas évek egyik legélesebb szemű avantgárdkritikusa, Carl Einstein szavaival élve, Macedonio „a művészet lázadó erejét” hozza mozgásba, mely nem engedelmeskedik a generációs váltás logikájának (EINSTEIN; idézi DIDI-HUBERMAN 2008, 28). Macedonio írásművészetére pontosan ráillik Jacques Rancière filozófusnak az anakronizmus fogalmáról szóló megállapítása: „(a történelemben mint folyamatban) léteznek olyan kapcsolódási formák, melyeket a szó pozitív értelmében *anakronizmusoknak* nevezhetünk: olyan események, fogalmak, jelentések, melyek fordítva ragadják meg az időt, oly módon közölnek fogalmakat, mely mentes az egyidejűségtől, s minden más időazonosságtól” (RANCIÈRE 1996, 67–68).

Macedonio „megkésétt” megjelenése, ez a „késleltetett írás”, amiről a „késlekedés üvegben” jut eszünkbe, amivel Marcel Duchamp az egyik legismertebb művét illeti, az anakronizmus produktív aspektusát sugallja, amennyiben az „időn kívülisége” magával vonja annak a prospektív és utópikus aspektusát, amit a jövőre vetítünk. Macedonio írásai azt vetik fel, amit Georges Didi-Huberman művészettörténész szavaival „anakronisztikus montáznak” nevezhetnénk: olyan nyitott, „más időkkkel” való kapcsolatnak, mely a „hosszú távú” dimenzióban fejt ki hatását (DIDI-HUBERMAN 2008, 73). Az anakronizmus fogalmából kiindulva megkockáztathatnánk az avantgárd mozgalmak *transzhistorikus* definícióját, mely szerint az „avantgárd” az a művészi látásmód lenne, mely egy jövőbeli vagy utópikus értelmezést hordoz magában, olyan mű vagy tett, melynek értelmezhetőségéhez a jelenben (még) nincsenek meg a feltételek. Ilyen értelemben minden avantgárd gyakorlat „futuristának” tekinthető, amennyiben olyan, a jelenből még nem „olvasható” valamit hoznak létre, mely magában hordozza egy jövőbeni olvashóság képzetét vagy az abban való hitet. Macedoniónál ez központi téma: a „befe-

² Részletesen foglalkozom ezzel a kérdéssel a *La inquietante extrañeza de la autoría: Borges, Macedonio Fernández y el espectro de las vanguardias* (A szerzőség nyugtalanító különössége: Borges, Macedonio Fernández és az avantgárd szelleme) című munkámban (PRIETO 2002b). Macedonio és Borges kapcsolatáról lásd MATTALÍA (1992) és CARLOS GARCÍA (2000).

jezetlen regény” témája, amit Noé Jitrik „jövőregénynek” nevez, vagy amit a Maurice Blanchot-tól kölcsönzött fogalommal „eljävendő regénynek” nevezhetnénk. Vagyis olyan nyitott, befejezetlen regény, mely folytonosan elmosza a határt olvasás és írás között, s melyet a 20. század folyamán újraéleszt és újraír egy sor argentin író, Julio Cortázaról és Osvaldo Lamborghiniól kezdve olyanokig, mint Ricardo Piglia, Juan José Saer és César Aira. Az írás elhalasztása szerves részét képezi annak a mind a szövegalkotás történetét, mind a kompozíciós elvet illetően különös transzdiszkurzív képződménynek, amelynek *Museo de la Novela de la Eterna* (Az örökéletű asszony regényének múzeuma) a neve. Az, amit Macedonio ironikusan „Primera Novela Buena”-nak (Első Jó Regény) keresztel – s ami ingatag párt alkot a bevallatlanul szintén tőle származó „Última Novela Mala”-val (Utolsó Rossz Regény) –, olyanfajta regény, amely soha nem „érkezik meg”: olyan regény, melyet több mint ötven előszó tart fel, melyek közül az utolsó, jó néhány évtizeddel megelőzve Umberto Eco elméleteit a „nyitott mű”-ről, a következőt mondja: „Nyitva hagyom: ez lesz az első »nyitott könyv« az irodalomtörténetben” (FERNÁNDEZ 1993, 253). Az 1920 és 1952 között folytonosan újraírt *Museo de la Novela de la Eterna* először 1967-ben jelenik meg, a szerző halála után tizenöt évvel. Így Macedonio *Work in Progresse szükségszerűen* poszthumusz és anakronisztikus mű, nem csupán „befejezetlen regény”, hanem bizonyos módon „befejezhetetlen” regény.

Intermedialitás és a macedoniói regény

Térjünk át a második vizsgálati tárgyunkra: a macedoniói regény intermedialis és transzdiszkurzív aspektusára. Az „Első Jó Regény” „soha meg nem érkezésének” – mely késlekedése miatt a modern argentin hagyományban szüntelenül tovább íródik az egymást követő jövőbeli változatokban – van egy másik, az irodalomtörténetin túlmutató aspektusa, mely a művészet *belyének* az avantgárd kulturális eljárások horizontján való elmozdulására vonatkozik. Macedonio egy másik rövid elbeszélésének címét parafrazeálva – *Una novela que comienza* (Egy kezdődő regény; Chile, 1941) – nemcsak azt vizsgálánánk meg, hogy mi az, amitől a *Museo de la Novela* „el nem kezdődő regény”, hanem azt is, mi az, amitől „nem-regény”. Minthogy ez a szöveg a regény *múzeumába* invitál minket, vagyis mivel a regényre kihalt műfajként, muzeális tárgyként tekint – mely a kritikai „kiállítás” és a kísérleti „installációk” lehetőségét adja –, meg kellene vizsgálni, hogy mi az, amit az „eljävendő regény” a könyvön és a gyakorlati Irodalom néven ismert muzeális intézmény keretein *kívül* nyújt.

Az utóbbi években az intermedialitás kérdése a kritika figyelmének és érdekes elméleti fejtegetéseknek a tárgya volt, a humán tudományokban „*iconic turn*” néven ismertté vált kontextusban (lásd MITCHELL 2009, 19–38).³ Az intermedialis és

³ Az intermedialitás fogalmával kapcsolatban lásd többek között HIGGINS (1984), WAGNER (1996), RAJEWKY (2002), FELTEN–TORRES (2007), MEYER–SIMANOWSKI–ZELLER (2006), valamint JOST (2005) munkáit.

transzdiszkurzív megoldásoknak különös jelentőségük van témánk szempontjából, mivel meghatározó szerepet tulajdoníthatunk nekik az avantgárd színpadán. A művészet „határainak feszegetése” – vagy ha akarjuk, az, hogy az avantgárd a „limiten játszik” – gyakran nem csupán a *médium* megkérdőjelezését és vizualizációját vonja maga után, hanem a más médiumok felé való elhajlást vagy ugrást is. Az intermedialitás kérdésének, melyet a késői kapitalizmus tömegmédiakultúrájának tanulmányozásával szokás kapcsolatba hozni (vagy azzal, amit többé-kevésbé homályosan „posztmodernnek” nevezünk), valójában jelentős előlétele van az avantgárd színpadán. Ezen a színpadon az intermedialitás és a transzdiszkurzivitás kérdése összekapcsolódik az „esztétikai redukció” fogalmával, mely pedig a modern művészetről való elméleti reflexió gyökereihez vezet vissza. Az *Estztétikai előadásokban* Hegel már a 19. század elején megfogalmazta a „művészet vége” tézist (HEGEL 1970, 25), mely szerint a modern korban a művészet csak filozófia formájában létezhet. Ez a gondolat, mely vélhetően hozzájárulhatott a kortárs művészet Duchamp-tól kezdődő, közismert konceptuális és teoretikus fordulatához, a metafizika és a fikció sajátos kereszteződésével váratlan módon újjáéled Macedonio írásaiban. (Zárójelben jegyzem meg, hogy Macedonio nem egyszerűen feleleveníti Hegel gondolatát, hanem még csavar is rajta egyet, amikor a *Museo de la Novelá*ban azt mondja írásművészetéről, hogy az egyfajta „nem diszkurzív metafizika, melyről Hegel elfeledkezett, s mely megjelenik az általam képviselt művészeti metafizikában” [FERNÁNDEZ 1993, 34]). Az „esztétikai redukció” modern hagyománya, vagy ahogy Giorgio Agamben nemrégiben nevezte, „a kevésbé művészi” (AGAMBEN 2006, 8) – ez a hagyomány az esztétikum elégtelenségének kritikájából kiindulva a művészet másfajta megoldások felé való *mozgásba hozását* implikálja – az avantgárd színterén éri el csúcspontját. Ez nem mond ellent annak, hogy ennek legtisztább megfogalmazása már Novalisnál megtalálható, megerősítve ezzel az Octavio Paz és mások által kimutatott kapcsolatot romantika és avantgárd között. A 18. század vége felé (éppen a francia forradalom kitörésének évében) Novalis a *Poeticismen* 54. töredékében kijelenti: „Ami érdekes, az a mínusz költészet kérdése (»minus Poësie«)” (NOVALIS 1989, 381). Macedonio esetében ez egy sor olyan eljárásban nyilvánul meg, melyek bár nem teljesen idegenek az irodalomtól, egyfajta „kevésbé” irodalmi hívnak életre: „el brindis inasistente” (a távol maradótóst), a *Revista oral*ban való közreműködés, a „cím-szöveg”, az „előszó-regény”, olyan megoldások, melyek az irodalmi felfüggesztésében, „minimalizáló” vagy más terek felé mozgósító performatív vonulatok mentén való elmozdításában összecsengetnek a 20. század néhány emblematisz kezdeményezésével, kezdve a konceptuális művészettől és a minimalizmustól a szituacionista mozgalomig és a *performance art*ig. Novalis „mínusz-költészet” fogalma hasonló ahhoz, ami Macedoniónál az „etcetera a festészetben”. Egy 1943-ban a *Papeles de Buenos Aires* folyóiratban publikált jegyzetében Macedonio ezt írja: „A közismert képzőművész, F. D. S. azon a szellemi kihíváson dolgozik, vajon hogyan lehetne bevezetni az »etcetera« fogalmát a festészetben. A festők miért nem tesznek etceterát például egy asztal lábához, vagyis miért nem hagyják az asztallapot a négy megkezdett végtaggal a levegőben?”

(FERNÁNDEZ 1943, 14). Ebből a kérdésből kiindulva elgondolkozhatnánk azon, vajon mit jelent az „etcetera a festészetben” Macedonio regényeire vonatkoztatva: vajon mi lehetne benne „a képen túli” vagy „a reprezentáción túli”? Mi volna az, ami kívül esik az irodalmon vagy általában véve az intézményesített művészeti ágakon és eljárásokon? E kérdések megválaszolásához el kell időznöm a Macedoniónál megjelenő „hiány” egyik legjelentősebb példájánál, amit a *Museo de la Novelá*ban „az utcára vonuló regénynek” nevez (FERNÁNDEZ 1993, 14). Ezután azt javaslom, hogy olvassuk úgy a *Museo de la Novelát*, mint egyfajta intermediális montázst vagy transzdiszkurzív installációt, melynek egyszerre léteznek egy irodalmi szöveg, valamint egy performatív és „pszichogeográfiai” aspektusa: olyan instabil médium, melyet Buenos Aires utcái, valamint a politikai színtér diszkurzív és képzeletbeli repertoárjai alkotnak.

Az „utcára vonuló regény”: Buenos Aires megbódítása

1920 körül Macedonio egy különös vállalkozást tervel ki, melynek célja, hogy a Buenos Aires-i avantgárd körökkel összejártsza elérje, hogy őt Argentína elnökének jelöljék, és ehhez kapcsolódóan megvalósítsák az „utcára vonuló regényt”. Ennek a politikai-fikciós akciónak, melyet mind politikai, mind irodalmi értelemben a befejezetlenség jellemez, jelentős nyomait találhatjuk Macedonio kiadatlan írásaiban – melyeket ma a Buenos Aires-i Fundación San Telmo őriz – és más, az akcióban részt vevő szerzők, köztük Borges, Leopoldo Marechal és Enrique Fernández Latour műveiben. Fernández Latour visszaemlékezése szerint Macedonio néhány barátjával és Buenos Aires-i fiatal avantgárd íróval kifundálja egy választási propaganda tervét, mely azon túl, hogy a napilapokban közzétenné indulási szándékát, a következőkkel járna:

[...] a város elárasztása saját tervezésű szerkezetekkel, melyeknek feladata az élet minél kényelmetlenebbé és ellenszenvesebbé tétele, hogy amikor az elkeseredettség a tetőfokára hág, közbelépjen Macedonio, a kellem és az öröm mindenható visszaállítója, és ezáltal a Köztársaság elnöki posztjára pályázó minden rivális jelölt azonnali kiiktatója. (FERNÁNDEZ LATOUR 1980, 22.)

A köztér „hiszterizálására” hadba állított szerkezetek jegyzéke az abszurd humor sajátos gyűjteménye, ha épp nem annak, amit Waltraut Flammersfeld Macedonio írásművészetével kapcsolatban „funkciómentesíthető műfajoknak” nevez (FLAMMERSFELD 1993, 418). Ez a jegyzék a következőket tartalmazhatta: kétélű fésűk, melyeket nem lehet megfogni; billegő köpöcsészek, melyekbe valószínűtlen beletalálni; aszimmetrikus lépcsők, amelyeken a fel- és lemenetel kiszámítása teljes kimerültséget okoz; megdőbbentően könnyű vagy nehéz tárgyak, (pihekönnyű ruhásszekrények, ruhásszekrény súlyú kávéskanalak) (GARCÍA 1996, 71). A *Museo de la Novela* IX. fejezetében, melynek címe *La Conquista de Buenos Aires* (Buenos Aires

meghódítása), további bosszantó szerkezetekkel egészül ki a lista: „olyan rögzített, keskeny tükrök, melyek csupán az arc oldalsó részét láttatják, kövérek és süketek közlekedésének támogatása, akik mindenhol útban vannak, üvegekhez dörzsölt parafadugók csikorgása” (FERNÁNDEZ 1993, 201). A városi tér nyugtalanító vagy „lehetetlen” tárgyakkal való elárasztása olyan motívum, mely Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*⁴ című elbeszélésében is felbukkan. Az elbeszélés végén egy képzeletbeli bolygóról származó tárgyak, köztük egy apró, ám elviselhetetlenül nehéz kúp feltűnése 1942 Buenos Airesében, Macedonio humoros projektjével szemben baljós színezetet kap, ami ebben a történelmi pillanatban a köztérnek olyan totalitárius ideológiák által való elfoglalásához kapcsolódik, mint a marxizmus és a fasizmus (valamint a „totalitárius” invázió egyedi argentin verziója, a peronizmus, mely ezekben az években kezdi meg menetelését).

A borgeses fikcióban való leágazódásain túl maga a *Museo de la Novela* mint prologusok tucatjaival elodázott regény e kellemetlen szerkezetsor döntő láncszemének is tekinthető. A prologusokban és az említett IX. fejezetben lefestett „utcára vonuló regényben” a húszas évek politikai-fikciós kampányának felidézését átfedi a szöveg folytonos metafikcionális megtörése: az elbeszélés vékonyka cselekménye egy szereplőcsoport körül forog, akiket Macedonio *alteregója*, az Elnök vezet, s akik a „Regény Rezidenciájának” egy elhagyási útvonalán mozognak. A *Museo de la Novela* mint „hiszterizáló” szerkezet lenne a par excellence politikai-fikciós szerkezet, mely azzal, hogy tartalmazza a „város meghódítása” akció meseteri tervét, képes volna a politikai-esztétikai akció és annak elbeszélése kettősségén keresztül *megvalósulni*:

Még jobb volna, ha az „utcára vonuló regényt” *vetettük volna be*, amit én is javasoltam művész barátaimnak. Lehetetlenségekkel árasztottuk volna el a várost. A közönség nézné a „művészetfoszlányainkat”, az utcán végbemenő regényjeleneteket, ahogy összevegyülnek az „életfoszlányokkal” az utakon, az ajtóknak, az otthonokban, a bárókban, és azt gondolná, hogy az „életet” látja, a közönség éppúgy álmodna, ahogy a regény, csak fordítva: ennek az ébrenlét a fantázia, az álmodozás pedig jeleneteinek külső megvalósítása. (FERNÁNDEZ 1993, 14.)

Itt kirajzolódik mindaz, ami egyértelműen az avantgárd ethosz egyik kardinális pontját jelenti, az élet és a művészet közötti határok elmosódása (BÜRGER 1984, 49). Mint olyan elbeszélés, melynek egyetlen cselekménye és egyetlen történelmi megvalósulási formája *a regény kivonulása* lenne, a *Museo de la Novela* az „elbeszélés exteriorizálásának” az eljárását alkalmazza, ami kiegészíti a városi tér fikcionalizálását, amelyre Macedonio 1927-ben Fernández Latournak írt levelében utal:

⁴ Magyarul lásd Jorge Luis BORGES, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, ford. BENYHE János, in Jorge Luis BORGES *Válogatott művei*, I, *A halál és az iránytű*, vál. és szerk. SCHOLZ László, Budapest, Európa, 1998, 9–31.

„Erre az évre egyetlen gondolatom van az irodalmi-politikai ügyeket illetően. A tervem [...] az, hogy Buenos Aires utcáin, házaiban és bárjaiban etc., megvalósítsam a regényt (vagy annak legfontosabb jeleneteit, de úgy, hogy a közönség azt higgye, az egészet látja)” (FERNÁNDEZ 1976, 38). Ebben a levélben Macedonio azokra az akciókra utal, melyek részei lennének egy „intenzív előzetes propagandának, mely a nevemet reklámozná, hogy aztán az emberek várjanak valamit minden olyan helyezettől, amelyben én mint vezető megjelenek”, és köztük a „színházi esemény, a megélt regény elmélete” mellett megemlíti „a titokban az irodákban hagyott anonim borítékokat” (FERNÁNDEZ 1976, 38–39). Macedonio elnöki tervéről mindenki közül a legszemléletesebben talán Borges beszél. A Macedonio válogatott szövegeinek 1961-es antológiájához írt prologusban Borges így idézi fel a tervet:

Ezekből a többé-kevésbé képzeletbeli manőverekből, melyeknek megvalósítását nem volt szabad elsietni, mert rendkívüli elővigyázatossággal kellett eljárjunk, megszületett egy nagy fantasztikus regény terve, amelynek helyszíne Buenos Aires, s melyet mindannyian együtt kezdtünk el írni. (Ha nem tévedek, Julio César Dabove még őrzi az első két fejezet kéziratát; azt hiszem, be tudtuk volna fejezni, de Macedonio folyton halogatta, mert jobban szeretett a dolgokról beszélni, mint megvalósítani őket.) A mű címe a következő volt: *El hombre que será presidente* [A férfi, akiből elnök lesz]; a történet szereplői Macedonio barátai voltak, és az utolsó oldalon az olvasó előtt lelepleződött volna, hogy a regényt Macedonio Fernández, a főszereplő, a Dabove testvérek és Jorge Luis Borges írták. (BORGES 1961, 58.)

A borgeszi verzió megpróbálja a projekt intermediális és performatív dimenzióját, annak politikai-művészeti mivoltát eltüntetni, ugyanakkor irodalmi dimenzióját felfújva egy „nagy fantasztikus regénnyé”, egy „elveszett” regénnyé változtatni, amelyről semmilyen kézzel fogható bizonyíték nem maradt fent. Macedonio elnöki vállalkozása ebben a változatban szertefoszlik a borgeszi fikció kódében, bizonyos szempontból úgy, ahogy Macedonio alakja is, aki több kritikus szemében csupán egyfajta borgeszi mítosza az orális géniusz, a bölcs írástudatlannak, egyfajta Buenos Aires-i Szókratész, aki számára Platón Borges maga lenne.⁵ Annak alapján, amit ma tudunk, számos bizonyíték van arra, hogy ez a vállalkozás valami mérőben más volt, mint a Borges által felidézett „kollektív regény”. A bizonyítékok között többek között megtalálhatók a Fernández Latour levelében említett válasz-

⁵ Macedonio „szókratészi” alakjáról, melyet nagymértékben Borges hozott létre, aki gyakran (legalábbis a harmincas évek utáni vallomásaiban) kifejezte lenézését az „orális géniusz”, Macedonio *írásaival* kapcsolatban, lásd például RODRÍGUEZ MONEGAL 1952, 171–183. Ennek ellenére ugyanabban az évben, amikor Monegal publikálja ezt a cikket, Borges a Macedonio sírja előtt felolvasott (*Sur* folyóiratban megjelent) halotti beszédében úgy vall róla, mint írói pályája korai szakaszának meghatározó alakjáról: „Azokban az években az átírásig, a szenvedélyes és áhítatos plágiumig utánoztam őt” (BORGES 1961, 146).

tási „borítékok”, ezek közül jó néhány előkerült Macedonio kiadatlan írásai közül, melyeket doktori kutatásom során személyesen is volt alkalmam megtekinteni.⁶

A propagandisztikus „borítéklevelekben” az írás exteriorizálódik, kezdve azzal a ténnyel, hogy a levél (az üzenet) nem az, amit a boríték belül tartalmaz, hanem az, amit annak külsejére írnak, ahogy Macedonio is rámutat, ez amolyan „külső levél”: „Borítéklevél, külső levél, az egyetlen Buenos Airesben található dolog, amit az Elnök még nem avatott fel” (PRIETO 2002a, 65). A reklámszövegek ikonikus sémáit utánozva a „borítéklevelek” az írásjelek vizuális hatásával kísérleteznek, a lapon különböző méretű és irányú betűkkel választási jelmondatok, szójátékok, rejtélyes, regénybe illő mondatok vannak összevissza felírva, vagy a választási plakátokra jellemző istenítést parodizálva a szerzőjelölt neve jelenik meg rajta bikromatikus formázással. A borítékleveleken elszórt „regényes” utalások bizony nem feleltethetők meg a Borges által lefestett „kollektív regénynek” – egy „nagy fantasztikus regénynek”, amely jellegének megfelelően a krimi és a végkifejlet *thrillje* felé hajlik – hanem arra a „kettős regényre” utalnak, amelyet Macedonio akkoriban publikálni akart (a szó kettős értelmében, vagyis a regény nyomtatott kiadásával és Buenos Aires utcáin „megélt regényként” való színházi előadásával). Így az Isolina Buenos Airesre történő utalások (akit végül Adrianának hívnak majd) az *Adriana Buenos Aires* romantikus-szентimentális cselekményére vonatkoznak, mely az *Última Novela Mala* (Utolsó Rossz Regény), illetve majd az „első jó” párja lesz, s amelynek főszereplője, mint láttuk, a Szerző *qua* Elnök. A regényszerű cselekményszövés, a választási beszéd és a szerzői reklámstratégiák felemás kombinációja, fikció és hatalom szoros összefüggésére mutat Macedonio „irodalmi-politikai ügyekről” való gondolkodásában, ami a politikai hatalom és a fikció szerzősége közti szoros kapcsolat meglétét sugallja. Macedonio elnöki kampánya mint a városi térbe való beavatkozás projektje kilép a borgeszi fantasztikus irodalom keretei közül, bár mély nyomokat hagy rajta, a fent említett elbeszéléstől egészen a „nagy kollektív reprezentációk” témáig – például egy olyan szövegben, mint „Az áruló és a hős témája”,⁷ amelyben a távoli európai színtereken (a svájci *Festspiele*, a fiatal ír köztársaság) átszűrődve láthatóvá válik Macedonio politikai-fikciós kampányának egy *másik* verziója, a „megélt regény”. A borgeszi narratíván túlmenően, a „vékony cérnával” összefűzött regény terve, mely „szétbontható és Történelemmé alakítható” (FERNÁNDEZ 1993, 330), már előrevetít egy sor avantgárd eljárást, melyek a 20. század során újraértelmezik a művészet helyét: Duchamp *ready-made*-jei, Joseph Beuys akciói, Jean Tinguely „öndestruktív” szobrai is kétségkívül a szituacionizmus felvetései.⁸

⁶ A macedoniói „borítéklevelek” részletes tanulmányát, valamint a „borítéklevelek” reprodukcióját lásd PRIETO 2002a, 58–76.

⁷ Magyarul lásd Jorge Luis BORGES, *Az áruló és a hős*, ford. BOGLÁR Lajos, in Jorge Luis BORGES *Válogatott művei*, I, *A balál és az iránytű*, vál. és szerk. SCHOLZ László, Budapest, Európa, 1998, 118–122.

⁸ Macedonio művészete és a más, modern és kortárs művészeti felvetések közti kapcsolatról lásd *De la sombrología...* című munkámat (PRIETO 2010), különösen a 3. fejezetet.

Macedonio és a szituacionizmus

Számos kiadatlan füzetének egyikében, a *Cuaderno de 1939*-ben (1939-es füzet) található egyik töredékes feljegyzésében Macedonio egy tömör jelszót hagy hátra: „Forradalom a kontextusok ellen” (FERNÁNDEZ 1939, 13). „A kontextusok forradalmasítása” jelmondat végigvonul Macedonio művészetén, és számos jellegzetes 20. századi rendszerbíráló gyakorlathoz és projekthez közelíti. Szubverzív humora révén, mely az irodalom és a politika külső határán fejt ki hatását, Macedonio irodalmi-politikai választási projektje jelentős hasonlóságokat mutat a Szituacionista Internacionálé megmozdulásaival; ez a mozgalom a 1960-as években összeolvasztotta a művészeti és politikai avantgárd áramlatokat, és akár Macedonio művei, a filozófiaelmélet, a kísérleti irodalom és a politikai, illetve esztétikai gyakorlat bolygó konvergenciájából – más helyek (és más idők) felé való elmozdulásából – fakad.⁹ A szituacionista mozgalom egyfajta „szituációalkotáson” alapuló gyakorlatot javasol, a városi térbe elhelyezett intervenciókat, melyek az irodalomban, a művészetben, a filozófiában és általánosságban a késői kapitalizmusban uralkodó logika megkerülésére törekednek: arra, amit Guy Debord, a mozgalom vezetője és legékező-lőbb teoretikusa egyik híres tanulmányában a „spektákulum társadalmának” nevez.

A szituacionista program egy sor olyan, a városi teret megzavaró taktikát mozgósít, mely meglepően közel áll Macedonio projektjéhez: sodródás, *détournement*, enerváló propaganda – s mindez egy olyan művészeti-politikai projekt szolgálatában áll, mely reaktíválja a szenvedély és a humor fogalmát. Így a szituacionizmushoz kötődő egyik legkorábbi akció egy 1950-es humoros *happening*: a párizsi Notre-Dame katedrálisában a húsvéti mise alatt a csoport egyik szerzetesnek álcázott tagja elhelyezkedett az egyik oltár előtt, és nekiállt felolvasni egy manifesztumot, mely Isten halálát proklamálta. Azon túl, hogy a humor eszközt vetette be, az akció célja az lehetett, hogy újjáélessze a szenvedélyt mind művészeti, mind politikai értelemben. A *Bevezetés a városi geográfia kritikájába* című 1955-ös szövegében Debord „egy sor, az életet teljes, szenvedélyes játékká változtató ötlet szisztematikus provokáció céljából való bevetését” javasolja (DEBORD 2006, 205), ami jelentős kapcsolódási pontot sugall Macedonio projektjével. A *Museo de la Novela*-ban az *Előszó a soba nem látotthoz* című prolóógusban leírja „Buenos Aires hiszterizálásának és lakosságunk esztétikai megváltása céljából való humoros meghódításának tervét” (FERNÁNDEZ 1993, 43), amely „összekötötte a szenvedélyt a humorral”

⁹ A Szituacionista Internacionálé a Cosio di Arroscióban, a Liguri-Alpokban 1957. július 27–28-án megrendezett konferencián a Guy Debord vezette Lettrista Internacionálé, az Asger Jorn dán képzőművész vezette Mozgalom egy képzeletelvű Bauhausért, és a Ralph Rumney alapította Londoni Pszichogeográfiai Bizottság fúziójából jött létre. Mindazonáltal a mozgalom alapvető tételei már a Lettrista Internacionáléban formát öltenek (1952–1957), melynek legfontosabb kiadványát, a *Potlatch* nevű folyóiratot 1957-ben *Sztituacionista Internacionálé* névre keresztelték.

(47). Mint „szabad, korlátot nem ismerő” művészi akció, „szüntelenül játszania kell, meg érvényteleníteni a szabályokat” (47). A humor és a szenvedély ingatag kapcsolata a szituacionista programban nem idegen utópikus elhivatottságuktól, ami éppúgy megnyilvánul vizionárius városi projektjeikben, mint egy olyan gyakorlat felvetésében, amely – mint Debord egy másik kiáltványban megjegyzi – nagyrészt „még kitalálásra vár” (DEBORD 2006, 326). Valójában a szituacionista mozgalmat az elmélet és a gyakorlat közt fennálló feszültség hatja át, s ez analóggá teszi a Macedonio-féle projekttel. Ez a science fictionnel határos városi projekt olyan excentrikus tudományok művelésével egyidejű, mint a „pszichogeográfia”, amely „a földrajzi környezet az egyének érzelmeire és viselkedésére tett sajátos hatásait tanulmányozó” kísérleti kutatás (DEBORD 2006, 358). Az *Ökológia, pszichogeográfia és az emberi környezet átalakítása* (1959) című tanulmányában Debord rámutat: „A pszichogeográfia, ha úgy vesszük, egyfajta »science fiction«, olyan science fiction azonban, amelyben van egy nagy adag közvetlen élet, s melynek javaslatai teljes egészében gyakorlati alkalmazásra valók” (DEBORD 2006, 457).

Ahogy Macedonio a politikai-fikciós projektjében, egy összetett, a reprezentáció kritikáján alapuló elméleti rendszert „visznek az utcára” és kapcsolnak be egy művészeti-politikai akciótervbe. A heterodox metafizikai értekezés, a *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (Ami nem álom, nem mindig ébrenlét, 1928) – mely akkoriban jelent meg, amikor Macedonio „irodalmi-politikai ügyekben” mélyült el – mint „nem argumentatív metafizikai” gyakorlat merül fel, mely a *Museo de la Novela* filozófia- és irodalomelméletében, valamint az „utcára vonuló regény” művészeti-politikai megmozdulásában talál folytonosságra. Analóg módon *A spektakulum társadalma* (1967), Debord politikafilozófiai és kultúraelméleti értekezése, melynek filmes változatát szintén ő jegyzi, s emellett számos film, kísérleti szöveg, köztük a „metagrafikus” regény, a *Historia de los gestos* (A gesztusok története, 1953), a fényképeken és rumosüvegre ragasztott újságrészleteken alapuló „háromdimenziós regény” szerzője, fontos szerepet tölt be a szituacionizmus művészeti-politikai praxisában. *A spektakulum társadalma* első fejezetét a *Situacionista Internacionalé* folyóiratának 11. száma közölte, és hat hónappal azután, hogy könyv formában megjelenik, kitör a 68-as májusi diáklázadás, mely több szempontból is a szituacionista eszmerendszer „tetté” válásának s bizonyos szempontból a legmaradandóbb alkotásának tekinthető.

(In)konklúzió

Milyen tanulságokat vonhatunk le a macedoniói „utcára vonuló regény” és a szituacionizmus felvetései közti folytonosságból? Vélhetően mindkettőnek a művészeti-politikai cselekvésben kibontakozó fantáziakitörés, a hitetlenség felfüggesztésének a köztér képzeletvilágában kibontakozó interregnuma a legfontosabb vonása, valamint az a tény, hogy befejezetlen, megvalósításra váró projektek maradnak – de megvan más idő(k)ben való „anakronikus” visszatérésük lehetősége –,

a kulturális megvalósulások „hosszú távján” a legpregnansabb hatásuknak tekinthető. Macedonio politikafikciójától a szituacionista áramlatokig a „határtalan” megvalósulások egész repertoárja húzódik, melyek olvasási kódot nyújtanak az emancipációs és rendszerbíráló mozgalmak nyomait magán viselő jelenünkhöz, az „arab tavasztól” a mindenhol terjedő – a Madridtól Tel-Avivig, Santiagótól New Yorkig, Frankfurtig és Londonig – „15-M” és „Occupy” mozgalmakig, melyeknek közös vonása a politikai cselekvés kreatív formáinak keresése, valamint a köztér újragondolása. A fenti „határtalan” kísérletek folytonossági és visszatérési íve azt sugallja, hogy az avantgárd mozgalmak világa – különösképpen a háttérakkord, mely akár egy *basso continuo* átjárja őket: az élet és a művészet összeegyeztetésének feladata – távolról sem tekinthető befejezett jelenségnek, kizárólag nosztalgikus vagy muzeális jelentőségűnek; sokkal inkább befejezhetetlen folyamat az, a látóköri kitérésnek dinamikus nyitánya, mely folytonosan váratlan jövőök montázsát vetíti elénk.

Perényi Katalin fordítása

Bibliográfia

- AGAMBEN, Giorgio Estancias (2006), *La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás SEGOVIA, Valencia, Pre-Textos.
- ATTALA, Daniel (2009), *Macedonio Fernández, lector del Quijote*, Buenos Aires, Paradiso.
- BLANCHOT, Maurice (1959), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis (1961), *Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- BORGES, Jorge Luis (1989a), *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, in Jorge Luis BORGES, *Obras completas*, I, Barcelona, Emecé, 431–443.
- BORGES, Jorge Luis (1989b), *Tema del traidor y del héroe*, in Jorge Luis BORGES, *Obras completas*, I, Barcelona, Emecé, 496–498.
- BUENO, Mónica (2000), *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo: genealogía de un vanguardista*, Buenos Aires, Corregidor.
- BÜRGER, Peter (1984), *Theory of the Avant-Garde*, transl. Michael SHAW, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CAMBLONG, Ana (2003), *Macedonio Fernández: retórica y política de los discursos paradójicos*, Buenos Aires, EUDEBA.
- DEBORD, Guy (2006), *Œuvres*, éd. Jean-Louis RANÇON, Paris, Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008), *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- ECO, Umberto (1979), *Obra abierta*, trad. Roser BERDAGUÉ, Barcelona, Ariel.
- EINSTEIN, Carl (1926), *Die Kunst des XX. Jahrhunderts*, Berlin, Propyläen.

- FELTEN, Uta–TORRES, Alejandra (Hrsg.) (2007), *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume*, Tübingen, Stauffenburg.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1939), *Cuaderno de 1939*, [kiadatlan], Buenos Aires, Fundación San Telmo, 57.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1943), Lo que se trabaja en las noches de Buenos Aires, *Papeles de Buenos Aires*, 1943/2, 14.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1974), *Adriana Buenos Aires*, ed. Adolfo de OBIETA, Buenos Aires, Corregidor.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1976), *Epistolario*, ed. Alicia BORINSKY, Buenos Aires, Corregidor.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1990), *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, Corregidor.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1993), *Museo de la Novela de la Eterna*, ed. Ana CAMBLONG, Adolfo de OBIETA, Buenos Aires, ALLCA XX.
- FERNÁNDEZ LATOUR, Enrique (1980), *Macedonio Fernández, candidato a Presidente*, Buenos Aires, Agón.
- FLAMMERSFELD, Waltraut (1993), *Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández*, in Macedonio FERNÁNDEZ, *Museo de la Novela de la Eterna*, ed. Ana CAMBLONG, Adolfo de OBIETA, Madrid, CSIC, 395–430.
- GARCÍA, Carlos (2000), *Correspondencia Macedonio–Borges 1922–1939. Crónica de una amistad*, Buenos Aires, Corregidor.
- GARCÍA, Germán (ed.) (1996), *Hablan de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Atuel.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1970), *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke*, XIII, Frankfurt, Suhrkamp.
- HIGGINS, Dick (1984), *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, Southern Illinois UP.
- JITRIK, Noé (1973), *La novela futura de Macedonio Fernández*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- JOST, François (2005), Des vertus heuristiques de l’intermedialité, *Intermedialités*, 2005/6, 109–119.
- MATTALÍA, Sonia (1992), Macedonio Fernández/Jorge Luis Borges: la superstición de las genealogías, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992/505–507, 497–505.
- MEYER, Urs–SIMANOWSKI, Roberto–ZELLER, Christoph (Hrsg.) (2006), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen, Wallstein.
- MITCHELL, W. J. Thomas (2009), *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, trad. Yaiza HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ, Madrid, Akal [1994].
- MONDER, Samuel (2007), *Ficciones filosóficas: narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Corregidor.
- NOVALIS (1989), „Poeticismen”. *Dichtungen und Fragmente*, Hrsg. Claus TRÄGER, Leipzig, Verlag Philipp [1789].
- PAZ, Octavio (1990), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral [1974].
- PRIETO, Julio (2002a), *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo.

- PRIETO, Julio (2002b), La inquietante extrañeza de la autoría: Borges, Macedonio Fernández y el espectro de las vanguardias, *Latin American Literary Review*, 2002/30.59 (January–June), 20–42.
- PRIETO, Julio (2010), *De la sombrología: seis comienzos en busca de Macedonio Fernández*, Madrid–Frankfurt am Main, Iberoamericana–Vervuert.
- RAJEWSKY, Irina O. (2002), *Intermedialität*, Tübingen, A. Francke.
- RANCIÈRE, Jacques (1996), Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien, *L’Inactuel*, 1996/6, 53–68.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1952), Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo, *Número*, 1952/4, 171–183.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1945), *Curso de lingüística general*, trad. Amado ALONSO, Buenos Aires, Losada [1916].
- VECCHIO, Diego (2003), *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- WAGNER, Peter (Hrsg.) (1996), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, de Gruyter.

KISS GABRIELLA

A sakk mint avantgárd modell – Duchamp, Borges, Cortázar egy játszmában

Avantgárd – neoavantgárd – ultraizmus – poszt/modern?

Az avantgárd és neoavantgárd „vizsgálata”, irodalomelméleti, irodalomtörténeti, eszmetörténeti, poétikai leírása, azaz kanonizálása maga is önvizsgálatra szorul (BÜRGER 2011, 15–35). A hagyományos nézőpontok az avantgárd felszámolását implikálják („avantgárd kánon” megteremtése vs. avantgárd gesztus: minden kánon szétzúzása), avagy az avantgárd sablonos tipizálását hozzák létre (például „formaromboló” és „formateremtők”). A neoavantgárd eddigi vizsgálata is nagy csapdákat rejt magában (KAPPANYOS 2009, 1). Derivált, újraalkotott stílusirányzatok együtteseként, az avantgárd „felújított izmusaiként” definiálták az irodalmárok a neoavantgárdot. Majd különös gesztussal a neoavantgárd bizonyos irányzatait, így a „conceptual art”-ot, a fluxust a posztmodern előzményeként, sőt a posztmodern első törekvéseiként kezdték értelmezni, így a neoavantgárd és a posztmodern egybeeső (lásd BUCHLOH és HIGGINS munkáit). A latin-amerikai irodalom szempontjából ennek egyik következménye, hogy Jorge Luis Borgest, Julio Cortázart, sőt Gabriel García Márquezt, Carlos Fuentest – s kortársaikat is – posztmodernként aposztrofálják latin-amerikai és európai irodalomtörténészek egyaránt (RINCÓN 1989, 162–179; JAUSS 1997, 216–235).¹

¹ A spanyol-amerikai *avantgárd* és *posztmodern* fogalmak következetlen használata valószínűleg 1932-re vezethető vissza. Ekkor jelent meg a Federico de Onís szerkesztette *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (A spanyol és latin-amerikai költészet antológiája) Madridban, s ebben a kötetben a kortárs, egyébként a történelmi avantgárdhoz erősen kötődő alkotókat Onís *posztmodern*eknek nevezi. Ezt a megnevezést vette át Dudley Fitts a latin-amerikai kortárs költők műveiből szerkesztett antológiájában (FITTS 1942). Az *avantgárd*, *neoavantgárd*, *posztmodern* fogalmak elkülönítését, meghatározását nem segítette, hogy az Európából importált avantgárd irányzatok Latin-Amerikába érve átalakultak, s sajátos spanyol-amerikai variánst hoztak létre. Argentínában az *ultraizmus* (*ultraísmo*) Borges folyóiratai révén terjedt el, a chilei Huidobro a *kreacionizmus* (*creacionismo*) apostola lett. Míg az *ultraizmus* az expresszionizmus és a szürrealizmus poétikai újításait ötvözi a tradicionális spanyol-amerikai költészet megtagadott-megőrzött elemeivel, a *kreacionizmus* a lehető legtöbb európai avantgárd irányzatot igyekszik egyesíteni. A harmadik avantgárd irányzat Spanyol-Amerikában az *esztidentizmus* (*estridentismo*). Mexikó a szülőházája, s döntően a futurista manifesztumokhoz kapcsolódik (SCHOLZ 2005, 159–172). A spanyol-amerikai fogalomhasználat jelentősen eltér az angolszász, illetve az európai kontinentális irodalomelmélet fogalomértelmezésétől.

Ma már a történelmi távlat súlyos kételyeket támaszt a korábbi nézőpontokkal szemben. Nemcsak a neoavantgárd és a posztmodern elkülönítése nem történt meg, de egyre többször merül fel az avantgárd és a neoavantgárd, sőt a romantika és az avantgárd kapcsolatának kérdése is (HIGGINS 2000, 77; NÁNAY 2004, 42).

Az avantgárd izmusok egyik legfőbb gesztusa – a jelentésképzést és kultúrafogalmat is irányító kánonok szétrombolásán túl – egy új antropológiai értékszerkezet és kánon megalkotása és hatalomra juttatása. S számomra ez utóbbi gesztus a meghatározó: az alkotás, a teremtés, s nem a „rombolás”. Egy új, autentikus nyelv és művészet megteremtése, illetve ennek kísérlete. Ebből a horizontból érthető az avantgárd és a neoavantgárd irányzatok egyik identitásteremtő gesztusa: az elhatárolódás a „mainstream”-től, s később a neoavantgárd elhatárolódása a „mass” kultúrától (MACDONALD 1957, 59). Az irodalomtörténészek többnyire az avantgárd és neoavantgárd romboló gesztusát értelmezték. A hatástörténet alapján azonban – mely maga az egyik legnagyobb kánonalkotó tényező – elkerülhetetlen, hogy észrevegyük és értelmezzük új művészetteremtő gesztusaikat. Épp ez a történelmi (értsd irodalomtörténeti, művészet-történeti, médiatörténeti) távlat, illetve az antropológia (különösen az emlékezetkutatás) nézőpontjának bekapcsolása vet fel súlyos kérdéseket az avantgárd-, illetve a neoavantgárd-kutatással kapcsolatban (KULCSÁR SZABÓ 2004, 172). Többek között a következő kérdéseket kell megvizsgálni: kezelhető-e az avantgárd/neoavantgárd stílusként vagy stílusirányzatként? A neoavantgárd tekinthető-e az avantgárd folytatásának? Az avantgárd/neoavantgárd a modernizmus/posztmodernizmus egyik irányzata-e, vagy épp ellentétes művészeti törekvésekről van szó? A modernista/posztmodernista folyamatok milyen kapcsolatban állnak az avantgardizmussal? Különösen fontos lenne ez a vizsgálat a neoavantgárd és a posztmodern viszonylatában. S témánk szempontjából: a spanyol-amerikai avantgárd, neoavantgárd milyen viszonyban áll az európai avantgárddal, neoavantgárddal és posztmodernnel? Az újabb kutatások, kiemelten a latin-amerikai irodalom vizsgálata, illetve a latin-amerikai irodalom (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes) hatásvizsgálata felvetik azt a kérdést, kezelhető-e az avantgárd/neoavantgárd alakzategyüttesként, elszakítva művészetszociológiai, ideológiai előzményeitől, jegyeitől.² Mindenekelőtt azt kellene megvizsgálni, vajon az eddigi avantgárdfogalmunk (-kánonunk) nem szorul-e korrekcióra. Hiszen az avantgárd kanonizálása eddig a hagyományos kanonikus értékek mentén történt – külső szempontrendszer alapján, s gyakran a romantikából származó fogalmakkal („lázadás”, a „személyiség integritása”, történetiség). Sürgetően fontossá teszik ezt a korrekciót az újabb elméleti kutatások, többek között: a műalkotások intertextuális háló létének, mediaváltásának, illetve medialitásának vizsgálata. De a dimenziókutatás sem hanyagolható el, hiszen úgy tűnik,

² Az újabb kánonkutatások már megkerülhetetlennek tartják a spanyol-amerikai szöveg-vizsgálatokat. A magyar kánonkutatás – lévén, hogy a spanyol-amerikai irodalom még mindig nem nyerte el méltó helyét a világirodalom magyar korpuszában –, ha másként nem, de példatárában, hivatkozásában kikerülhetetlennek tartja a latin-amerikai szerzőket. Erre példa Kulcsár Szabó Ernő tanulmánya (KULCSÁR SZABÓ 1999, 67–81).

Duchamp, Borges, Cortázar predigitális látásmódjának közvetlen előzménye épp a szimmetria- és dimenzió kutatás.

Duchamp sakkmániája, a dimenzió kutatás és Borges

Marcel Duchamp *ready-made*-jei új művészetfogalmat teremtettek meg: a művészeti alkotás már nem önmagában a tárgy, hanem a tárgy és az értelmezői aktus együttese. Teremtő gesztusainak egyik legizgalmasabbika: a művészet új nyelvének és médiumának megalkotására tett kísérlet. Sőt, egy „predigitális”³ látásmód kialakítása. Úgy gondolom, épp a történelmi távlat mutatta meg a dada kettős gesztusát: a hagyományos fogalmi rendszer felfejtését és egy új művészet, illetve művészeti nyelv megalkotását, valamint egy új medialitás létrehozását. Szabályalkotásuk reguláit azonban nem a korábbi poétikákból és retorikákból merítik, hanem a kor tudományos eredményeiből (pszichológia, különösen a freudizmus, mnemológia, mítosz-kutatás, nyelvfilozófiák, szimmetria- és dimenzió kutatás).

E kettősségnek szimbolikus reprezentációja a sakk, melyet maguk a szerzők – és a művek is – mint önreprezentációt értelmeznek. Figyelemre méltó a művészet fogalmát átalakító Duchamp sakkmániája, aki a világ egyetlen csodálatos, végtelen *ready-made*-jének, így a modern művészet szimbólumának tekintette a sakkot. Dalí Isten ujjából készített arany-ezüst színű sakk-készletet. A kor dimenzió kutatása (a múlt századi Möbius, a 20. századi Hamel, Sierpinski, Hausdorff, és közéjük sorolom Pólya Jánost is, a híres szimmetriakutatót) a kor szépíróira, képzőművészeire is elemi hatással volt, nem csak az alternatív univerzumok tételével. Episztemológiai és mediális fordulatot is hoztak eredményeik. Talán túlzásnak tűnik, de a digitális paradigma mint episztemológiai posztulátum a matematikában és a művészetekben is az 1930-as évektől válik evidenssé. Különösen három alkotóművész reagált erre nagyon korán: Duchamp, Borges és Escher.⁴ De sem Borges, sem Escher nem tudta

³ Digitális anyyiban, amennyiben Duchamp képein, kompozícióin a kódolt karaktereket elkülöníthető pontokból, sőt kvázi bináris pontokból álló mintázatok adják. Ilyen például a *Nagy üveg*. De ilyennek tekinthető a sakk kiinduló állapota is. Mindenképpen idesorolom azonban Duchamp *ready-made*-jeit. *Predigitálisnak* azért nevezem, mert a mai értelemben vett elektronikus digitális rendszereket sejteti, hiszen egyszerre több értelmezői szituációt és paradigmát hoznak létre és tartanak fenn ezek a művek. Azáltal, hogy minden műalkotása – a tömegtermelés révén sokszorosított *ready-made* is – egyszerre foglalja magában azt a helyet és időt, amelyből kiszakított, tehát nincs feltétlenül egy specifikus tere és ideje, ezáltal az egy tárgy valamennyi tömegtermelésben előállított, végtelen számú társának a bennfoglalója. A *ready-made*-ek tehát episztemológiai tételek, nemcsak műalkotások vagy a műalkotások „megszüntetései” (PAZ 1990, 20).

⁴ Borges *Bábeli könyvtára*, Escher *Relativizmus*: többdimenziós szinkronitás – két dimenzióban. Cortázar *Ugróiskolája* is igyekszik áttörni az analóg olvasás kétdimenziós világát. Nem rajta múlt a siker. Az olvasó az, aki mindig visszarendezi a történéseket a lineáritásba, aki kialakítja a motívumok metonimikus világát...

áttörni a papír s az olvasás két és fél dimenzióját (vö. Sierpinski-szőnyeg). Duchamp *ready-made*-jei és sakkfigurái azonban igen. De Duchamp-t megelőzve már Borges is megsejtette: a sakk és az eltérő dimenziókat összekötő labirintus képes verbális digitáliaként többdimenziós narratívákat implikálni. Borges, később Cortázar szimultán narratívát, többdimenziós elbeszéléseket alkotott. A digitális olvasási mód egyik előkészítői voltak. Az avantgárd, illetve a neoavantgárd különös spanyol-amerikai keverce, avagy kontinuitása az a művészeti paradigma, amely ehhez szemléleti újítást szolgáltatott.

Borges, Cortázar és – talán nem túlzás állítani – hatásukra Tandori Duchamp táblájához ültek, hogy folytassák a mester szimultán játékát egy modern, paradoxonokat egyesítő művészet megteremtésében, melyben bizonytalanná válik a jel-jelölő viszonya, általánossá lesz az ontológiai instabilitás s a „diskurzív világok polifóniája” (MCHALE 1987, 11). A sakk tehát Duchamp után Borges, Cortázar és Tandori műveiben az esztétikai gyakorlat új terepe, egyben avantgárd/neoavantgárd nyelv- és médiumkeresés. Borges és Cortázar műveiben pedig a „digitális gondolkodás” kezdeteit látjuk. Ne az elektronikus rendszerekre gondoljunk. Digitális gondolkodásnak nevezi a pszichológia azt a gondolkodást, melyben egy szimbólum (jel, „mutató” – a digitális szó maga is latin eredetű, ujjat jelent) mint egy adott gondolkodási mátrix kitüntetett pontja szerepel, s ehhez az adott ponthoz (függvényszerűen) több tér, érték, beszédmód rendelhető.

A sakk mint digitália

A spanyol-amerikai avantgárd irodalomszociológiai és logikai struktúrája alapjaiban különbözik a mintaadó európaiától. A latin-amerikai szerzők az avantgárd nagy polarításokat összefogó paradoxonjait élesen megmutatják az olyan hagyományos filozófiai fogalmak átvételével, illetve sajátos interpretációjával, mint „metafizikai instancia”, „individuum”, „értelem”, „eredet”, „ismétlés”. Borges és Cortázar az értelem, illetve az értelmezésteremtés „nyitott műveit” alkották meg (Eco előtt) nyitott térben, a sakktáblán. S igyekeztek azt a nyelvészeti paradoxont kikerülni, miszerint csak nyelvben tudunk gondolkodni – s a verbális nyelv döntően analóg gondolkodási sémákat implikál –, olyan nyelvet keresve, mely az értelemalkotás hagyományos formáit, csapdáit elkerüli, s a verbális digitáliák segítségével szinkrón dimenziók közötti átjárást keresnek. Borges Nietzsche híres tételét – „attól tartok, nem szabadulunk meg Istentől, mert még hiszünk a grammatikában”⁵ – értelmezi újra *Sakk*-szonettjeiben,⁶ s egy egészen különös szimultán sakkpártit játszik

⁵ Az idézetet Kulcsár Szabó Ernő fordította le, illetve ő aktualizálta egyik tanulmányában (KULCSÁR SZABÓ 2004, 166).

⁶ Borges *Sakk* című ikerszonettje Imreh András fordításában jelent meg (BORGES 2000, 67–69). Ezt a fordítást idézem a későbbiekben.

*Az elágazó ösvények kertjében.*⁷ Az ő kísérleteit folytatja Cortázar a *Mama leveleiben*. Mindkét novella alakjai egy szimultán játszma szereplői. Az egyik sakkjátszmában játékosok, a másikban sakkfigurák.

A hagyományos verbalitást meghaladó vagy megkerülő nyelv kialakításában talán nem véletlenül éppen e szerzők kapcsolódnak be, hiszen maguk is nyelvi idegenségben vagy „nyelvközöttiségben” élnek.⁸

A sakk már keletkezése pillanatában több mint egy játék. A világos és sötét ellentéte – a sakk megjelenésekor is (Kr. u. 500 körül, India) – megfeleltethető a manicheista vallás Fény és Sötétség, Jó és Gonosz, Élet és Halál kettősének. Később a kiszámítható szabályosság s a kiszámíthatatlan váratlan fordulat duójának, a 19. századtól a misztikus emberi tudás és a logika ellentétpárjának, a 19–20. század fordulójától a normális és patológikus tudatműködések, illetve a dimenzió kutatás után a lehetséges dimenziók szinkretizmusának, stb. Egyben úgy szimbolizálja a sakk az eltérő létértelmező és kulturális regiszterek heterotípiáját, hogy a nemzeti nyelveket kiiktatja vagy felfüggeszti, illetve a szabályok betartásával a hierarchikus sakkfigurák, bábuk tárgyiasított emberi szerepekként jelennek meg. Ezzel olyan transzcendentált nyelvet teremt meg, mely önálló kódrendszerként képes működni. Ezt először egy matematikus és meseíró, Lewis Carroll fedezte fel az *Alice Tükkörországban* című abszurd meséjében. Carroll regényében is minden duplán szerepel: a tükör előtti és mögötti világ. A tükör mögött az egész világ egy sakktábla, szereplői sakkfigurák: Fehér és Fekete Királynő, Fehér Huszár... A tükör előtti és a tükör mögötti világ egymás inverzei. Egy racionális világ mögött ott lapul az abszurd, a kiismerhető mögött a rációval nem megragadható. Borgesre nagy hatással volt Carroll abszurd iránti fogékonysága. *Sakk* című verse carrolli kompozícióban épül fel: két szonett, mely egymás inverze.⁹ Borges sakkversét Scholz László már elemezte *La metáfora del ajedrez en Borges y Calvino* (A sakk mint metafora Borges és Calvino műveiben) című tanulmányában

⁷ Borges *Az elágazó ösvények kertje* című elbeszélését Boglár Lajos fordította le. Ez a fordítás vált népszerűvé, ez került be a középiskolai szöveggyűjteményekbe, így én is ezt a fordítást idézem (BORGES 1998, 81–96).

⁸ Borges angol anyanyelvű volt, otthon angolul beszélt a család, apja Zénón filozófiai tételeit a sakktáblán (mint újabb nyelv és médium) magyarázta el fia számára. Cortázar a spanyol ajkú Argentína szülőtte, Franciaországban élt, műveit spanyolul írta, de kulturális közegének nyelve a francia volt. Folytonos létértelmező játékokban élt, s nemcsak a hagyományos játékokat játszotta (kártya, sakk), hanem a zene, a másik megismerésének platonisztikus szabályai is ontológiai játékokká váltak műveiben (lásd például *Az üldöző, Egy zsebben talált kézirat*; mindkettőt Scholz László fordította).

⁹ Scholz László a sakk és a spanyol kultúra különös kapcsolatát is ismerteti tanulmányában: Bölcs Alfonz és a sakk kapcsolatát, s különösen Borges sakkemlékeit. A sakktábla, a sakkjátszma mint Borges episztemológiai labirintusai, tanulmányának központi tengelyét jelentik (SCHOLZ 1996, 119–129).

(SCHOLZ 1996, 119–129). A sakkot mint jellegzetes borgesi metafizikai metaforát értelmezte. Valóban, a földi és égi világ között mintha tükör lenne, vagy sakktábla. Ez a határ *Az elágazó ösvények kertjében* már nemcsak a profán és a szakrális határa, de a szekularizáció maga. A sakkjátzsma kettős. A történelem egy sakkjáték, melyben személytelenített emberek mozgatnak bábukat, nem tudván arról, hogy egy Nagy Játékos kezében ők maguk is sakkbábuk. „Orbis terrarum est speculum Ludi”, ahogy *A Főnix szekta* című elbeszélésében idézi az „apokrif szállóigét” Borges. A *speculum/speculo* latin szavak töve gondolkodást és tükröt, tehát virtualizált teret egyaránt jelent. (Hacsak nem ugyanannak a dolognak a jelentései „hasadtak meg”). A játékot látszólag irányító „Játékos” maga is csupán egy tologatott bábu – mindenkori szerepe csak nézőpont kérdése. Mint ahogy az is, hogy melyik teret tartjuk igaznak s melyiket virtuálisnak. Az én és a világ határai átjárhatatlanok, s a megismerés egyetlen forrása és tárgya a szubjektum maga. Az eltérő világok egy-egy kitüntetett pontba sűrűsödnek be, onnan tárul fel az Egész. A bábu harca, a Játékos küzdelme, a Nagy Játékos játszámája. . . , s vajon véget ér-e a sor? Egy másik világ távlatából a történelem, az emberi lét egy abszurd játék része. Abszurd, mert az emberi értelem által elérhetetlen, s abszurd, mert a játék célja maga a játék, tehát nincs végső értelme.

[...] Isten – játékos – bábuk. Micsoda
Isteneken túli isten játssza a
por és idő, álom s halál partiját?
(BORGES 1960, 69.)

Borges ikerverse, a *Sakk* – bár az 1960-as *Az Alkotó* kötetben jelent meg –, a klasszikus modernizmushoz kötődik: a nyelvi jelek szemantikai tartalma sértetlen, a beszélő uralja a teremtett szövegvilágot. Ez azért is meglepő, mert Borges az 1920-as évek elején az európai avantgárd mozgalmakhoz csatlakozott – ultraistaként. Az, hogy még nem ismerte az argentinizmusokat, valószínűleg nem lehetett volna akadály a költészet, de angol nyelvű líra megalkotásának.¹⁰ Vajon tényleg nyelvi nehézségekkel küzdött Borges, vagy az avantgárd erősen kötődik a klasszikus modernizmushoz? Önnön megalkotottságukra reflektáló műalkotások ezek, az én integritásának őrzésével, szerepprojekciók segítségével. Az ultraizmust sejteti már az a versbeli tény, hogy a szavak szemantikai tartalma alkalmatlan arra, hogy az Egész lényegét megragadjuk. Nemcsak az Isten–ember–

¹⁰ „Egy helyütt Borges azt is elárulja, hogy az avantgárd idején használt argentinizmusokat maga sem ismerte, úgyhogy amikor talált egy tájszavakkal teli szótárt a könyvtárban – amúgy roppant félénk volt, ez a félszegség egész lényét meghatározta, nem merte például kikérni a könyveket a könyvtárból, csak a szabadpolcos enciklopédiákat olvasta –, kimásolta őket, és azokból írt verset. Amikor aztán a szerkesztő rákérdezett bizonyos szavakra, már nem tudta megmondani a jelentésüket” (SCHOLZ–ERŐS 2004, o. n.).

bábu világa szekularizálódott, hanem az egyes nyelvi világok is. A műalkotás szerzői saját alkotásuk koncepcionális és konceptuális megalkotói: „Teremtők”, s már nem romantikus „Alkotók”.¹¹

Az elágazó ösvények kertje

Borges leghíresebb (legalábbis magyar földön leghíresebb) elbeszélése *Az elágazó ösvények kertje*, mely 1941-es *Fikciók* című kötetében jelent meg. A kötet előszavában – mielőtt még bárki szólt volna Borgesnek az intertextualitásról – meghökkentő sorok olvashatók: a *Bábeli könyvtár* s egyéb más fikciók első szerzője nem Borges. A kötet írója szerint Leukipposz, Lasswitz, Lewis Carroll s Arisztotelész már „megelőzték” őt.¹² A sakkra és Carroll nevére figyeljünk. Különösen azért, mert a *Fikciók* nyolc elbeszéléseiből ötben hivatkozik Borges a sakkra. A *Körkörös romok* paratextusa pedig Carroll *Alice Tükörországban* című novellájában olvasható sakkmeséjéből van: „And if he left off dreaming about you [...] Through the Looking-Glass, VI” (BORGES 1992, 1).¹³

Az elágazó ösvények kertje is a sakk alapszerkezetére épül: a főszereplő és ellenfele alkotnak párost. A főszereplő (Ju Cun) keleti, ellenfele (Madden) nyugati. Az első két lap (a játék abszolút nyitánya) hiányzik a könyv elejéről. A harmadik lépést a sárga, azaz világos játékos lépi: Ju Cun. „Be akartam bizonyítani neki, hogy egy sárga meg tudja menteni az ő hadseregüket. [...] Csendesesen felöltöttem, búcsút intettem magamnak a tükörben, lementem, gondosan körülkémleltem az utcán [...]” (BORGES 1989, 84).

A játék szabályai szerint a sötét lép, s Madden feltűnik a peronra, a vonat után szaladva. A kert, melyben Ju Cun és Stephen Albert, a sinológus beszélgetnek: sárga és fekete, azaz világos és sötét. Küzdelmük olyan, mint egy gyors sakkparti: a lépés sorrendjét és szabályait betartják, s kiszámítják, illetve blokkolják ellenfelük terveit. A novella egy sakkfeladvánnyal elárulja önmaga rejtvényét is.

¹¹ „Minden művészet (Duchamp után) konceptuális (természetszerűen), mert a művészet csak konceptuálisan létezik” – mondja 1969-ben Joseph Kosuth (idézi CLEMENS 2010). A „Teremtők”–„Alkotók” szembeállítását jobb híján tettem: a spanyol nyelvben az Hacedor alkotót jelent, de jelent tettet, elkövetőt is. A Creador jelentése szintén alkotó, de emelkedett hangnemű szó. Borges kötetének az *El hacedor* címet adta. A romantikus istenülő én már ironikus fogalom Borges kötetében.

¹² „A többi [novella] fantasztikus; egyik közülük – *A babilóniai sorsjáték* – szimbolikus jegyekkel is rendelkezik. Nem én vagyok az első szerzője a *Bábeli könyvtárnak*; akit érdekel ennek érdekes története és előzménye, utánanézhethet a *Sur* 59. számának bizonyos oldalán, ahol is különféle neveket talál Leukipposztól és Lasswitztól, Lewis Carrolltól és Arisztotelésztől.” (BORGES 1992, 11). Kiss Gabriella fordítása.

¹³ Borges Carrollt angolul idézte. Fontosnak tartotta az eredeti angol szöveget a „*Looking-Glass*” kifejezés különös asszociációs ereje miatt. Magyarul Révbíró Tamás és Tótfalusi István fordításában az idézet így hangzik: „És ha már nem álmodna rólad, mit gondolsz, vajon hol lennél?... Seholy se lennél. Hiszen te csak álmok vagy!” (CARROLL 1997, 45.)

[...] végül Stephen Albert azt mondta:

– Egy talalós kérdésben, melynek megfejtése a sakk, mi lenne az egyetlen tiltott szó?

[...]

– A sakk. (BORGES 1989, 93.)

Egy Carroll-féle rejtvény – a talalós kérdést Albert teszi fel. Ám nem csak az idő kérdését teszi fel ezzel Ju Cun számára. Azt is elárulja, hogyan fogja megölni őt a „sötét” játékos. Ju Cun megérti a tanítást: egy adott térhez (ponthoz) több idő köthető, több dimenzió. De neki egyetlen feladata van ebben a játszmában: legyőzni Richard Maddent. Ju Cun azért ölte meg Albertet, mert ezt a nevet kellett elárulnia. *Nevet*, nem személyt. Albert ebben a játszmában csak egy leütendő bábu. Az újságcikkben megjelenő hír tudatja a németekkel annak a városnak a nevét (Albert), amelyet bombáznunk kell – ezzel győzött a partiban Ju Cun. Ám a novella egyik mondata már igazolja: egy párhuzamos játékban, egy párhuzamos dimenzióban Ju Cun vesztes is lehet...

A dadaizmus/neodadaizmus hatása hihetetlenül erős: a novellának van egy történetalkotó gesztusa, valójában épp a történet a félrevezető, hiszen a rejtvényen van a hangsúly. A történet, mely nem más, mint egy sakkjátszma, álarcként fedi el a legnagyobb rejtvényt, a metafizikait, az idő rejtvényét. A párhuzamos dimenziók rejtvényét. Ha van más dimenzió, melyben ennek a történetnek más a vége (ez a parti valamennyi lehetséges játszma egyike csupán), egy lehetséges elágazás egy lehetséges olvasatát kaptuk.

A „vég felől is olvashatóvá” válik (KERMODE 1998, 371–388) a novella, ha a szigorú értelemben vett fabulához ragaszkodunk, hiszen kriptografikus írás, melynek kódját a sinológus árulja el. A kód feltalálója dédnagyapja annak a Ju Cunnak, aki ugyane kód alapján öli meg a sinológust Albertet. A novella nyitányában egy történelmi könyv szerzője, Liddel Hart hivatkozik egy dokumentumra, egy jelentésre, melynek írója megöli azt a sinológust, aki kezébe adja azt a labirintuskönyvet, melynek címe: *Az elágazó ösvények kertje*. Épp most olvassuk... A labirintuskönyvet a kém angolprofesszor dédnagyapja írta a Tiszta Magány Pavilonjában. A csata olyan, mint egy szimultán sakkjáték, több táblán ugyanazok a játékosok játszanak – látszólag egy időben, de más-más dimenzióban. A játék egyetlen feltétele a szabályok betartása – s a végjáték mindig más lehet. A dédnagyapa nagy sakkjátékos volt.¹⁴ Maga a dédnoka új médiumot, az újságot használja fel, hogy elmondhassa titkát. A világ minden tudása és médiuma egy könyvbe került, az idő labirintusába, így minden szereplő szereppé, bábuvá lett. Minden bizonytalanná válik, az értelmezés, az olvasás kell, hogy megteremtse

¹⁴ „Szülőtartományának kormányzója, az asztronómia és az asztrológia tudósa, a kánoni könyvek fáradhatatlan magyarázója, kiváló sakkozó, híres költő és kalligráfus” (BORGES 1989, 89).

a maga viszonylagosan rögzített szövegét. De a szabályokat az olvasónak is be kell tartania, hisz nem kapja meg Ariadné fonalát. Ez az avantgárd értelmezői gesztus és játék Borges novellájának alapja. A mű alapszerkezetét a korabeli dimenzió- és szimmetriakutatás s természetesen a matematika új eredményei is meghatározták. A téridő fogalom megjelenése, a lehetséges párhuzamos, illetve alternatív dimenziók azt is jelentik, hogy az én több párhuzamos – időben nem kiszámítható – dimenzióban is élhet. Az én sokszorozódása, szimultán létezése az én megismerhetetlenségét eredményezi. Az egyszerűség, az egyediség hiányát, a szerepekre redukált reprodukciókat. Nehéz kimondani, de ebben az esetben a játékos/bábu, azaz az én is egy *ready-made*... Emlékeztet ez a gondolat Andy Warhol Marilyn Monroe sokszorosított plakátjaira.

Borges e novellája nem tekinthető tisztán avantgárd vagy neoavantgárd, sem modernista szövegnek. Ez csak egy elágazás a nagy labirintusban. Keletkezési idejét tekintve is az európai avantgárd és neoavantgárd között van, amikor Európában már a modernista diskurzus is kifulladt, de kifulladtak az avantgárd mozgalmak is. *Az elágazó ösvények kertje* szövegszervező gesztusaiban a dadaizmus nagy törekvései ismerhetők fel, s azt gondolom, a dada kontinuum volt, épp azért, hogy legnagyobb apostola, Duchamp maga is következetesen megtartotta a dadaista nézeteit, még ha más izmusokkal is próbálkozott. Így a dadaizmus a többi avantgárd irányzattal ellentétben folyamatosan alakította művészetszemléletét. S amikor ténykedésének tárgya önnönmaga variációinak létrehozása lett, egyre inkább a sakk felé fordult. A végjátékokról könyvet is írt. Majd a sakk lett létezésének, énkötésének egyetlen terepe.

A Borges-novella sakk szerkezetének fenomenológiai tétje van. Az empiria, a logika, az abszolút időről vagy metafizikai abszolútumokról szóló tudás nem lehet a megismerés forrása. A világ nem analóg. *Az elágazó ösvények kertje*, a beszélgetés színtere: egy rejtvény, egy allegorikus sakkjátszma, egy kézirat. Olyan pont, melyhez számtalan más dimenzió, idősíkk rendelhető... – ha tudjuk a kódot.

Mama levelei

Julio Cortázar elbeszélése, a *Mama levelei*¹⁵ az 1959-es *Titkos fegyverek* című kötetben jelent meg. Húsz évvel később, mint Borges előbbi műve. S nem is az avantgárd, sokkal inkább a neoavantgárd vonulatába tartozik. Igaz, Cortázar művével kapcsolatban is emlegetnünk kell Rincón „periferikus modernitását” (RINCÓN 1989, 162–179), azaz stílusok és gondolkodási paradigmák együttállását a spanyol-amerikai irodalmakban.

¹⁵ Julio Cortázar *Mama levelei* című elbeszélése Hargitai György fordításában jelent meg (lásd CORTÁZAR 1983, 183–201). A továbbiakban ezt a fordítást idézem.

A *Mama levelei* című műről egy mexikói sakkmeister írja: Cortázar biztosan ismerte Paul Morphy életét. A *Mama levelei* ugyanis legalább négy, de inkább öt szimultán játék novellája (OCAMPO 2010, o. n.). Borges számára a sakk világmodell, így szükségtelen megidézni, sőt: ha nem akarjuk, hogy felfedjük a kódot, hát hallgassunk róla. Cortázar számára a szakrális allegória, a világmodell: a mandala. A sakk profán marad. Örökös anamorfikus játék, s ezért jelölt, kimondott kód.

- Igen. Nem gondolod, hogy összecserélte a neveket?
Így kellett lennie. Gyalog e2–e4. Gyalog e7–e5. Remek.
- Alighanem Victort akart írni – mondta, s lassan tenyerébe vájta körmét.
- Persze. Meglehet – mondta Laura. Huszár f3. (CORTÁZAR 1983, 194.)

Az idézett rész a novella közepén található, s a szereplők pozícióját metaforizálja: a két gyalog egymással szemben áll. A huszár abban a pozícióban, melyben a következő lépésben leütheti a szemben álló gyalogot. A két gyalog egymáshoz képest patthelyzetben van. A szereplőhármás központi felállása ez. Az egyik játszmányban Laura és Luis szembenálló kettősét fenyegeti a mama látszólagos örültsége, egy másik játszmányban szintén Laura és Luis kettősét a halott Nico, aki talán a mama által megírt időben megérkezett Párizsba, bár nagyon lefogyott. De a mama és Luis kettősét Laura is megbonthatja – a rajta lassan-lassan eluralkodó örülettel. Látszólag egynemű történetet olvasunk. Valójában nem egy történet áll előttünk, hiszen a narrátorok, a narratori nézőpontok változnak – a szabad függő beszédekben követhetők. Az egyes szövegszegmensek magyarázzák is egymást, de egyben komolyan meg is kérdőjelezik egymás referencialitását. Nem lehet tudni, a mama tévedett, megőrült vagy netán valóban valami horrorról ír, s tényleg visszatér Nico, mint ahogy azt Laura (s talán Luis is) látta. Az egyes szövegszegmensek (Luis, majd Laura emlékképei Nicóról, bűnös szerelmükről, arról, hogyan menekültek el Párizsba a mama és saját fenyegető büntudatuk elől is) eltérő diskurzusok együttesét eredményezik. Ezek a diskurzusok jelölik, hogy önmagában egyetlen nézőpont elégtelenné vált egy történet elbeszélésére, avagy nincs, nem létezhet egyetlen történet, mégoly banális sem. Párhuzamos történetek kollázsa jön így létre, éppúgy, mint egy szimultán sakkpartiban. Cortázar novellájában, a *Mama levelei*ben a sakk a tradicionális „digitál”. Maga a központi pont: mindig más játszmányra mutat rá. Minden játszmányban ugyanazok a figurák lépkednek – de eltérő stratégiával. Ez a levelező „sakkparti” a neoavantgárd kódelfogását idézi meg. A neoavantgárd ugyanis elutasítja a kódok egységes jelentésképző szerepét, de nem utasítja el (az avantgárdoddal ellentétben) a nyelvi, kulturális hagyomány jelentésképző szerepét (DÁNÉL 2003, o. n.). Ennek lesz része, hogy az egyes (hagyományos) műfajok, mint a levél, az álomelbeszélések, visszaemlékezések, látszólag egységes történetet szimulálnak, hiszen láthatóvá válik a konstrukciós elv: az egyes részek egymáshoz való viszonya. A novellában lassan felbomlanak az egyidejűséget, oksági kapcsolatokat előidéző diegetikus szintaktikai kapcsolatok, arra kényszerítve az olvasót, hogy az utolsó pillanatig ragaszkodjon valami valóságanalóg történethez, racionális végső magyará-

zathoz. S míg a történetet rakjuk össze, mint egy puzzle-t, elveszítjük azokat az elemeket, melyek épp az elbeszélést működtetik: magát a történetet, a szereplők integritását. A *Mama leveleiben* a hagyományos történet lassan megszűnik, az elbeszélés megalkotottságának alakzatai, enigmái kerülnek előtérbe. A jelen kvázi jelenvalóság lesz, hiszen a szereplők olvasnak és kukkolnak: lelki-tudati játszmat játszanak, próbálják önmagukat és a mamát megérteni.

Luis cigarettára gyújtott. A füsttől könnyes lett a szeme. Láttá, hogy a játszma folytatódik, és most ő van soron. De ebben a játszmaiban három játékos vesz részt, talán négy. Most bizonyos volt benne, hogy mama is ott volt a tábla mellett. (CORTÁZAR 1983, 196.)

A neoavantgárd tehát megőrzi az egyes, eltérő hagyományokból, eltérő medialitású és regiszterekből származó narratív és figurális elemeket, s egy konceptuális térbe helyezi őket. Olyan szimultán játékba, ahol mindegyik saját narratív törvényei szerint él tovább. Mint egy szimultán sakkpartiban, amikor is mindenki ott ül a saját táblájánál, s várja a másik lépését, de lehet, hogy ő lép oda mások táblájához. Cortázar novellájában a sakk a horror enigmája. A *Mama levelei* Cortázar horrornovellái közé tartozik. S nem elsősorban azért, mert (talán) mégis megérkezett Argentínából a párizsi pályaúdvarrá a halott testvér, akinek legnagyobb nászajándéka az volt, hogy testvére és volt menyasszonya mézesheteiben sikerült meghalnia. A rettenet, a félelem a tisztátalanságból származik. A tisztátalanság az a hely, ahol a dolgok elvesztik értelmüket (KRISTEVA 1982, 7), s ezzel maga az értelmezés válik lehetetlenné. Egyetlen szimbolikus rendszer tud már csak működni ebben a műben: a sakk. Látszólag fenyegető a játszma, de szabályai olyan szimbolikus rendet alkotnak, melyek megvédik az én integritását, nyelvhez, valóságfikciókhoz való viszonyát. Az utolsó szimbolikus rend összeomlása, a játszma vége: a totális horror – játékosból bábbá válni. Két gyalogga, akiknek helyzete akkor „közömbös”, ha szemben állnak egymással. Akkor már nem jelentenek egymásra veszélyt (a gyalog oldalra üt), nem jelentenek egymás számára perspektívát, hiszen már nem léphetnek sem előre, sem oldalra, sem hátra. Szemben álló patthelyzetükből akkor menekülnek, ha egy hirtelen érkező harmadik figura valamelyiküket kiüti...

Összefoglalva: nem az avantgárdkutatás új modelljeit keresem, a sakkművek értelmezésével az a céloom, hogy az avantgárd paradoxonjait megmutassam: a hagyomány lerombolása helyett a (játék)szabályok rigorózus követését, a szigorú logika mentén véghezvitt kísérleteiket; legnagyobb találmányukat, az emberi lét szimultaneitásának felfedezését, az izolált „terepet”, létezés megsokszorozódását; a klasszikus értelmezői stratégiák elégtelenségének leírásával egy időben az értelmezés, az értelemalkotás kényszerét. S végül a talán meglepő tény, hogy a 20. század három nagy alkotója a szimmetria- és dimenzió kutatás hatására a digitális kort megelőző „predigitális” gondolkodási modellt teremtett – melynek egyik közös allegóriája a sakk.

Bibliográfia

- BORGES, Jorge Luis (1989), *Az elágazó ösvények kertje*, ford. BOGLÁR Lajos, in *A balál és az iránytű*, Budapest, Európa, 81–96.
- BORGES, Jorge Luis (1992), *Ficciones*, Barcelona, El Libro de Bolsillo.
- BORGES, Jorge Luis (2000), *Sakk*, ford. IMREH András, in *A homály dicsérete*, Budapest, Európa, 67–69.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (2003), *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, London, Oktober Book.
- BÜRGER, Peter (2011), *Az avantgárd elmélete*, ford. SEREGI Tamás, Szeged, Universitas Szeged.
- CARROLL, Lewis (1997), *Alice Tükkországban*, ford. RÉVBÍRÓ Tamás, TÓTFALUSI István, Szeged, Szukits.
- CLEMENS, Justin (2010), Neon Statements: Joseph Kosuth and Conceptual Art, *The Monthly Art*, 2010. January, <http://www.themonthly.com.au/art-justin-clemens-neon-statements-joseph-kosuth-and-conceptual-art-2174> (Letöltés ideje: 2013. 02. 16.)
- CORTÁZAR, Julio (1983), *Mama levelei*, ford. HARGITAI György, in *Az összefüggő parkok*, Bukarest, Kriterion, 183–201.
- DÁNÉL Mónika (2003), *A közönliség alakzatai. Magyar neoavantgárd szövegek poétikájáról*, in *Tudomány – egyetem – diszciplína*, Kolozsvár (Erdélyi Tudományos Füzetek, 239).
- FITTS, Dudley (ed.) (1942), *Anthology of Contemporary Latin American Poetry*, Cambridge, New Direction.
- HIGGINS, Dick (2000), *A posztmodern performance jellegzetességei és általános ismérvei*, in SZÓKE Annamária (vál., szerk.), *A performance-művészet*, Budapest, Artpool–Balassi (Tartóshullám), 77–89.
- JAUSS, Hans Robert (1997), *Az irodalmi posztmodernség*, in KULCSÁR SZABÓ Zoltán (szerk.), *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1997.
- KAPPANYOS András (2008), *Tánc az élen. Ötletek az avantgádról*, Budapest, Balassi.
- KAPPANYOS András (2009), *Másodszorra elvesz az első? – A „klasszikus” avantgárd és a neoavantgárd közötti kontinuitás kérdéséhez*, in http://artportal.hu/aktualis/hirek/kappanyos_andras_masodszorra_elvesz_az_első_a_klasszikus_avantgard_es_a_neoavantgard_ (Letöltés ideje: 2013. 02. 16.)
- KERMÓDE, Frank (1998), *A vég*, in FABINYI Tibor (szerk.), *Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete*, Szeged, JATEPress, 371–388.
- KRISTEVA, Julia (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (1999), *A szövegek ártatlansága*, *Alföld*, 1999/12, 67–81.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (2004), *Költészettörténet és a mediális kultúrtechnikák*, in *Szöveg – mediatitás – filológia. Költészettörténet és kulturalitás a modernségben*, Budapest, Akadémiai, 166–179.

- MACDONALD, Dwight (1957), *A Theory of Mass Culture*, in Bernard ROSENBERG–David MANNING WHITE (ed.), *Mass Culture, The popular Art in America*, New York, The Free Press.
- McHALE, Brian (1987), *Postmodernist Fiction*, London–New York, Routledge Taylor & Francis Group.
- NÁNAY Bence (2004), Avantgárd és romantika, Jeles András: Angyali üdvözet, *Metropolis*, 2004/4, 42–54.
- OCAMPO, Raúl (2010), *Borges, Cortázar, Arreola y Lezama Lima: su literatura y el ajedrez*, <http://chesscom-chesscoach.blogspot.com/2010/02/borges-cortazar-arreola-y-lezama-lima.html> (Letöltés ideje: 2013. 04. 02.)
- PAZ, Octavio (1990), *A meztelen jelenés (Marcel Duchamp)*, ford. SOMLYÓ György, CSUDAY Csaba, Budapest, Helikon, 1990.
- RINCÓN, Carlos (1993), The Peripheral Center of Postmodernism: on Borges, García Márquez, and Alterity, *Boundary*, 220/3, 162–179.
- SCHOLZ László (1995), *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*, Budapest, Gondolat.
- SCHOLZ László (1996), *La metáfora del ajedrez en Borges y Calvino*, in *Ensayos sobre la modernidad literaria hispanoamericana*, Murcia, Universidad de Murcia, 51–61.
- SCHOLZ László–ERŐS László beszélgetése (2004), *Metafora-estek; VII. – Borges*, in <http://www.litera.hu/hirek/metafora-estek-vii-borges> (Letöltés ideje: 2013. 04. 02.)
- VROLIJK, Carmen Gil (2010), *Primera discusión: pensamiento digital: convergencias nuevas estéticas y narrativas*, in <http://fragmentoscatedradeguion.blogspot.hu/2009/02/primera-discusion-el-pensamiento.html>; <http://prezi.com/zr9gimcwf2sj/el-pensamiento-digital-convergencias-nuevas-esteticas-y-narrativas/> (Letöltés ideje: 2013. 04. 02.)

Felisberto Hernández, a külön uruguayi

„Felisberto Hernández olyan író, aki senkire sem hasonlít: sem az európaiakra, sem a latin-amerikaiakra. Annyira »rendhagyó«, hogy ellenáll mindenféle osztályozásnak és beskatulyázásnak, mégis amint elkezdjük olvasni, össze sem lehet téveszteni mással.”¹

(Italo Calvino)

Amióta csak létezik irodalomkritika, rengeteg hányatott sorsú szerzővel találkozunk, akinek tehetségét kora nem ismerte fel vagy nem ismerte el. Közöttük azonban kevés olyan akad, aki még az utókor véleményét is megosztja. Felisberto Hernández (Montevideo, 1902 – uo., 1964) ezen kevesek közé tartozik. Művészi pályafutását zongoristaként kezdte, így először Prokofjev és Sztravinszkij darabjain keresztül érkezik el hozzá Európából az újító szellem. Bár huszoneves korára elismert zongorista, Montevideóban és Buenos Airesben is koncertezik, mégis egyre inkább az írás felé fordul. Életművét három korszakra szokás tagolni: 1. 1925–1931: *Fulano de Tal* (Egyvalaki, 1925),² *Libro sin tapas* (Borító nélküli könyv, 1929), *La cara de Ana* (Ana arca, 1931), *La envenenada* (A megmérgezett nő, 1931); 2. 1942–1944: *Por los tiempos de Clemente Colling* (Clemente Colling idejében, 1942), *El caballo perdido* (Az eltűnt ló, 1943), *Tierras de la memoria* (Az emlékezet vidéke, 1967, posztumusz kiadás); 3. 1947–1961: *Nadie encendió las lámparas* (Senki nem gyújtotta fel a lámpákat, 1947), *Las Hortensias* (Hortenziák, 1949), *La casa inundada* (Az elárasztott ház, 1960), *El cocodrilo* (A krokodil, 1961). Az 1950-es évek második felében visszatér a zenéléshez, de emellett elbeszéléseket is ír, melyeket már csak halála után, 1974-ben adnak ki *Diario del sinvergüenza* (Az arcátlan naplója) címmel. Nevezték már avantgárd, posztavantgárd írónak,³ kubistának, futuristának és szürrealistának is. Mások egyértelműen a fantasztikus irodalomhoz sorolták. Nemegyszer találkozunk a „jelentéktelen”, a „furcsa”, a „bizarr”, az „excentrikus” és az „abszurd”

¹ CALVINO 1974. Simonovics Andrea fordítása.

² A művek magyar címeinek forrása: SCHOLZ László, *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*, Budapest, Gondolat, 2005, 172. Kivéve a következőket: *Tierras de la memoria* (Az emlékezet vidéke, 1967, posztumusz kiadás), *La casa inundada* (Az elárasztott ház, 1960), *El cocodrilo* (A krokodil, 1961) és *Diario del sinvergüenza* (Az arcátlan naplója, 1974). A továbbiakban az egyéb módon nem jelölt magyar változatok a saját fordításaim – S. A.

³ Rodolfo Mata a *La vanguardia silenciosa* (A csendes avantgárd) című cikkében elemzi a latin-amerikai avantgárd periodizációs nehézségeit (MATA 2008, 635–648).

jelzőkkel is. Juan Carlos Onetti nemes egyszerűséggel naivnak titulálta.⁴ A „boom” nemzedékének nagyjai, Julio Cortázar, Carlos Fuentes és Gabriel García Márquez elismeréssel szólnak róla és mesterüknek tekintik, hiszen meghatározó szerepet játszott írásmódjuk kialakulásában. Felisberto, akit a hispán világ legtöbbször csak a keresztnévén szólít – az oly gyakori Hernández vezetéknev miatt –, enigmatikus alakja a 20. századi spanyol-amerikai prózának. Ezen írás sem szándékozik őt beskatulyázni, inkább különleges szerepét és sajátos narratív technikáját szeretné bemutatni.

Felisberto és az (uruguayi) avantgárd

Bár Buenos Aires és Montevideo (Argentína és Uruguay) kultúrája és legfőképp irodalma sokszor összefonódik, amit a „*literatura rioplatense*” elnevezés is jelez, hiszen mindkét város ugyanazon tölcéértorkolat, a Río de la Plata részét képezi, ez azonban nem minden korra egyformán jellemző, így a történelmi avantgárd időszakában is jelentős eltérések voltak. Argentínában Borges volt az avantgárd mozgalmak elindítója, ő „hozta át” Spanyolországból az *ultraizmust*, mely a futurizmus, a kubizmus és a dadaizmus sajátos ötvözete (PLATAS TASENDE 2007, 737). 1922-ben Borges közreműködésével indul el a *Proa* folyóirat, majd két évvel később a *Martín Fierro*. Ez utóbbi kiáltványában Oliverio Girondo már előrevetíti az Európával egyenrangú kulturális fejlődést, a saját erőből, nemzeti kontextusban elképzelt megújulást, mely „új eszközöket és kifejezési formákat” (SCHWARTZ 2002, 142) jelenthet. A *martinfierristák* jelentős írói csoportot alkottak, próbáltak minél nagyobb támogatói kört szerezni és saját írásaikon keresztül is bemutatni célkitűzéseiket.

„A földrajzi és kulturális közelség ellenére az avantgárd szellem kevésbé nyilatkozott meg Uruguayban, mint Buenos Airesben” (VIDELA DE RIVERO 1982, 333). Ennek fő oka az, hogy az avantgárdot képviselő mozgalmak és folyóiratok Uruguayban sokkal visszafogottabbak, még inkább a 19. századi kritikai elvárásoknak felelnek meg. Az izmusok közül itt a *nativismo* terjed el, mely szembe helyezi magát a realista-naturalista *criollismo* vonulattal. Fernán Silva Valdés uruguayi író – egyben a mozgalom egyik elindítója – így jellemzi a nativizmust: „A modern művészetet keresztelni kell a helyi sajátosságokkal azért, hogy erősebbé váljék. Nem kötőszárral kell a földhöz rögzíteni, hanem gyökerekkel” (VERANI 2003, 299). E nemzeti elemekből építkező, újító szándékú irodalom mégsem tudott felmutatni formai átalakulást. Számos folyóirat – *Los Nuevos* (1919–1920), *La Cruz del Sur* (1924–1931), *La Pluma* (1927–1931), *Cartel* (1929–1931) – is hirdette azonban a változtatás igényét. Az utókor a *La Plumat* tartja közülük a legkiemelkedőbbnek,

⁴ Onetti *Felisberto, el naif* című írásában a naiv jelző ellenére is Felisberto írói nagysága mellett tesz tanúbizonyságot (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 1975/302, 257–259).

amely 18 számot jelentetett meg. Alberto Zum Felde, a lap vezetője elutasította az avantgárd besorolást, mert fontosabbnak tartotta a kritikai szemléletet: „Ez azonban nem jelenti azt szó szerint, hogy ez egy avantgárd lap lenne. [...] az avantgárd irányzatok felett is szeretne kritikát gyakorolni történelmi álláspontra helyezkedve. Van valami, aminek mindig, mindenféle avantgárd mozgalom előtt és felett kell állnia: az éber szellemnek.” (SCHWARTZ 2002, 347.) Míg az avantgárd előszeretettel használta az Apollinaire-től kölcsönzött „*l'esprit nouveau*”⁵ kifejezést, Zum Felde az újnál és az újítónál fontosabbnak tartja annak alapos kritikai vizsgálatát, az éber szellem („*el espíritu vigilante*”) örökösét az izmusok felett. Figyelő tekintetét nem kerülhették el Felisberto művei sem, azonban nem tartotta őket jelentősnek, ahogy Emir Rodríguez Monegal sem. „Alberto Zum Felde és Emir Rodríguez Monegal – a kor legelismertebb kritikusai – nem értették meg vagy elutasították Felisberto Hernández munkásságát [...] anélkül, hogy megvizsgálták volna azt, hogy művei olyan írásmódot kezdeményeztek, mely részben megfelelt a kortárs európai modelleknek” (TANI–GARCÍA NÚÑEZ 2012).

Szerencsére Felisbertónak akadtak pártfogói is, például Carlos Vaz Ferreira filozófus, aki már 1929-ben, az első könyvéről is nagyon elismerően nyilatkozott: „talán a világon nincsenek tíznél többen, akiknek érdekes [Felisberto Hernández *Fulano de Tal* kötete], és én egyike vagyok a tíznek” (VERANI 1987, 127). Később Ángel Rama uruguayi kritikus veszi védelmébe, az ő érdeme, hogy a vezetése alatt álló Arca kiadó 1967-ben megjelenteti Hernández összes művét, így a húszas években kis példányszámban megjelent korai írásai is hozzáférhetővé válnak. Talán a nagyobb publicitásnak is köszönhető, hogy az író halála után egyre többen kezdik el olvasni műveit. A Poitiers Egyetem Latin-amerikai Kutatóintézete elsőként szervezett kutatócsoportot, amely 1973 és 1974 között, két éven keresztül kimondottan Felisberto munkásságával foglalkozott.⁶

Napjaink kritikusai közül Jorge Schwartz és Hugo J. Verani nevét érdemes megemlíteni, akik elsőként gyűjtötték össze a latin-amerikai avantgárd programjait és kiáltványait, valamint rendszerezték az irányzatokat. Érdekes módon Schwartz említést sem tesz Felisbertóról a *Las vanguardias latinoamericanas* című könyvében, csak a *La Pluma* fontosságára hívja fel a figyelmet, míg Verani minden alkalmat megragad, hogy Felisbertót beemelje az avantgárd irodalomba: „Uruguayban mégis létezett egy »titkos« avantgárd mozgalom, egy senkihez sem hasonlítható, saját korában mégis mellőzött szerzőé, akit ma a spanyol-amerikai narratíva egyik megújítójának tartanak. Ő az egyetlen, aki a következő generációkra is hatni tud” (VERANI 2003, 50).

⁵ A *l'esprit nouveau* francia kifejezés spanyol megfelelője a *nueva sensibilidad*, amely a Girondo-féle Martín Fierro-kiáltványban is olvasható.

⁶ Ebből a munkából született a róla szóló első jelentős tanulmánykötet: *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. Alain SICARD, Caracas, Monte Ávila, 1977.

Akár szinkrón módon, akár diakronikusan vizsgáljuk Felisberto Hernández alakját a 20. századi latin-amerikai irodalomban, azt tapasztaljuk, hogy a periférián mozog, mégis központi szerepet játszik. Julio Prieto excentrikus⁷ (avantgárd) írónak nevezi őt (Macedonio Fernández argentin szerzővel együtt), és erre többféle magyarázatot is ad. Egyértelmű, hogy saját korában kicsúszik abból a körből, amelyet akkoriban elfogadható irodalomnak tartottak. De az is elképzelhető, hogy saját maga vállalja fel a kitaszított szerepét, vagyis tudatosan alakítja mássá írásmódját, hogy véletlenül se hasonlítson senkire és semmilyen más stílusra (PRIETO 2002, 12). Ezzel el is érkeztünk az avantgárdnak azon felfogásához, mely szerint az újítás lényege az, hogy a periférián lévő stílusesszéközök központba emelésével, a nem kanonikus technikák használatával a művész sokkoló hatást gyakorol a befogadóra: „a befogadóra tett sokkhatás vált a legfontosabb művészi intencióvá. S mivel ezáltal az elidegenítés valóban uralkodó művészi eljárás lett, általános kategóriaként határozhatjuk meg” (BÜRGER 1984, 18). Ezt a hatást többféleképpen is el lehet érni, nincs homogén irányzat vagy egyfajta stílus: „A történeti avantgárd mozgalmak egyik jellegzetes ismertetőjegye tehát éppen az, hogy nem alakítottak ki egy bizonyos stílust” (BÜRGER 1984, 18).⁸ Ha elfogadjuk Peter Bürger avantgárdfelfogását, akkor egyet kell értenünk Veranival is, miszerint az uruguayi prózairodalomban Felisberto önmaga képviselt egy mozgalmat.

A verbalitás megkérdőjelezése

Hernández az ezüst mozivászon korában kezdte zenei pályafutását, így nem ritkán fordult elő, hogy zongorán kísérte a némafilmeket. Talán ez az élmény tehetett számára kétségesse a nyelvi, illetve a zenei kifejezhetőséget. E kor filmjeit gyakran feliratozták, a hangot azonban mégsem csak a szöveg pótolta, hanem az improvizált zongorajátéknak is nagy szerepe volt abban, hogy a nézőkre érzelmi-
leg is hassanak a látottak. A verbalitás és a képiség mellett tehát a zene hangulata is segít a befogadónak rekonstruálni az eredeti gondolatot, az „egészet”.⁹ Vannak olyan helyzetek, amikor nincs semmiféle kapaszkodó, csak a szöveg. Ilyen például az olvasás, amikor az olvasó teljesen magára van hagyva a „fikció erdejében”, így saját szubjektumára, háttér-információira van bízva az, hogy a textuális valóságból mi képeződik le benne. Mivel már rég megdőlt a nyelvi jelrendszer Arisztotelésztől örökölt mimetikus felfogása, „a való világ mellett van számtalan másik, emberek

⁷ Ana María Barrenechea számára az excentricitás inkább az írói nyugtalanságot és az ezzel elért nyugtalanító hatást jelenti.

⁸ Seregi Tamás fordítása.

⁹ Hasonló mechanizmussal működnek a fordítások is: „A nyelvek közötti fordításnak is az az egyik legnagyobb nehézsége, hogy a lefordítandó kifejezéseknek nemcsak a jelentésbeli megfelelőjét kell megtalálni, hanem a hangulatbelit is” (KÁLMÁN–NÁDASDY 1999, 109).

által teremtett világ, amiket *nyelvi világoknak* nevezhetünk” (KÁLMÁN–NÁDASDY 1999, 117). A 20. század elejére szinte már teljesen felbomlik „az addig viszonylag stabil homogén kultúra, szokásrend, értékszemplélet” (HEGYI 1986, 12), így a kollektív megértés sincs biztosítva. Nem véletlenül használta oly sokszor a történelmi avantgárd a metaforát, hiszen épp ez az a retorikai alakzat, mely megmutatja, hogy „a nyelvi világbeli osztályok felülkerekednek az »igazi«, a külső valóság osztályain” (KÁLMÁN–NÁDASDY 1999, 118). A kapcsolódási pontok a kettő között oly sokfélék lehetnek, hogy a befogadáshoz elengedhetetlen az állandó és aktív értelmező tevékenység. Máskor viszont azt vehetjük észre, hogy verbális kommunikációnk során teljes automatizmus vezérli a megértést. Elcsépelet közhelyek, naponta ezerszer hallott mondatok jutnak el hozzánk, melyek semmiféle plusz ingert nem váltanak ki belőlünk, agyunk automatikusan kapcsolja a jelölőn keresztül a jelöltet. Felisberto nyelvi jelrendszerünk e végletességét használja ki, amikor „kificamítja” a jelentést. Írásaiban mérhetetlenül redukált, hétköznapi szókinccset használ, ami első olvasásra irodalmiatlanná teszi őket. A mindennapi automatizmusokból azzal rántja ki az olvasót, hogy a megszokott szerkezeteket éppen csak egy kicsit változtatja meg, néha csak pár szót cserél fel. Ezek az apró változtatások mégis elbizonytalanítják az olvasót. Az egyszerű lexika miatt elvárnánk a referencialitást, miközben az író olyan nyelvi-logikai játékokba bocsát bennünket, melyek teljesen másfajta gondolkodást igényelnek. Prieto szerint Felisberto írói pályafutásán „a metaforikus fénytől a metonimikus félhomály felé” (PRIETO 2002, 285) halad, melynek kiteljesedése a *Nadie encendía las lámparas* kötet. Itt már állandósul a jelentés eltérítése és annak az érzete, hogy semmilyen kijelölt cél felé sem haladunk (PRIETO 2002, 287). A címadó novellában az első személyű narrátor maga is író, aki felolvasóesteken vesz részt, mégis kevés jelentőséget tulajdonít a leírt, illetve felolvasott szavaknak: „Lusta voltam ismét megérteni azt az elbeszélést, és átadni jelentését; de néha a szavak maguktól, valamint attól, hogy hozzászoktunk a kiejtésükhöz, hatást váltottak ki, anélkül, hogy én ebben közrejátszottam volna” (HERNÁNDEZ 1993, 76).¹⁰ A verbális kommunikáció és a zene mellett a képzőművészeti alkotások kifejezőképességét is kétségbe vonja, holott ebben az esetben az ábrázolt és az ábrázoló között nemcsak önkényes a kapcsolat, mint a legtöbb nyelvi jel esetében: „Bár folytattam az olvasást, azon az ártatlanságon gondolkodtam, amellyel a szobornak egy olyan személyt kellett ábrázolnia, akit ő maga sem értett volna meg” (HERNÁNDEZ 1993, 76). Még egy érdekes példa ugyancsak ebből a kötetből, a *La mujer parecida a mí* (A rám hasonlító nő) című elbeszélésből: „Amint lefektettem embertestemet, elkezdett járni az emlékem a lóról” (HERNÁNDEZ 1993, 133). A narrátor már az incipitben egyfajta tudathasadást mutat, akarata leválik testéről, a szerző az elvárt reflexív ige helyett annak egy tranzitív alakját használja, mely eltár-

¹⁰ A *Nadie encendía las lámparas* kötetből származó elbeszéléseket az 1993-as spanyolországi kiadásból idézem, a többit pedig az 1983-as *Ősszes művei* kiadásból.

gyiasítja az elbeszélőt. Továbbá érdekes, hogy a lóhoz társítható „járni” igét a lóhoz kapcsolódó emlékhez rendeli. Ez az egyetlen mondat is elegendő ahhoz, hogy az olvasó mérlegelje, belemegy-e ebbe a nyelvi játékba vagy teljes mértékben elutasítja. „De az olvasó beleesik ennek a folyamatnak a csapdájába, mely először az elbeszélés iránti érdeklődés lendületével viszi őt magával, majd hirtelen leblokkolja [...] törölve minden elvárását” (SCHOLZ 2002a, 130). Az elbeszélés elején még azt gondolnánk, hogy egy szürrealista írásról van szó, melyben a narrátor oszcillál a tudatosság és a tudatalatti, a nappali valóság és az éjszakai álom között, azzal kell azonban szembesülnünk, hogy az autodiegetikus narrátor visszafordíthatatlan metamorfózison megy keresztül, az utolsó mondatban látható, hogy örökre lótestbe záródik: „amiért a legjobban sajnáltam azt, hogy nem vagyok ember, az volt, hogy nem volt egy zsebem, amiben a képet őrizhettem volna” (HERNÁNDEZ 1993, 146).

Tárgyasított személyek és megszemélyesített tárgyak

„Az, hogy a tárgyaknak lelkük legyen, és nem várt kapcsolatokat létesítsenek, vagy hogy az egész fragmentálódjon, és részei önálló életre keljenek, szinte mindennapi az avantgárd irodalomban és művészetben (kubizmus, dadaizmus, kreacionizmus, szuperrealizmus). De Felisberto Hernández szövegei továbbviszik ezt a folyamatot, és kevésbé járt utakat választanak.” (BARRENECHEA 1976, 313.) Felisberto nemcsak tárgyakat, hanem elvont fogalmakat és dolgokat is megszemélyesít, mint például a gondolatot, az emléket vagy a csendet. Ez utóbbinak a legjobb példája az *El balcón* (Az erkély) című novellában található mikrotörténet, mely saját maga is életre kelt, ugyanis *A csend* címmel sokszor önálló elbeszélésként idézik:

Kevesen voltak a színházteremben, ahol a koncertjeimet is tartottam, én pedig már megtörtem a csendet: láttam, hogy nő, növekszik a zongora jókora, fekete fedelén. A csend szívesen hallgatta a zenét; még az utolsó rezgéseket is hallotta, aztán eltűnődött a hallottakon. Késlekedett a véleményalkotással. Ám amikor megjött az önbizalma, a csend is beleszólt a zenébe; úgy lopakodott a hangok közt, mint egy fekete lompos farkú macska, és elhalmozta őket mindenféle céllal. (SCHOLZ 2002b, 29.)

Zongorista múltja is közrejátszik abban, hogy a csend sokféleképpen jelenik meg műveiben, a fragmentáltság sokszor zenei kompozíciót idéz, a kihagyásalakzatok teszik rejtélyessé a történeteket, és a csend nemcsak megszemélyesíthető, de önmaga is anyagot és formát teremt: „az asztalon lévő dolgok a csend gyönyörű formáinak tűntek” (HERNÁNDEZ 1993, 85).

A valóság olyan apró, inszignifikáns elemeire közelít rá, melyek másoknak semmit sem mondanak, mégis az elbeszélések mozgatórugóivá válnak. Ha csak a címeiket nézzük, a következőket sorolhatjuk fel: fehér ruha, cigaretta, bajusz, gőz,

labda, lámpa. A spanyol nyelvű kritika erre a szemléletmódra a „*mirada oblicua*”¹¹ szót alkalmazza, amely magyarul leginkább a „sanda tekintet” kifejezésnek felel meg, annál mégis egy kicsit többet jelent. Magában rejtje a tévedés, a kétely és a gyanakvás lehetőségét, a megfigyelt jelenség mibenlétét is megkérdőjelezi, és azt is kétségbe vonja, hogy van-e abszolút igazság (GARZA 2002, 172–173). A szemlélő szubjektuma határozza meg, hogy a görcső alá vett tárgyak milyen szerepet töltenek be az egyes történetekben, mégis jellemző az, hogy teljesen új értelmet ad nekik. Ha ezt a felisbertói technikát a képzőművészetekkel kellene összehasonlítani, azt mondhatnánk, hogy ezek a szövegek nem mások, mint elbeszélői *ready-made* kiállítások. Julio Prieto szintén párhuzamot von Felisberto és Duchamp látásmódja között: „Duchamp-nál van egyfajta érdeklődés a »semlegesség« és a »jelentéktelenség« iránt – a leginkább futólagos és semleges tekintetek érdeklődése, ami a megfigyelt tárgynak az (anti-)esztétikai »létezés« instabilitását kölcsönözi” (PRIETO 2002, 283). Vigyázni kell azonban a *jelentéktelenség* kifejezéssel, hiszen az a tény, hogy a művész nem engedi, hogy a kiválasztott tárgy túlságosan lenyűgözze őt, még nem jelenti azt, hogy az általa kreált mű jelentéktelen lenne. Ahogy a *Genealógia*¹² című korai elbeszélése sem az, pedig csak azt az apró ötletet használja fel, hogy geometriai formákat tesz meg aktánsokká. A duchamp-i *infra-mince* azon apró eltér(t)éseket jelenti, melyek bármilyen csekélyek is, jelentős hatást gyakorolnak a befogadóra. A *Menos Julia* (Kivéve Júliát) elbeszélés leghétköznapibb és egyben legérdekesebb szava a „csirke”, mely először a sötét alagút¹³ hideg és kellemetlen tapintású kiállítási tárgya, majd ugyancsak ő – gőzölgő és illatos formájában – a vacsora fénypontja, ezek után pedig a narrátor álmában is megjelenik. Egyetlen szó, mely különböző kontextusokba kerül, képes „átjárni” a narrátor létének különböző vetületeit, ötvözve reális, irreális, tudatos, tudattalan érzékelést. Ebben a folyamatban a verbalitás szinte elveszíti értelmét, mégis ez lesz hordozója ennek a játéknak, mely rajta keresztül fejeződik ki.

Érdemes megvizsgálni még két tárgyat, az *erkélyt* és a *fehér ruhát*, melyek közel húsz év különbséggel találkoznak össze két elbeszélésben. Az *El vestido blanco* (A fehér ruha) 1929-ben, a *Libro sin tapas* (Borító nélküli könyv) kísérleti kötetben, míg a már említett *El balcón* 1947-ben jelent meg. A két tárgy közötti intra- és intertextuális játék nagyrészt megegyezik a szürrealisták célkitűzéseivel:

A szürrealizmus fel akarja oldani az embert megnyomorító ellentéteket, és vissza akarja állítani a hétköznapi élet által szétválasztott képzelet és érzékelés egységét. A képzelet arra is szolgál, hogy bármilyen találkozásnak jelentést adjon vagy

¹¹ Saramago látásmódját is szokták jellemezni így, továbbá Felisberto kritikáiban előfordul még a „*mirada intrusa*” is, vagyis a „betolakodó tekintet” kifejezés.

¹² A Székács Vera válogatásában és szerkesztésében megjelenő *Huszonegyedik századi latin-amerikai novellák* című kötetben (Budapest, Noran, 2008) megtalálható a *Genealógia* Kutasy Mercédesz fordításában (114–117).

¹³ Az alagút rituáléját a későbbiekben tárgyaljuk.

jelentést fedezzen fel benne. Ezért van az, hogy a szürrealista prózában gyakran a legköznapibb jelenetek, színhelyek vagy történetek a félrehallások, félreolvasások, véletlen egybeesések stb. révén és a fantázia segítségével költői szintre emelkednek, túlmutatnak önnön jelentőségükön és rejtelmes természetfelettséget, szürrealitást sugallnak. (KARAFIÁTH 1999, 46.)

A két mű mintha egymás inverze lenne, bár mindkettő egyfajta furcsa szerelmi háromszögbe helyezi az erkélyt. Az elsőben a narrátor az, aki örömteli pozíciót lát az erkélyajtó párhuzamos üvegtábláiban, míg a másodikban a házába zárkózott lány szűri át az erkélyen keresztül a külső világot. A másodikat inkább a fantasztikus irodalom kategóriájába sorolják, mert a lány erkély iránti megszállottsága valóságtól idegen elemként jelenik meg, a végkifejlet azonban, az erkély féltékenységből elkövetett öngyilkossága csak verbális szinten zajlik le, amikor a lány kimondja: „Nem leesett. Leugrott” (HERNÁNDEZ 1993, 95). Rosario Ferré is úgy értelmezi, hogy az erkély metamorfózisa csak egy szubjektív, érzékeléssel kapcsolatos dolog, hiszen a megszemélyesítés és eltárgyasítás közötti fluktuáció is egyértelműen nyelvi jelenség (FERRÉ 1986, 76). A *fehér ruha* a képzelet és érzékelés furcsa összeszővődése. Az *El balcón* elbeszélésben „az erkély özvegye” hord fehér hálóinget, sőt még verset is ír róla, melynek felolvasása bevezeti a zongorista-elbeszélőt a lány világába, s ez kapcsolatuk kezdetének tekinthető. A másik műben a fehér ruhadarab a narrátor hirtelen rávetődő tekintete által válik női torzóvá: „Marisa egyik fehér ruhája, amely fej, karok és lábak nélküli Marisának tűnt” (HERNÁNDEZ 1983, I, 33). Nem fantasztikummal van dolgunk, hiszen nem robot, természetfeletti jelenség vagy egy bábu rejtőzik a szekrényben, csak egy egyszerű ruha. A képzelet ad jelentést e véletlen találkozásnak, mégis ennek nyelvi kifejezése teszi a ruhát szürreális képpé.

A női test

A női test tárgyként való ábrázolása szintén visszatérő témája műveinek. Ez nem jelenti azt, hogy egyértelműen hideg és tárgyiasult viszonyt létesít velük, hanem az élő-élettelen, érző-érzéketlen, tapintható-távoli átjárhatóságokat próbálja mindkét irányból megközelíteni. Kronológiai sorrendben haladva vizsgáljuk meg néhány példáját ennek a technikának. Az *El caballo perdido* kisregény második alkotói korszakából származik, melyben gyerekkorának és ifjú éveinek az emlékeit dolgozza fel. A narrátor szubjektumán átszűrődő, néha alig rekonstruálható képek és érzések, valamint a tér-idő síkok eltolása, máskor egymásra helyezése önreflexív folyamatokat indít el, így az író sokszor a szövegben való rögzítés nehézségeire nagyobb hangsúlyt fektet, mint magára a történetek leírására. Ez a metairodalmi vonás korában és hazájában példa nélküli volt, Cortázar viszont nagy lendülettel viszi ezt tovább írásaiban. A fent említett kisregény központi alakja Celina, aki az elbeszélőnek (és valószínűleg magának az írónak is) zongoraórákat adott gyerekkorában. Celina házának leírásából származnak a következő részletek:

Először egy márványnő felé közeledtem, és ujjaimmal kitapintottam a torkát. A mellszobor egy asztalkán állt, melynek hosszú és gyenge lábai voltak; eleinte billegett. Egyik kezemmel megragadtam a nőt a hajánál fogva azért, hogy a másikkal meg tudjam simogatni. Egyértelmű volt, hogy a haj nem hajból, hanem márványból van. De amikor először rátettem a kezem, hogy meggyőződjek arról, hogy nem mozog, egy pillanatnyi zavart és feledést éreztem. [...] Miután egy ideig néztem és megfogtam a nőt, egyfajta szomorú emléke bukkant fel annak, hogy milyenek voltak azok a márványdarabok, melyek az ő darabjait utánozzák; így eléggé feloldódott a zavarodottság közte és aközött, ami egy igazi nő lenne. (HERNÁNDEZ 1983, II, 12–13.)

A Celinára való várakozás pillanataiban a szemlélődő gyermek rögzíti ezeket az egyáltalán nem gyermeki és ártatlan képeket. Érezhető bennük az elfojtott vágy, mintha a szobor maga Celina lenne, aki valójában hozzáférhetetlen a kisdíák számára. Másrészt benne van magának a „rögzítésnek” a dilemmája is: hogyan lehet visszaadni a gyermek szemszögét, anélkül, hogy a felnőtt psziché átjárná? Továbbá szembeütnő a formába öntésnek azon problémája is, hogy a művészek által kiválasztott anyag – legyen az szöveg, vászon vagy márvány – nem adhatja vissza az eredeti gondolatot és tartalmat. A reprezentált „egész” a mű által darabjaira hullik és mozdulatlanná válik, ami a befogadó számára is nehezíti a rekonstrukciót. Felisberto állandó törekvése az, hogy az olvasóban ezt tudatosítsa és írásával érzékeltesse. A mű zárása is hasonló gondolatot tükröz, s ez már átvezet bennünket utolsó alkotói korszakába, hiszen előreutal az 1947-ben megjelenő *Nadie encendía las lámparas* kötetre: „De tudom, hogy a lámpa, amelyet Celina azokon az esteken gyújtott fel, nem ugyanaz, mint amely most felgyullad az emlékekben” (HERNÁNDEZ 1983, II, 49).

A fent említett kötetben jelent meg a *Menos Julia* című elbeszélés is, melyben a főszereplő hétről hétre meglátogat egy – a saját birtokán, a szolgája segítségével kialakított – sötét alagutat, melyben mindig más tárgyak találhatók. A „kiállítás” egyedüli állandó eleme néhány lány, közöttük Júlia. A játék lényege az, hogy a látogatóknak ki kell találni, hogy milyen tárgyat észlel a sötétben, bár érdekes módon a főszereplő nem mondja ugyanezt a lányokról: „A lányok arcát is meg fogom érinteni, és majd azt gondolom, hogy nem ismerem őket” (HERNÁNDEZ 1993, 117). Ez az oly sokszor fantasztikus elbeszélésként kezelt mű nem más, mint egy be nem teljesült szerelmi történet. Júlia, az alagút egyik tárgya, egyben a szerelem tárgya is. Mégis a főszereplő nem képes meghozni azt a döntést, hogy feleségül vegye őt, mert Júlia nem engedi neki, hogy mások arcát megérintse, vagyis hogy tovább folytassa az alagút rituáléját. A szöveg kihagyásalakzataiból sejthető, hogy a főszereplő nem tud Júlia nélkül élni, mégis *kivonja őt*¹⁴ az életéből a házasság visszautasításával. Az alagútban kiállítási tárgyként álló Júlia nem az a hús-vér nő, akit a nappali fény mutat. Hogyan tudná a főszereplő ezt a lányt

¹⁴ A „menos” spanyolul a kivonási jelet, a mínuszt is jelenti.

naponta karjába venni és szeretni, ha eddig még csak az alagútbeli arcát ismerte meg, és nem az igazi lényét? Ismét összekeveredik Júlia személyében a jelölt és a jelölő, az ábrázolt és az ábrázoló. A befejezés hatalmas űrt hagy az olvasóban, annak a hiányát, hogy ez az ellentét nem oldható fel.

Végül nézzük meg Felisberto legismertebb és legtöbbet elemzett kisregényét, mely a *Las Hortensias* (Hortenziák) címet viseli. A *Menos Julia* alagútjához hasonlóan itt is megjelenik egy interpretációs játék, Horaciónak mindennap jeleneteket készítenek, színpadra helyezett mozdulatlan bábukkal. A megtekintést itt is zongorajáték kíséri, akárcsak a némafilmeket, a feliratot azonban – a szándékolt jelentést, amelyet a jelenet készítői vetettek papírra – Horacio csak megfejtése után veheti elő egy fiókból. Horacio tobzódik az ingerekben, minden rendelkezésére áll az eredeti gondolat rekonstruálásához, mégis csak mondattöredékek halmaza, amit meg tud fogalmazni egy-egy jelenetről:

Mielőtt kinyitotta volna az asztalka fiókját és megtudta volna a menyasszony legendáját, el akart képzelni valamit. Talán a vőlegényét várta, aki sosem fog megérkezni; talán elhagyta őt néhány pillanattal az esküvő előtt; vagy talán ő egy özvegy, aki az esküvője napjára emlékezik vissza; de az is lehet, hogy azért húzta fel a ruhát, mert menyasszonynak képzelet magát. (HERNÁNDEZ 1983, III, 180.)

Nemcsak az értelmezés kimenetele bizonytalan, hanem az *input* is, hiszen Felisberto a legenda szót használja a történetekre, mely önmagában is a valóság-alap hiányára utal. Bár Horacio többször is meggyőződik saját maga eleven létéről, és ez örömmel tölti el, ahogy az egyes jelentek megfejtésekor burjánzanak az interpretációk, ez a fajta megállíthatatlan szaporodás jellemzi a feleséget ábrázoló bábukát, a Hortenziákat is. A férj sorra készítetteti őket, de vajon melyik lesz az, amelyik visszaadja az asszony teljes lényét? Ismét ugyanazzal a feloldhatatlan ellentéttel találkozunk, amely már jelen volt a *Menos Juliában* is. A női test és annak bármiféle ábrázolása megféleltethető az írás és a művészi alkotás problémájának. Míg az előző elbeszélésben látszólagosan nyitva maradt a megoldás lehetősége, itt Horaciót az örületbe kergeti ez a játék.

Ha össze kellene foglalnom, hogy Felisberto Hernández művei mitől olyan különlegesek, Eva Valcárcel egyik gondolatával vezetném be válaszomat: „a szavak által megfestett vagy teremtett képeknek nincs saját jelentésük, ha figyelmen kívül hagyjuk érzelmi voltukat. Magritte fest, és Hernández ír, mindketten egyértelmű, valószínű képeket alkotnak” (VALCÁRCEL 1997, 363). Bár Felisberto nyelvezete meghökkentő és sokkoló, a műveit jellemző jelentéseltolások mégis megengedik az olvasónak egy újabb – ha nem is teljesen valós vagy az extratextuálissal meg egyező – kép kirakását. Talán René Magritte 1936-os, *Tisztánlátás* című festményéhez hasonlíthatóak leginkább a különc uruguayi munkái. Lexikai halmazait pragmatikus viszony tartja össze, ahogy első látásra a vásznon sem vesszük észre az inkongruenciát a tojás és a madár között, hiszen a festés aktusa összeköti őket.

Berögzült, megszokott cselekvéseink, valamint a tárgyak és nyelvi jelek elfogadott használata gördít tovább bennünket a megértésben és a szöveg belső világának érzékelésében. Egyikük sem ábrázol különleges tárgyakat, nem használ kifinomult technikákat, csakis a hétköznapi élet apró mozzanatait jeleníti meg – egy kicsit másképp. Ahogy a belga szürrealista is önarcképet fest, az író- vagy zongorista-narrátorok is Felisberto képmásai. A zene, a megközelíthetetlen női testek, a feltörő emlékképek mind a szerző sajátjai. A homo- és autodiegetikus elbeszélések beavatják az olvasót ebbe a különleges univerzumba, amelyet a szubjektív érzékelés teremt. Ahogy a *Tisztánlátás* tojása madárrá változik az alkotás folyamatában, úgy változtatják jelentésüket a leírt szavak is, így az író állandóan a megjeleníthetetlenség problémájával küzd, túlmutatva az avantgárdon – a posztmodern felé. Magritte képe műalkotás – produktum –, mégis magában rejtje a művészi tevékenységet, ahogy Felisberto elbeszélései és kisregényei is szövegtestbe zárt alakzatok, melyekben rögzül az írás folyamata.

Bibliográfia

- ARANDA DEL SOLAR, Jaime (2009), El Readymade y la ruptura de la noción de arte del modernismo, *Estudios de Filosofía*, 2009/7, 27–43. (Elérhető: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/estudiosdefilosofia/article/view/1086/1048>)
- BARRENECHEA, Ana María (1976), Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández, *MLN*, vol. 91, 1976/2, 318–322.
- BÜRGER, Peter (1984), *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota.
- CALVINO, Italo (1974), *Prólogo a la edición italiana de Nessuno accendeva le lampade*, Torino, Einaudi. (Elérhető: http://www.felisberto.org.uy/prologo_italo_calvino.html)
- GARZA, Norma (2002), *José Saramago o la mirada de la invisibilidad*, in Esther COHEN–Ana María MARTÍNEZ DE LA ESCALERA (ed.), *Lecciones de extranjería. Una mirada a la indiferencia*, México D. F., Siglo Veintiuno.
- GORDON, Rocío (2010), Repensando las primeras vanguardias del Cono Sur más allá del “gesto”: Juan Emar, Felisberto Hernández y Macedonio Fernández, *Actas del XXXVIII Congreso Internacional Independencias: Memoria y futuro*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Georgetown University. (Elérhető: <http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Gordon.pdf>)
- FERRÉ, Rosario (1986), *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HÁZAS Nikolett (2009), *A dobozba zárt gondolat. Marcel Duchamp*, Budapest, L'Harmattan.
- HEGYI Lóránd (1986), *Avantgarde és transzavantgarde. A modern művészet korszakai*, Budapest, Magvető.

- HERNÁNDEZ, Felisberto (1983), *Obras completas*, I–III, México D. F., Siglo Veintiuno.
- HERNÁNDEZ, Felisberto (1993), *Nadie encendía las lámparas*, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas.
- KÁLMÁN László–NÁDASDY Ádám (1999), *Hárompercesek a nyelvről*, Budapest, Osiris.
- KARAFIÁTH Judit (1999), *Szürrealizmus*, Budapest, Klett.
- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin (2005), *Szürrealizmus*, Budapest, Taschen-Klett.
- LASARTE, Francisco (1981), *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, Madrid, Insula.
- MARTÍNEZ, Alicia (2007), La singular vanguardia de Felisberto Hernández, *Arrabal*, 2007/5–6, 131–137.
- MATA, Rodolfo (2008), La vanguardia silenciosa, *Revista Iberoamericana*, vol. 74, 2008/224 (julio–septiembre), 635–648.
- MICHEL, Mario de (1963), *Az avantgardizmus*, Budapest, Gondolat.
- PÍA PASETTI, María (2009), La configuración de una “realidad otra” en dos textos de Felisberto Hernández: *Explicación falsa de mis cuentos* y *El balcón*, *Espéculo*, 2009/43. (Elérhető: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/felisber.html>)
- PLATAS TASENDE, Ana María (2007), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa Calpe.
- PRIETO, Julio (2002), *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- RAMA, Ángel (1964), Burlón poeta de la materia, *Marcha*, 1964/1190. (Elérhető: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/rama/felisberto.htm>)
- RISSO FERNÁNDEZ, Mariana (2008), La realidad inundada. El sujeto es un objeto extraño en Felisberto Hernández, *Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis*, vol. 7, – *Literatura y Psicoanálisis*, 163–166. (Elérhető: http://www.apuguay.org/bup_pdf/bupVII-risso.pdf)
- RIVAS CORTÉS, Mario (2005), Felisberto Hernández visto por Ángel Rama, *Revista Iberoamericana*, 2005/211 (abril–junio), 381–385.
- SCHOLZ, László (2002a), *Fragmentación y composición en el cuento experimental*, in Katalin KULIN–László SCHOLZ (ed.), *Análisis narratológico III*, Budapest, Eötvös József Kiadó.
- SCHOLZ László (vál., ford.) (2002b), *21 latin-amerikai egyperces. 21 microcuentos latinoamericanos*, Budapest, Serdián Kft.
- SCHWARTZ, Jorge (2002), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- SIMONOVICS, Andrea (2010), La ficción de los recuerdos de Felisberto Hernández, *Lejana*, 2010/2. (Elérhető: http://lejana.elte.hu/PDF_2/Simonovics_Andrea.pdf)
- TANI, Rubén–GARCÍA NÚÑEZ, María (2012), *Felisberto Hernández: un escritor de vanguardia*. (Elérhető: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/tani/felisberto_hernandez.htm)

- VALCÁRCEL, Eva (1997), *La representación de la fábula surreal. Nadie encendía las lámparas, de Felisberto Hernández*, in Eva VALCÁRCEL, *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*, La Coruña, Universidade da Coruña, 355–366.
- VARGA Gábor (2007), *Metamorfózissal az imaginárius világba. Felisberto Hernández: Las Hortensias*, in MENCZEL Gabriella–VÉGH Dániel (szerk.), *Határok a spanyol nyelvű irodalmakban. Lazarillo – Fiatál hispanisták tanulmányai*, Budapest, Palimpszeszt, 98–104.
- VERANI, Hugo J. (1987), Felisberto Hernández, la inquietante extrañeza de lo cotidiano, *Anales de literatura hispanoamericana*, 1987/16, Madrid, Universidad Complutense, 127–144.
- VERANI, Hugo J. (2003), *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria (1982), Poesía de vanguardia en Iberoamérica a través de la revista *La Pluma* de Montevideo (1927–1931), *Revista Iberoamericana*, número especial sobre: *Movimientos literarios del siglo XX en Iberoamérica: teoría y práctica*, 1982/118–119 (enero–junio), 331–349.

PERÉNYI KATALIN

A bomlás virágai

A test halála és a művészi teremtés problematikája

Pablo Palacio és Felisberto Hernández korai műveiben

Hugo J. Verani a latin-amerikai avantgárd prózairodalom egyik megkülönböztető jegyének az elbeszélő módozatok heterogenitását jelöli meg (VERANI 1998, 117). A vizsgálatom fókuszában álló művészi önreflexivitás azonban mégis tekinthető egyfajta, a korszakon átívelő, irányzatfüggetlen írói attitűdnek. A Linda Hutcheon fogalmával nárcisztikus narratívának (HUTCHEON 1980) nevezhető írásmód az esztétikumukban egymástól igen eltérő ecuadori Pablo Palacio (1906–1947) és az uruguayi Felisberto Hernández (1902–1964) írásaiban explicit módon valósul meg. A két író életművéből egy-egy olyan novellát emelek ki, melyben az emberi test abszurdításának és védtelenségének képével egybefonódva tematizálódik az alkotói folyamat. Palacio *Un hombre muerto a puntapiés* (Egy halálra rugdosott férfi, 1927) és Felisberto *La envenenada* (A megmérgezett nő, 1931) című novellája alig néhány év eltéréssel született meg, és bár a latin-amerikai irodalom két igen különböző kontextusáról van szó, hasonlóságukban egyértelműen kitapintható az avantgárd jellegzetes, kontinenshatárokon is áttörő európai szelleme.

Pablo Palacio rövid, alig több mint egy évtizednyi életművet hagyott maga után. Prózájának sokkoló agresszivitása, anomáliája (MANZONI 1994) miatt a kritika évtizedekig mellőzte, majd „furcsának” bélyegezte, írásainak avantgárd jellegével, önreflexív dimenziójával csak az utóbbi évtizedekben foglalkozik. Egyetlen novelláskötete, az *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), a címadó novellán túl számos írásában a testhez való torz viszonyulás szuggesztív vizuális megjelenítéseit használja, hogy az ortegai értelemben vett *elembertelenedett* humor (VALLEJO CORRAL 2005, XI) hangján szóljon univerzális kérdésekről. „Embrevő, dohányos, pederasza vagy tudós, mind egyre megy”¹ (PALACIO 2006, 21). Így a *La doble y única mujer* (A két egyetlen nő) egy sziami ikerpár perspektíváján keresztül az én és a te fogalmak paradoxonát, az *El antropófago* (Az embrevő) a kannibál családapa történetén át a társadalomból való kiteszítottság okán elszigeteltségre ítélt ember magányát mutatja be.

¹ A tanulmányban szereplő valamennyi szövegrészlet a saját fordításom – P. K.

Felisberto Hernández a Río de la Plata vidékének egyik legkiemelkedőbb novellistája, akinek műveiben hasonlóan hangsúlyos motívum az alkotói folyamatra, az írás aktusára való nyílt vagy metonimikus, metaforikus reflexió. Palacióval ellentétben ő nem a sokkolással, hanem a hétköznapi szituációk szokatlan látatásával teremti meg a kizökkentő feszültséget. A *La envenenada*, az azonos című 1931-es kötetének írása, az egyik legmarkánsabb példa a fikcióteremtés problematikájára, az ismeretlen artikulálásának művészi reflexiójára.

Az *Un hombre muerto a puntapiés* és a *La envenenada* fabulája az ismeretlenről való történetalkotás kényszerét inherensen megtestesítő olvasó-narrátor és az író-főszereplő elbeszélői pozíciókból bontakozik ki. Az *Un hombre muerto a puntapiés*-ben az olvasó-narrátor egy újságcikkben olvasott haláleset hiányos és homályos megfogalmazása miatt kezd nyomozni, majd logikai úton a hiányzó részleteket fikcióalkotás révén megkonstruálni. A *La envenenada* íróalakja alkotói válságában, téma híján veti bele magát az életbe, ahol egy nő öngyilkosságának híre, majd látványa indítja el benne a valóság poétikai kódolási folyamatát. Mindkét esetben a nyelv elégtelensége, eredendő inopiója és metaforikussága az, ami a történetfolyamat táplálja, s alakulását direkt módon befolyásolja. Az írás mint a valóságot illuzórikusan vagy hiányosan láttató nyelvi lenyomat a történetalkotás két különböző fázisában mutatkozik meg a két novellában. Az *Un hombre muerto a puntapiés*-ben a kiindulópont az újságcikk olvasása, vagyis a kész szöveg befogadásának fázisa. A belőle kibomló értelmezési folyamat a megismerés lehetséges mód-szereiről való reflexiót implikálja, mely a valóság rekonstruálásának céljából egy újabb, az elbeszélésen belüli fiktív szöveg megalkotását eredményezi. A *La envenenada* szintén a hiányból indul ki, ám a fikció önreflexiókkal behálózott mozgásának célja egy irodalmi szöveg megalkotása, az eszköze viszont a valóság megismerése. Cél és eszköz tehát a két műben fordított viszonyban áll a megismeréssel és az alkotói folyamattal, ám mindkettőnek a nyelv a közege, és a végkifejlet mindkét esetben ambivalens, ha nem megoldás nélküli eredményt hoz. Az *Un hombre muerto a puntapiés* a diegetikus leírásból csúszik át a mimetikus bemutatásba, az újságcikk tárgyilagos közlésétől – a szövegtér linearitásának megbontása, illetve a rúgásokat imitáló hangutánzó szavak révén – egy vizuális és auditív ingerként is erőteljes jelenetig, mely egy végső költői mondatban oldódik fel. A novella legelső és legutolsó mondatának összeolvasásával egyértelműen láthatóvá válik az említett két végpont: „Tegnap, nagyjából fél egykor a környéken szolgálatot teljesítő 451-es számú rendőrajárőr az Escobeda és a García utca között egy szinte a végkimerülés állapotban lévő, Ramírez nevű egyént talált.” (PALACIO 2006, 9); illetve:

Csáf! }
Csáf! } szédítően,
Csáf! }

s közben ezernyi fényecske, apró varrótűként öltötte a sötétséget.
(PALACIO 2006, 17.)

A *La envenenada* szerkezetében nem az elbeszélői diszkurzusok közötti kategória-váltás hatása okozza a megismerési folyamat eredménytelenségét, hiszen itt a metafikció és a fikció szálainak összeshívódése állandó, hanem a szerkezet önmagába visszatérő mivolta. A novella, melynek megalkotása a fikció tulajdonképpeni mozgatója, nem születik meg, a kezdeti hiány állapota egy a mű elejéről vett mondat megismétlésével rendeződik vissza a keresés aktusához: „nagy léptekkel és mély érzelmekkel sétálgatott fel-alá kis lakásában” (HERNÁNDEZ 2010, 105, 114).

A novellák felépítése, a diszkurzuscsúsztatás és a körköröség az alkotás és a megismerés elválaszthatatlan, ám paradox viszonyát szerkezeti szinten ábrázoló ironia a szöveghez, a nyelvhez való viszonyban explicit módon textualizálódik. Palacio novellájában a megismerés lehetetlensége egyben az értelmezés szükségessége: ez utóbbi az olvasásra utaltsága miatt ki van téve a nyelv inopiájának, pontatlanságának és töredékességének, s éppen ez hozza létre az értelmezés szükségességét, mely folyamat a nyelvbe zártan alakítja önmagát. „Egy halálra rugdosott férfi! Számomra ez volt a lehető legviccesebb, legnevenségesebb dolog, ami történhetett. [...] Nem tudtam szabadulni a dologtól, mindenhol üldözött ez a nevenséges mondat: Egy halálra rugdosott férfi” (PALACIO 2006, 9). Érdekes módon a narráció kulcsfontosságú információja („Egy halálra rugdosott férfi!”) a novellában megidézett újságcikkek egyikében sem szerepel, csak az imént idézett utalás formájában, kettős áttétellel kerül megemlítésre. A befogadó-olvasó a fiktív olvasó nyomozó pozíciójába kényszerül, hiszen a valódi és a fikción belüli cím lesz az az elem, mely a kizökkentést okozza. A szó hatalma Palaciónál, hogy csupán egyetlen szó: a „vicioso”² (’szenvedélybeteg’; ’szenvedélynek hódoló’; ’romlott’) polivalens természete az, amelyre az egész fikción belüli fikció fel tud épülni.

Felisbertónál a nyelvi kódolás, a metafora általi absztrakció elsődlegessége áll a perceptuális élmények testiségével szemben. Az irodalom az „irodalmár” főszereplő számára egyfelől a valóság megértésének módjaként van jelen, másfelől a valóságtól való eltávolodás eszközeként. „Olvasott egy verset, mely alapján arra a következtetésre jutott, hogy az ember képes reagálni önmagára, és képes legyőzni saját magát” (HERNÁNDEZ 2010, 106). Az előbbi idézetben is megfogalmazott öntükröző kívülállás válik a meghatározó írói attitűddé, s ennek eszközéül a nyelvet metaforikussága, vizualitása tökéletesen alkalmassá teszi. A reflektív kívülállást képviselő író mint a nyelv, a megismerés eszközének beavatott papja az irodalom elsődlegességét testesíti meg a valósággal szemben. „Alighogy elindultak, a három férfi egyike bevallotta, hogy régi, titkos csodálója, sok művét olvasta, a másik kettő meg volt illetődve, és a kíváncsiság, amelyet eddig a megmérgezett nő iránt éreztek, átszállt az irodalmárra” (106). Később a szerep beteljesítését az önreflexió folytonossága kíséri: „és az emberek azt fogják gondolni, hogy talán ő az, nem pedig a bíró, aki ennek a halálnak a misztériumához közelebb lehet” (110). Az irodalmár kívülálló, ám mégis társadalmi missziót teljesítő vezetőként való ábrázolása

² A „vicioso” szót spanyol eredetiben használom, a magyar nyelvben visszaadhatatlan polivalenciája miatt.

a mozgalmoszerű irányzatokkal szembeni felisbertói iróniát láttatja: „a szerepére gondolt: a küldetésére, hogy egy napon majd az emberiség sorsát tartja a kezében” (111). Ahogy Julio Prieto is kifejti Felisberto egy másik korai művével, a *Taxival* (*El taxi*) kapcsolatban: „Az avantgárd, metaforikus írással szemben, mely »szabályozott«, s egy adott kulturális közeg által meghatározott ritmusban halad előre, Felisberto egy olyan írásmódot, »járművet« képzel el, mely *más ritmusra jár.*” (PRIETO 2002, o. n.) Felisbertónál tehát szintén az egyén és a valóság közé áll a nyelv metaforikussága, ám ez Palacióval ellentétben nem a történetképzést, hanem annak konfliktusát hozza létre: „nem jutott eszébe egy érdekes metafora sem”; „a novella csonka maradt”; „megmosolyogtatta a gondolat, hogy milyen metaforákat talált ki a saját, pihenő testéről” (HERNÁNDEZ 2010, 111, 112, 114).

Az élettelen, dezintegrált test, a testrészek abszurditásának ábrázolása is ezért válik kulcsfontosságú motívummá a novellákban. A halál „misztériuma” Felisbertónál és a halál neveléséges abszurditása Palaciónál a halottak nyelv által való ábrázolásában testesül meg. Az *Un hombre muerto a puntapiés* és a *La envenenada* novellákból ténylegesen semmit nem tudunk meg a két halott életéről, a téma az agresszió vagy az önagresszió által megsemmisült én, a halott test. Az olvasói és az írói pozíció – melyet a narrátorok elfoglalnak – ezért nem engedi, hogy a fikció bármely nézőpontja potensebbé váljon: a narráció többi szereplője (az igazságszolgáltatás, a szemtanúk, a sajtó) nem alkalmas a megismerési, megértési folyamat befolyásolására, Palaciónál egyedül az olvasó, Felisbertónál egyedül az író főszereplő találhat értelmet, ha megoldást nem is a halál, a test jelenlétére.

Palaciónál a cím, az *Un hombre muerto a puntapiés* „puntapiés” szavának nevetésessége indítja el az újsághírt olvasó narrátorban a történet továbbgondolásának igényét. A „puntapiés”, melyre magyarul egyszerűen a „rúgás” megfelelőt adhatjuk, tulajdonképpen a lábfej végével, a spiccel elvégzett rúgást jelölő szó. A kifejezés metonimikus szóalkotás eredménye, a „punta de los pies”, „lábujjhegy” összetételből adódik, s ez okot adhat a két egymásnak ellentétes képzet, az agresszió és a lábujjhegy finomságának összekapcsolásából adódó abszurd humor megjelenésére, mely újból a nyelv elégtelenségére vezet vissza. A szavak, illetve a testrészek és a halál abszurditása érdekes módon Felisbertónál is a lábujjhegy képében koncentrálódik. Az író-narrátornak a halálról való reflexióját saját testének idegenségérzete, majd a szavak, a metaforák általi elidegenítése követi: „Úgy érezte, hogy a lábujjai nagyon messze vannak tőle, úgy gondolta, hogy csak a feje dolgozik [...] A testrészei mind egy nagy város különálló részei voltak...” (HERNÁNDEZ 2010, 113).

A test abszurditása vagy esendősége a halál kérdéséhez való viszony, az alkotói önreflexió kifejeződése a novellákban. Felisberto a *La envenenada*-ban a törést, a testrészek dezintegrációját önmagában még nem teszi humor, csak irónia tárgyává. A halott nő testének leírása szinte lírai, az öngyilkos nő testének a legfontosabb képe a zsebkendőt szorító, marokra szorult kézben megmerevedett ellenállás, az élet akarása. A halállal való szembesülésben a szellem test feletti uralmának elvesztése miatt érzett félelem testesül meg a felisbertói testábrázolás

más képeiben is. Így a mozgásban lévő láb a szellem akarata, az élet maga: „neki épp egy gyaloglásra való láb jutott, juthatott volna akármi más is” (HERNÁNDEZ 2010, 114). A novella kereteként említett, a valóságtól elzárkózó alkotói „fel-alá járkálás” ironikus viszonyban áll a tapasztalható világban céllal való járással, s egyfajta ars poeticaként terjeszthető ki a költői metaforák bírálatát korábban is megfogalmazó Felisberto Hernández írásművészetére.³

Érdekes párhuzam a két műben, hogy Palaciónál az olvasó, Felisbertónál az író arcmimikája különös jelentőséggel bír, mint az imént tárgyalt saját test feletti szellemi erő kifejeződése. A mimika, mely a halálra vagy a halálhírré való reflektálást, az alkotói folyamatot kíséri, mindkét írónál a kontrollált öntükrözés fizikai megjelenítője: „Bizonyára ráncoltam a szemöldököm, mint minden tudós ember, egy mély szemöldökközi ránc a figyelem biztos jele” (PALACIO 2006, 11). „Ha átadja magát a spontaneitásnak, lehet, hogy kifejezéstelen és idióta arcot fog vágni, egyébként sem tudná átadni magát a spontaneitásnak, tudván, hogy figyelik. [...] Erre az esetre kitalált egy gesztust és egy megjegyzést, s így nyugodtan átadhatta magát bárminek, amihez csak kedve támadt” (HERNÁNDEZ 2010, 106).

Nemcsak a saját testről közvetített kép, de a másokról alkotott értékítéletben a fogalomalkotást erőteljesen befolyásoló képesség is az értelmezés irányító tényezőjeként jelenik meg, melynek megkerülhetetlen társadalomkritikai értéke van. Palacio *Un hombre muerto a puntapiés*ében a halott férfi meggyilkolása után nyomozó olvasó-narrátor a meggyilkolt férfiről készült fotó alapján ad értelmet a „vicioso” szónak, és rekonstruálja a gyilkosság történetét. A „vicioso” (‘szenvedélynek hódoló’) szó pontos értékét a „furcsa orr” (extraña nariz) és a „kissé nőies mellkas” (busto cuyo pecho tiene algo de mujer) adja meg: a rejtélyes halott személyiségének rekonstruálásával egy pederaszta zaklató, a halált jogosan megérdemlő férfi képében kel életre (PALACIO 2006, 13). A képi részletek és a szavak illetően önkényes összekapcsolása és szélsőséges értelmezése a szó és a szöveg manipulatív hatására és természetére hívja fel az olvasó figyelmét. Az olvasói szerep tudatosításának hatását provokálják a nyílt szövegmanipulációk, a metatextusok, a klisék, az abszurd humor, a sokkolás, melyek az állandó kizökkenéssel mindkét műben a történetfolyam kontinuitását lehetetlenítik el.

Palaciónál a megismerés – mely a nyelvileg már eleve kódolt és szelektált cikk szövegéből indul ki – eleve illuzórikus, hiszen az újság, a valóságot par excellence tényszerűen közvetítő médium – a novella mottójaként feltehetően a halálesetet is közlő *El Comercio de Quito* lap – idézeteként a következő premisszákat állítja fel: nem lehet nem tudomást venni az „izgalmas utcai történések”-ről („palpitantes acontecimientos callejeros”); valamint hogy „a valóságra fényt deríteni erkölcsnevelő tevékenység” („esclarecer la verdad es acción moralizadora”) (PALACIO 2006, 9). Az „izgalmas” (palpitante) és az „erkölcsnevelő” (moralizadora) melléknevekkel szubjektívizálódott állítások a narrációra érdemes események milyenségét és

³ Lásd Felisberto Hernández *El taxi* (Taxi) című novelláját.

magának a történetmondásnak a célját – bizonyos szempontból végeredményét is – tartalmazták, hiszen a pederszta férfi halálának története nyíltan erkölcsnevelő hatású. Felisbertónál a valóság és a belőle alakuló fikció monitorozása explicit módon láttatja az elbeszélés aktusának önkényét, az írás töredékességét és törekenységét, s ezáltal a valóság megismerésére való alkalmatlanságát: „kitart a csend mellett: ez az új megoldás [...] akkor merült fel benne, amikor eszébe jutott, hogy más irodalmároknak is sikerült azzal az egyszerű módszerrel győzedelmeskedniük, hogy kitartottak: ő a csend mellett fog kitartani” (HERNÁNDEZ 2010, 110).

A nyelv általi valóságtorzítás egyértelmű, vállalt abszurditása vagy a hallgatás mint a narráció elkerülésének egyetlen megoldása. A novellák együttes olvasásának kettős önreflexív perspektívája szerint sem a történetmesélés, a közlés, sem a történetolvasás, a befogadás nem választható, hanem egyfajta kényszerként, létálapotként valósul meg. Olyan értelmező folyamat, mely a megértés szükséges illúzióját adja. Felisberto Hernández és Pablo Palacio az e felett érzett írói szkepszist a humorral, a halál abszurd ábrázolásával okozott távolítással valósítja meg, s ezzel figyelmezteti az olvasót a szöveg útvesztőjének rejtett csapdáira és tükreire. Bár a szerzők a korszak kategorizálhatatlan, irányzatba nem sorolható írói, műveikben mégis ugyanazokat az avantgárd irodalomra oly jellemző motívumokat és megoldásokat használják a megértés és annak egy módja, az alkotás ábrázolására.

Bibliográfia

- HERNÁNDEZ, Felisberto (2010), *La envenenada*, in Felisberto HERNÁNDEZ, *Los libros sin tapas*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 105–114.
- HUTCHEON, Linda (1980), *Narcissistic Narrative the Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- MANZONI, Celina (1994), *El Mordisco Imaginario: Crítica de la Crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- PALACIO, Pablo (2006), *Un hombre muerto a puntapiés*, in Pablo PALACIO, *Un hombre muerto a puntapiés*, Caracas, El Perro y la Rana, 9–17.
- PRIETO, Julio (2002), *La singularidad sin lugar: Felisberto Hernández y la retórica de la vanguardia*, in *Actas del Homenaje internacional a Felisberto Hernández en el centenario de su nacimiento*, México, UNAM. <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>
- VALLEJO CORRAL, Raúl (2005), *Prólogo*, in Pablo PALACIO, *Un hombre muerto a puntapiés*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, XI.
- VERANI, Hugo J. (1998), La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 24 (1998)48, 117–127.

KUTASY MERCÉDESZ

Magyar avantgárd és neoavantgárd művész-önábrázolások Latin-Amerikában

„tegyük ezt, amíg lehet. Mert eljöhét az idő, hogy hallgatásunk is sérti majd ezt a törvényt, hogy némaságunk és részvétlenségünk is konokságnak számít, és még csak nem is meditálhatunk. Ordítunk hát...”¹

(*Remenyik Zsigmond*)

Tanulmányom kiindulópontja az a kutatás, amelyet 2009-ben végeztem Buenos Airesben, és amelynek során magyar neoavantgárd képzőművészek elkallódott és csak katalógusban fennmaradt munkáinak igyekeztem a nyomára bukkanni. Elemzésem tárgya tehát nem a szó szigorú értelmében vett irodalom területére tartozik, ám e konceptuális művészeti alkotások szöveges volta és önreflexív természetete miatt mégis úgy vélem, hogy izgalmas adalékot nyújthat a korszak irodalmának tanulmányozásához is.

A szóban forgó magyar kiállítás alapötlete Jorge Glusberg² argentin kurátortól, a Buenos Aires-i Centro de Arte y Comunicación (a továbbiakban: CAyC) alapítójától származik, aki azt feltételezte, hogy hasonló politikai környezetben (itt: diktatúrákban) hasonló jellegű műalkotások születnek – vagyis a művészeti hagyománnyal, a helyi kontinuitással szemben a párbeszédre és az aktuális eseményekre való reflexióra helyezte a hangsúlyt.³ A magyar művészeket Beke László fogta egybe, aki így reagált Glusberg felvetésére:

Állítólag a mass media korában élünk. Ám ha arra gondolok, hogy az argentin közönség milyen csekély valószínűséggel értheti meg a magyar művészetet, legalábbis kétség fog el. Azt gondoljuk, hogy a művészet nemzetközi, ám fel-

¹ REMENYIK 1986, 16.

² Jorge Glusberg (1932–2012) argentin műkritikus, művészetszervező, kurátor; a hetvenes évek óta Argentínában építészeti és képzőművészeti kérdésekben az egyik legjelentősebb szaktekinetély. Több külföldi és argentin egyetem tanára (New York University, 1981–1995; Universidad de Palermo, Buenos Aires, 1995–2012), illetve tiszteletbeli tanára (Universidad Nacional Federico Villareal, Lima; Universidad Nacional San Antonio Abad, Cuzco; Universidad de Veracruz, Universidad Nacional Ricardo Palma, Lima). Számos önálló kötet, több száz esszé szerzője.

³ Az azonos elv nyomán született művekből 2009-ben a stuttgarti Kunstverein mutatott be *Subversive Praktiken* címmel kiállítást, melynek nyomtatott katalógusa 2010-ben jelent meg Hans D. Christ és Iris Dressler szerkesztésében.

merül a kérdés, vajon képesek vagyunk-e mások fejével gondolkodni, még ha ismerjük is a közös nyelv szókincsét és nyelvtani szabályait.⁴

Tanulmányom központi kérdésfelvetése tulajdonképpen épp Beke László leveléből következik. Arra ugyan nincs lehetőségem kitérni ebben az írásban, hogy vajon lehetséges (volt)-e, vagy miként (volt) lehetséges az esztétikai-művészeti megértés és megfeleltetés a magyar/közép-európai és az argentin művészet sajátos jelrendszere között, az azonban mindenképp figyelemre méltó kérdés, miként mutatkozik be egy magyar művész idegenként Dél-Amerikában.

A magyar neoavantgárd történetét akár csak felületesen ismerők is jól tudják, hogy a korszak művészetéhez szervesen hozzátartozik az elzártságra, a határok átlépésének lehetetlenségére, a szólásszabadság korlátozott voltára való reflektált-ság, ami különösen hangsúlyossá válik egy olyan magyar anyag esetében, ahol csak a művek utaznak, a művészek azonban nem.

Ami a kiállítás előzményeit illeti, kutatásom során kiderült, hogy a kiállítás két kulcsfigurája, Beke László és Jorge Glusberg személyesen találkozott, valószínűleg Varsóban, egy, a Foksal Galériában rendezett kiállításon, Beke ekkor hívta meg Glusbergét Budapestre.⁵ Glusberg a budapesti látogatás során több művész otthonába is ellátogatott, és műveket, saját elmondása szerint jobbra kisebb grafikákat, fotókat vitt magával egy tervezett argentinai kiállításához.

A CAyC tájékoztató levelei⁶ hamarosan hírt adnak a magyarok kiállításáról, sőt mindjárt kettőről is: az elsőt (*Festival de la vanguardia búngara*) a hírlevelek tanúsága szerint 1973-ban rendezték, és csupán egy – a résztvevők teljes listáját is tartalmazó – meghívó ad hírt róla (melyet 1973. szeptember 27-én kelteztek, és a kiállítás megnyitójának idejéről is tudósít: erre 1973. november 27-én került sor); ugyanehhez a kiállításához kapcsolódik egy szeptember 28-i levél, melyen Bak Imre egy művének reprodukciója látható. A kiállításról azonban nem áll más információ a rendelkezésünkre, és katalógus sem készült róla, tehát nem tudjuk, hogy ha valóban megrendezték, vajon miféle művekkel vettek részt rajta a listán szereplő művészek.

A második kiállítást (*Hungría 74*) a CAyC-hírlevelek szerint egy évre rá, 1974-ben rendezték, és ehhez katalógus is készült. Két magyar kiállításról beszélhetünk tehát: az elsőt még Glusberg budapesti látogatása évében, 1973-ban, a másikat

⁴ A Glusberghez írott levélrészlet forrása a CAyC által kiadott *Hungría 74* című katalógus. Magyarországon néhány példány található magántulajdonban, illetve az Artpool Művészetkutató Központban. Az eredetileg angol nyelven írott szöveget saját fordításomban közlöm.

⁵ A budapesti látogatás tényét több, a későbbi kiállításokon részt vevő magyar művész is megerősíti, sőt, Beke László úgy emlékszik, nem is egy, hanem két látogatásra került sor; naplójegyzeteiből az egyik – vélhetően a második – pontos dátuma is kiderül: eszerint Glusberg 1973. március 9–15-ig tartózkodott Budapesten.

⁶ Ezek jelentős része ma kutatható az Artpool Művészetkutató Központban.

pedig a következő évben, 1974-ben rendezték, ám számos jel mutat arra, hogy ez a – bár dokumentált – információ talán mégsem helytálló, és esetleg mindössze egy, éspedig sokkal kisebb léptékű kiállítást rendeztek Buenos Airesben, mint arra a katalógus és a hírlevelek alapján következtetni lehetne.⁷

A kiállítás vs. kiállítások problematikájától függetlenül azonban fennmaradt az *Hungria 74* című katalógus, melyből néhány szembeötlő konklúziót azonnal levonhatunk. Elsősorban, hogy a katalógusban dokumentált anyag nem az, aminek kiviteléről Glusberg megemlékezik, hanem a művészek által kerülőutakon postázott, és jobbára a CAyC hírleveleinek formátumára applikált lapokról van szó. És bár a korszakban oly elterjedt *mail-art* gyakorlatával egyetértésben jó néhány művész olyan munkákat (illetve dokumentációt) küldött Buenos Airesbe, amelyeket korábban más felhívásokra is postázott, mások, nem is kevesen, célirányosan a Buenos Aires-i kiállításra terveztek és küldtek anyagot, ahol a távolságra, idegenségre utaló attitűd, illetve az öndefiníció, a művész saját identitására, illetve kiutazására, vagyis egy más közegben való bemutatkozására való reflexió hangsúlyosan jelen van. Tanulmányomban ebből a csoportból kívánok kiemelni és bemutatni a teljesség igénye nélkül néhány emblematikus esetet.

Az összes mű közül talán a legszórakoztatóbb Attalai Gábor terve, aki egyetlen munkával szerepel a CAyC '74-es katalógusában. Az 1973. május 6-án keltezett levélben Attalai a '73-as kiállításra küld instrukciókat, ám a levél és a művészlől készült fotó mégis a '74-es kiállítás katalógusában jelent meg.

Kedves Jorge Glusberg,

Szeretném, ha bemutatnád a *Magyarország 1973* kiállításon *legnagyobb ellentét* című munkámat.

Helyezz el egy márványalapon (területe: 16×6 méter) egymás mellé egy fekvő, fehér festményt (akril, vászon, 1,3×1,3 m) és egy élő fekete párducot (rövid láncra kötve). A párduc nem érintheti a vásznat!

Ha nem tudod megvalósítani a javaslatomat, kérlek, írd, és küldök egy másik ötletet.⁸

A terv – amely, ha kiviteleztek volna, gyakorlatilag a 19×7,5 méteres kiállítótér egy teljes emeletét elfoglalta volna – természetesen nem valósult meg, ugyanakkor Glusberg sem jelentkezett újabb ötletért, hanem feltehetőleg magát a levelet állította ki, a tervezett installáció dokumentációjaként. Attalai terve egyrészt monokróm munkáinak sorába illeszkedik, ugyanakkor az installációhoz tartozó 1,3×1,3 méteres, akrillal festett fehér vászon alkalmazása Beke László *Elképzelés*-felhívására készült négyzetes munkáit idézik (*Ön találhat minden négyzethez különböző*

⁷ Erről bővebben lásd a stuttgarter kiállítást kísérő konferencián elhangzott előadást: <http://www.wkv-stuttgart.de/en/docs/audio/>

⁸ Az eredetileg angol nyelvű levelet a saját fordításomban közlöm.

négyzeteket, 1971. aug. 3.; A négyzet vizuális lehetőségei; Kint-bent). Mégis, Attalai annak a kevés művésznek az egyike, aki művével – meglehetősen, nem is tudatosan – a kiállítás helyszínére is reflektál: a *legnagyobb ellentét* című munka gondolata szépen rímel a latin-amerikai kontinens barokk jellegére, rendkívüli ellentéteire; a ropant méretek és az élő fekete párduc kiállítótérbe helyezésének lehetősége pedig egy távoli, egzotikus helyszínt feltételez, ahol bármi megtörténhet: a művész, aki a három T idején hazájában is korlátok között mozog, egy távoli kiállításra óriás márványlapot és élő fekete párducot álmodik a lehető legnagyobb természetességgel, miközben nyilván maga is tudja (és talán ez a mögöttes tudás is, kontrasztként, a mű részét képezi), hogy Glusberg kiállítási koncepciója épp az országok hasonló politikai helyzetére (vagyis épp korlátozottságára) épül.

A második műcsoportba azokat az alkotásokat sorolom, amelyek esetében a művészek a kiállításon való jelenlét lehetetlenségére egyfajta pseudojelenléttel, szubsztitúcióval reagálnak. Ebben a csoportban talán a legemblematikusabb alkotás Maurer Dóra műve, aki két lapot küld Buenos Airesbe: az elsőn egy gépelt életrajzi összegzés fölött a művészről készült fotó látható, mellette egy korábbi műve, a *Mennyiségtábla* (1972). A második lap azonban kifejezetten az argentinai kiállításra készült, és a *terv a JELENLÉT-MŰ-höz a CAyC-nak, Buenos Airesbe* címet viseli. A lapon a művész kézírásával az alábbi szöveg olvasható:

terv a JELENLÉT-MŰ-höz
a CAyC-nak, Buenos Airesbe
1973 nyara

A művem SZÁNDÉKA:

SZERETNÉK ITT ÉS MOST JELEN LENNI (Buenos Airesben, a kiállítás alatt)

1. azáltal, hogy fényképeket készítek a testem egymástól 50 cm²-es távolságban lévő, 25 cm²-es részeiről, és 475 cm²-re nagytítom őket. A fotókat olyan sorrendben állíthatod ki, ahogyan szeretnéd.
2. azáltal, hogy a fal előtt (tőle 1 m távolságra) kémcsövekben kis mennyiségeket függesztek fel a hajamból, a véreimből stb., épp ott, ahol a fotók is találhatóak.
3. azáltal, hogy listát írok a legfontosabb tevékenységeimről, melyeket a kiállítás ideje alatt napról napra tervezek. Ha bármi különbség volna a tervem és a valóság között, írok a kiállítás szervezőinek, és megkérem, hogy *javítsák ki*.
4. EREDMÉNY: JELEN VAGYOK ITT ÉS MOST.

JELEN VAGYOK ITT ÉS MOST?

nézlek	hátat fordítok neked
nem tudlak nézni	nem tudok hátat fordítani neked
kedvellek	beszélék hozzád
nem tudlak kedvelni	nem tudok beszélni hozzád

most azt gondolom: a művészetek fejlődésének egyetlen útja: minden *harmadik* ötletet megvalósítani.

kíváncsi vagyok, vajon a barátaim (vajon te) mit gondoltok erről az ötletről?⁹

A Buenos Aires-i kiállításon való jelenléte tehát a művész saját testéről készült fotók nagyításával, haj- és vérminták küldésével, valamint a kiállítás idején végzett tevékenységeinek dokumentálásával szándékozik felidézni; a projekt ugyanakkor nyilvánvaló és vállalt lehetetlenségével (például „ha bármi különbség volna a tervem és a valóság között, írok a kiállítás szervezőinek, és megkérem, hogy javítsák ki”) Attalai *legnagyobb ellentét* című művével rokon, hiszen a kiállítás kiindulópontjaként is szolgáló korlátozottság elé építi az igenlő mondatokból (vagyis a kiállításon való részvétel verbális illúziójából) emelt kulisszafalat. Ha a projekt önmagában is paradox természete nem volna elegendő, a leírás után felsorolt kérdések, egymást kioltó állítás- és tagadáspárok az önreflexió területére vezetnek, és visszavonják a jelenléte néhány pillanatra megidézett illúzióját.

Érdekes továbbá azt is megfigyelni, milyen módon építi föl a művész Buenos Aires-i „jelenlétét”: elsőként a saját testéről készült fotók nagyításait helyezné el a kiállítóterben, tehát a külső, fizikai jegyeket fragmentálja (részleteket fotóz), ám felnagyítja őket, ezáltal az egész test percepcióját egyértelműen torzítja. A második lépés során egy valóságszinttel közelebb jön, amikor, mintegy ereklyeként, saját haját¹⁰ és véréte helyezné el üvegsövekben a felnagyított fotók előtt. Az előképhez hasonlóan, ahogy az ereklye helyettesíti a szentet, és annak minden csodatévő tulajdonságával, tehát jelenlétével rendelkezik, úgy a művész haja, vére már nem csupán fizikai ottlétét invokálná, hanem nyilvánvalóan egy ennél mélyebb szintről beszél. A harmadik szint a valóságos embert tárja elénk, ugyanakkor talán ez mutatja meg legvilágosabban az adott ember térbeli-időbeli korlátait, ezáltal pedig a projekt lehetetlenségét. Azáltal, hogy saját elképzelt cselekvéseit dokumentálja, majd, ha mégsem a tervek szerint cselekszik, javítást ígér, elemeli a művet az első két lépésnél még érvényes metaforikus szintről, és a teljesen konkrét valóságba helyezi – ahol azonban az eddig működőképesnek látszó szubsztitúció saját groteszk ellentétébe fordul, és nem működik többé. Az eredmény („result”) is erre reflektál, amikor egyszerre állítja és rögtön utána nyomban meg is kérdőjelezi a jelenléte: „jelen vagyok itt és most – jelen vagyok itt és most?”, miközben az „itt” és „most” szavak jelentése szétválk, egyszerre jelenti (vagyis épp meg többszöröződő jelentése miatt nem jelenti egyáltalán, inkább kétségbe vonja, elbizonytalanítja) a szavak leírásának pillanatát, a Buenos Aires-i kiállításét, sőt a kortárs olvasó idejét és terét is. Ekkor felmerül a kérdés: szükséges-e megvalósítani ezt a projektet, hogy elérje célját, vagy az elbizonytalanító jelenléte illúziója megra-

⁹ Az eredetileg angol nyelven írott levelet saját fordításomban közlöm.

¹⁰ A haj mint művészi eszköz már korábbi munkáin is szerepelt, így a Klaus Groh *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című könyvében dokumentált *Projekt: Brachland aufbrechen* című tervén is.

gadható pusztán a leírás által is? Meglehet, Attalai tervéhez hasonlóan a projekt alap gondolata („ellentét-mű”, lehetőség vs. lehetetlenség) vázlatos formájában sokkal erősebben kirajzolódik, ezáltal némiképp hasonló Ben Vautier meg nem valósult műveihez: épp megvalósulatlanságában emelkedik műalkotássá.

Major János Argentínába küldött műve is önmagára, a művész és a mű viszonyára reflektál, ugyanakkor a két katalóguslap kiindulópontja korábbi munka: a művész a hetvenes évek elejétől készített sírkőfotókat, melyeken rendszerint a groteszk esztétikája dominált. Erre az időszakra tehető például a Beke László *Elképzelés* gyűjteményében is megtalálható Kubista Lajos sírköve és a hozzá tartozó pszeudoérvelés a magyar „Fact-art”-tal kapcsolatban; vagy az iskolatáskát, autót, szerelmespárt és édeskés szövegeket ábrázoló sírkövekről készült felvételek, amelyek megjelentek Klaus Groh *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című könyvében is. A Buenos Airesben kiállított fényképek egyszerre illeszkednek ebbe a vonulatba, ugyanakkor Major zsidósággal kapcsolatos kérdésfelvetéseit is dokumentálják. A gépelt aláírással és 16-4-74-es dátummal ellátott lapra applikált fotón Major egy elhagyott zsidó temetőben ül a földön, a kép alatt pedig hivatalos űrlapot idéző gépelt szöveg firtatja a művész nevét, születési helyét, valamint szülei, felesége és gyerekei nevét. A válaszok – mintha tényleg kérdőívről lenne szó – kézírással szerepelnek.

A második lapon látható két fényképen ugyanez az önreflexív tematika folytatódik. Az első a művészt ábrázolja, kezében lányával, míg a másodikon már nagyobbacska kislányt láthatunk. A képek alatti gépelt, harmadik személyben fogalmazott szövegek az előző lap hivatalos, elidegenítő hangnemét folytatják: „The artist with his daughter”, és „Itt a Bebi”/„here is the Bebi/Rebeka”. A két fotón kívül csak a mű adatai számára kijelölt helyet töltötte ki a művész, és Major lapjai esetében itt találjuk azt az elemet, amely a valóságot fikcionalizálja, és amely egyszerű önportréból metaművé emeli a katalóguslapokat. Major ugyanis saját kislányát nyilvánítja művészi alkotássá, amikor a mű címéhez azt írja: „Rebeka”, a dátumot pedig nyilvánvalóan a kislány születésének időpontjára antedatálja, így lesz az 1973 vagy 1974 helyett „1971. január 25”. A művészi jelenlét tehát, amelynek megképződéséhez Maurer Dóránál vér- és hajmintákra, de legalábbis azok leírására volt szükség, Major János esetében a fotókon valósul meg, a művész egyszerre alkotó és megalkotott, a lányát (és ezáltal önmagát, aki a kislánnyal osztozik a képeken) műalkotásként delegálja Buenos Airesbe.

Lakner László műve is az öndefiníciós kísérletek tartományába sorolható, ugyanakkor egyértelműen pseudojellegetű munka: a művész egy önmagáról készült igazolványképet montírozott a születési évében, 1936-ban kiadott Larousse lexikon *Lakner v. Luckner* szócikke mellé. A szöveg és a fotó kijelölte két identitás ötvözéséből különös pseudodokumentum keletkezik, melynek segítségével a művész külső szemlélőként ironikusan önmagát vizsgálja. A fotomontázon egyszerre van jelen a hitelesség és a manipuláltság megmutatásának igénye: az igazolványkép formátuma tökéletesen követi a lexikon többi portréjának méretét, ugyanakkor – mivel a szócikk a lap alján található – egészen a lap széléig lelóg, fölül pedig részben takarja az előző szócikk szövegét. Lakner tehát úgy mutatkozik be a számára idegen argentin

közönség előtt, hogy önmagát a klasszikus, kanonikus művészek közé számlálja (hisz benne van a Larousse-ban), egyszersmind tipográfiaileg is rámutat a kanonizáció lehetetlenségére (még a fotója sem fér el), ami ismét szépen rímel a kiállítási koncepcióra.

Csiky Tibor két munkával szerepel a katalógusban, melyek közül most a második lappal foglalkozunk részletesebben. Itt a művész saját közlekedési bérletét reprodukálja. A kép alatt olvasható – és talán tévesen „Biográfia” („Biography”) helyett „Bibliográfia”-ként („Bibliography”) megcímzett – szöveg („A XX. században születtem Európában. Ennyi elég.”) párhuzamba állítható magával a bérlettel: a létezés bizonyítékának látszik, dokumentál, információt közöl, ugyanakkor mégsem alkalmas arra, hogy Csiky Tibort – vagy bárki mást – azonosítsa. A művész tehát a Buenos Aires-i kiállításon akként mutatkozik be, ami valójában: ismeretlen európai művész, akinek bár arca van, élete van és talán művei is vannak, mégis, a távkiállítás révén épp csak annyira megismerhető, amennyire egy fényképes bérletigazolvány közel hozhat bárkit is.

Tót Endre katalóguslapja remek példája a verbalitásból (legyen az bár egzotikus utópia, pszeudóérvelés vagy groteszk) a némaságba, a hiány retorikájába való átmenetnek: a Buenos Airesbe küldött mű az 1970–1971 után a művészetében bekövetkezett fordulatot és az ennek nyomán meghonosodott témákat (semmi, nulla) példázza. Az első lapon egy hiányos információkkal, vagyis nullákkal teli, gépírásos levele olvasható, amelyet eredetileg Jorge Glusbergnek címzett, majd a címzést Ameliára javította (ő volt Glusberg második felesége a magyar kiállítások időszakában). Ami a spanyolul írott szöveg tartalmi részét illeti, Tót Endre azt állítja benne, hogy „ez egy audiovizuális levél” és hogy „hallani is fogod. Éppen rögzítem”, ami arra enged következtetni, hogy talán valóban készülhetett valamiféle hangzóanyag az elküldött szöveg mellé – ám efféle a Buenos Aires-i archívumokból nem került elő. Ha azonban a hiány esztétikája felől vizsgáljuk a levelet, a megígért, ám valójában nem létező hangfelvétel a lehető legkézenfekvőbb megoldás: a szöveg szervesen illeszkedik Tót korábbi munkái közé, hiszen minden formai jeggyel rendelkezik, ami egy levél „levélségéhez” szükséges: van feladója, címzettje, megszólítása, bekezdései, aláírása, sőt, utóirata is; ugyanakkor a levélre vonatkozó önreflexív utalásokon és a levélírás körülményeire reflektáló információkon („Esta Remington portable es muy buena” – „Ez a hordozható Remington nagyon jó”) túl nem tartalmaz egyetlen olyan tartalmi elemet sem, amely létrejöttét indokolná.

A második lapon három munka található egymás alatt: a legfelső fotón egy lakótelep képe elé kifeszített transzparenst látunk, rajta egy sor nullával, melyet, mintha csak jelentéssel felruházott mondat volna, felkiáltójel, valamint aláhúzás nyomatékosít, ezáltal ugyanabba a retorikai sorba illik, mint az imént idézett levél: formailag ugyan hordozza a közlés illúzióját, tartalmi része azonban ekvivalens a használt jelekkel, vagyis nulla. Alatta a művész egész alakos fotója látható, pólóján pedig három nullába írva saját vezetéknevét olvashatjuk. Legalul meg nem festett képeinek („My unpainted canvases”) listáját találjuk, ahol a képcímek helyett centiméterben megadott méretek sorakoznak.

A művész ezeken a munkákon közel jár Laurence Sterne vagy argentin kontextusban Macedonio Fernández műveihez,¹¹ amikor valóságos információ helyett minden esetben helyettesít (nullákat ír/rajzol információk helyett a külsőre hibátlanul levélszerű levélben, vászonméreteket ad meg témák, formák, színek helyett), az üzenetet pedig a képzelet bensőséges világába utalja, és teljességgel a befogadóra bízta.

Az eddig bemutatott néhány példán keresztül a beszéd (mégpedig szándékosan túlretorizált, bővelkedő beszéd) területéről eljutottunk az információk fokozatos elvesztéséhez, a beszédnek álcázott hallgatáshoz. Mottónkhoz visszakanyarodva pedig meg kell említeni, hogy a latin-amerikai magyar jelenlét nem az 1973–1974-es argentinai kiállításokkal kezdődött, hanem évtizedekkel korábban: amikor Remenyik Zsigmond (1900–1962) hajóra szállt, és az aktivisták meg Marinetti fűtötte lelkesedésből Buenos Airesbe, onnan pedig Valparaísoba ment kalandokat keresni,¹² a kalandokon túl pedig írói témára is talált: önmagát lelte meg, leendő regényei fikcionalizált szereplőjeként. Hazatérve több önéletrajzi regényében (*Vész és kaland*, *Az idegen*) a távoli valósággal, az idegenséggel való kapcsolatában igyekszik önmagát definiálni – ötven évvel később pedig a magyar neoavantgárd kiállítás résztvevői épp a fordított utat járják be, mégis ugyanoda, önmagukhoz jutnak: a politikai helyzet miatt ők maguk ugyan nem utazhatnak, de a borítékokban a határokon átcsempészett művek jó része ugyancsak a távolságra és a művészi identitásra reflektál.

Remenyik Latin-Amerikában valóban avantgárd íróvá vált: spanyolul publikált,¹³ a kor legformabontóbb művészeivel barátkozott, egyszerűval megtalálta, amire vágyott: a nagybetűs Életet.¹⁴ Alig félszáz évvel később ugyanez a Buenos Aires-i kiállításon párhuzamos/szimultán életmodellekké válik, ahol a művészek nem gőzhajón, hanem borítékokba zárva, fikcionalizálva jutnak csak el Latin-Amerikába, ám a létezés dokumentációja, legyen szó annak bármiféle módozatáról, a játék szabályai értelmében helyettesíti a valóságban megélt életet.

¹¹ Lásd például a *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)* című regényét (1967), melyben ötvenhat előszót, tizennyolc vázlatos fejezetkezdeményt és négy epilógust találunk, közülük az egyik ahhoz az olvasóhoz szól, „aki szeretné ezt a regényt megírni” („al que quiera escribir esta novela”).

¹² Remenyik latin-amerikai jelenlétéről bővebben lásd SCHOLZ 2000, 141–171; valamint *Prólogo* in SCHOLZ 2009, 9–19. (Magyarul: *A képzelgő lámpagyújtogató*, Budapest, Magvető, 1979) és FERDINANDY 1975.

¹³ REMENYIK 2009.

¹⁴ Különös, hogy hazatérve nem folytatja ezt az avantgárd írásmódot, hanem viszonylag hagyományos regények írásával foglalkozik; ekkor születnek önéletrajzi regényei is, melyek mintegy helyettesítik a maga mögött hagyott, sokkal valóságosabb életet.

Bibliográfia

- CHRIST, Hans D.–DRESSLER, Iris (Hrsg.) (2010), *Subversive Praktiken* (a stuttgarteri Kunstverein kiállításának katalógusa).
- FERDINANDY, Georges (1975), *L'œuvre hispanoaméricaine de Zsigmond Remenyik*, The Hague, Mouton.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1967), *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)*, Buenos Aires, CEAL.
- GROH, Klaus (1972), *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, Köln, DuMont.
- Hungria 74*, katalógus, Centro de Arte y Comunicación (ed.), Artpool Művészeti Kutató Központ.
- REMENYIK Zsigmond (1986), *Vész és kaland*, Budapest, Magvető.
- REMENYIK, Zsigmond (2009), *El lamparero alucinado*, Madrid, Iberoamericana. (Magyarul: *A képzelgő lámpagyújtogató*, Budapest, Magvető, 1979.)
- SCHOLZ, László (2000), *Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
- SCHOLZ, László (2009), *Prólogo*, in *El lamparero alucinado*, Madrid, Iberoamericana, 9–19.

A jelen nem lévő vonzásában
A misztika irodalmának nyomai Virgilio Piñera¹
La cara című novellájában

„Ami megvonja magát,
az lényegibben tudja az embert illetni,
és bensőségesebben igénybe venni,
mint bármiféle jelenlévő.”²
(Martin Heidegger)

„A legvonzóbb az, ami rejtőzködésével, titokzatosságával ad hírt magáról” – írja Barthes *A szöveg öröme*-ben (BARTHES 2001, 79), rávilágítva arra az inverz jelenségre, mellyel a nyelviséghez kötött irodalom igen gyakran szembesül. Az avantgárd és posztmodern elbeszélő irodalom sajátosan ambivalens módon fordul a nyelvhez, melyben az állítás és tagadás egyaránt jelen van. A „nyelv minden”, illetve a „nem mi beszéljük a nyelvet, hanem a nyelv beszél minket” szemlélete mellett egyre nagyobb teret kaptak a nyelvre mint hiteltelen, elhasznált és alkalmatlan anyagra tekintő szemléletek is. A nyelv „apoteózisát” látva ugyanis felmerülhet a kérdés: vajon elbeszélhetők-e legmélyebb léttapasztalataink? Elfogadhatók-e a fenomenológia azon állításai, melyek szerint a tudat legbelsőbb szerkezete, valamint az egzisztencia alapja az idő (s innen talán már csak egy lépés a nyelv), így az emberi tapasztalás csak az időszerkezet hármas tagolódásának rendszerében értelmezhető? Valóban nyelvi, *csak* nyelvi természetű-e a gondolkodás vagy – helyesebben fogalmazva – a tudat? Elképzelhető-e olyan léttapasztalat, mely ellenáll a kimondásnak?

¹ Virgilio Piñera (1912–1979) kubai író, költő, drámaíró és fordító. 1940-ben bölcsészdoktori fokozatot szerzett a havannai egyetemen, majd 1941-ben megjelent első verseskötete is *Las furias* címmel. Még ugyanebben az évben megírta az *Electra Garrigót*, mely határkővé vált a kubai színház történetében. 1946-ban Argentínába, Buenos Airesbe utazott, s kisebb-nagyobb megszakításokkal itt élt egészen 1958-ig. Itt ismerkedett meg többek között a lengyel Witold Gombrowiczsal, valamint Jorge Luis Borgesszel, Victoria Ocampoval és José Biancoval. Írásai mellett kritikával, esszéírással és fordítással is foglalkozott, 1952-ben publikálták első regényét (*La carne de René*). Számptalan spanyol és francia nyelvű folyóirattal volt kapcsolata Kubában és Argentínában egyaránt (*Espuela de plata*, *Poeta*, *Ciclón*, illetve *Sur*, *Lettres Nouvelles*, *Les Temps Modernes*). 1958-ban végleg hazaköltözött, a kubai forradalmat követően a *Revolución* című folyóiratnál kezdett dolgozni, 1960-ban kiadták összes színműveit. 1968-as kitüntetése (Premio Casa de las Américas) ellenére egészen haláláig üldözték, illetve mellőzték, részben a rendszerrel szembenálló ideológiai nézetei, részben homoszexualitása miatt. A magyar közönség elsősorban fordításait ismerheti, Baudelaire versei mellett ő ültette át spanyolra többek között Madách Imre *Az ember tragédiáját* is.

² HEIDEGGER 2002, 172.

Virgilio Piñera sajátosan groteszk világa, illetve a misztika irodalma között párhuzamot vonni talán provokatív lépésnek tűnik, már a kérdésfelvetés is igényel némi magyarázatot. A kubai szerző novelláiban ugyanis – jellegzetesen avantgárd gyökerekből táplálkozva – egy igen erőteljes képi, fogalmi és nyelvi világ bontakozik ki, mely leginkább az abszurd és a groteszk formai és tartalmi minőségével írható le. Piñera érdeklődése ugyanakkor igen erőteljesen a halálra irányul, s nemcsak testi értelemben, hanem az egyén egzisztenciális szintjén is; művészetete az élet, a lét, a gondolkodás és az alkotás számtalan aspektusát feltárja (vö. GILGEN 1980, 350). Abszurd világának figurái gyakran episztémológiai kérdéseket fessegetnek; az emberi identitás és léttapasztalat problémái legtöbbször összekapcsolódnak a nyelvi kifejezés lehetőségeinek határaival. Az emberi test töredezett, szétdarabolt, különleges perspektívából való ábrázolása együtt jelenik meg a beteljesületlen (vagy épp sajátosan abszurd módon beteljesült) vágyakkal. A fragmentáció mellett az elbeszélhetőség kérdése is szinte kivétel nélkül igen erőteljesen alakítja a szövegeket. A tapasztalat, valamint a beteljesülés elbeszélhetősége ugyanakkor a misztika irodalmának is alapvető kérdése, melyre sajátos képi és nyelvi megoldásokkal igyekszik választ találni.

Piñera *La cara* (Az arc) című novellája, mely 1956-ban jelent meg,³ groteszk ábrázolásmódja mellett a mitológia és a misztika irodalmának hagyományait alapul véve egyaránt értelmezhető:⁴ a narrátor-főszereplő egy nap különös telefonhívást kap. Egy titokzatos idegen keresi, aki pusztító-vonzó erejű arca miatt örökös magányban él, egyetlen lehetősége az emberi kapcsolatokra a telefon. A narrátor kezdeti idegenkedése fokról fokra oldódik, egyre nagyobb vonzalmat érez az idegen iránt, elviselhetetlennek érzi a saját biztonsága érdekében bevezetett korlátokat (csak sötétben találkozhatnak), míg egy nap eszelős vágyában megvakítja magát, hogy szemtől szemben „láthassa” a másikat. A narráció ezen a ponton megszakad.

Az elbeszélést olvasva egy olyan sík tárul fel, amely a nyelviségen túlmutat, egy olyan valóságot állítva a középpontba, mely kimondhatatlanságában megragadhatatlan. „Maga az elgondolandó fordul el az embertől, s már régtől fogva ebben az elfordulásban tartózkodik” – írja Heidegger a gondolkodásról elmélkedve (HEIDEGGER 2002, 171). Annak paradoxonját éljük meg tehát, hogy a legfőbb elgondolandó ellenáll még magának az elgondolásnak, s ezzel együtt pedig a kimondás aktusának is. Piñera novellája ezt a paradoxont bontja ki: a nyelvbe ágyazottság létmódjában egyszerre megjelenik az elrejtőzés aktusa is, s a szöveg egyre inkább teret enged a csend és elhallgatás diskurzusának.

A verbalizálás ősi gesztusa alapvető fontosságú, amióta az emberi kultúra történetéről beszélhetünk. A kimondás (vagy még inkább a megnevezés révén) az addig ismeretlen ismerőssé válik. A megismerés egyúttal összekapcsolódhat a birtoklással is: amit nyelvileg ki tudunk fejezni, az a miénk. Zsadányi Edit ezen is túl-

³ Az elbeszélés a szerző *Cuentos fríos* című novellagyűjteményének darabja.

⁴ A mitikus értelmezéshez, a novella és Narcisszusz történetének párhuzamos olvasatához lásd Kutasy Mercédesz doktori disszertációját (KUTASY 2010).

mutatva a logosz antropomorf valóságteremtéséről beszél (ZSADÁNYI 2002, 8): a verbalizálás, az elbeszélés révén tehát emberi mintára reprezentáljuk a világot, ha úgy tetszik, saját képünkre és hasonlatosságunkra formáljuk. Egyfajta domesztikáció ez, amellyel saját jól ismert tulajdonunkká teszünk minden megnevezhetőt (lásd a teremtéstörténet allegorikus elbeszélését Ádámról, amint nevet ad az őt körülvevő dolgoknak).

Ennek ellenére egyre több olyan területtel találkozunk (a képzőművészet, a zene vagy akár a vallás terén), melyek ellenállnak a kimondásnak. A valóság tapasztalatának olyan síkjai ezek, ahol a verbalizáció kudarcot vall. Melyek ezek a területek? Maga a kérdés is megválaszolhatatlannak tűnik, a válaszhoz ugyanis meg kellene neveznünk azt, ami definíció szerint megnevezhetetlen. „Mégis hogyan tudhatjuk a legcsekélyebbet is arról, ami ilyen módon megvonja magát? Hogyan jövünk ahhoz, hogy akár csak meg is nevezzük?” – teszi fel a kérdést Heidegger (HEIDEGGER 2002, 172). Különös módon az elbeszélő irodalom is egyre több olyan példát mutat, amikor a narrativizálás folyamata elakad, s a szöveg kénytelen a csend diskurzusát (vagy egyéb, nem nyelvi diskurzusokat) bevezetni. „Az elhallgatás mint a verbális közlés szélső értéke az irodalmi nyelv korlátozott képességeit hangsúlyozza” (ZSADÁNYI 2002, 7), s ezzel olyan tartományokra világít rá, melyek túlmutatnak a nyelviség keretein. Az elgondolandó, az embertől elfordulva, így ellenáll a kimondás, a néven nevezés s ezzel együtt a birtoklás lehetőségének.⁵

Virgilio Piñera novellájában a történetmesélő szimbolikus halála (elbeszélőként való megsemmisülése) révén a történet saját magát törli. Ez a sajátos technika egyrészt rávilágít a nyelvi megismerés lehetőségeinek határaitra, a narrativizálás folyamatának korlátaira, másrészt viszont tanúságot tesz egy nyelven, elbeszélhetőségen túli valóságról, mely így transzcendens szintre emelkedik.⁶ Ez a transzcendensként is interpretálható sík abszurd módon egy telefonhívás formájában tör be az elbeszélő életébe. Az ismeretlen telefonáló az elbeszélés folyamán egyre erősebben vonzza csábítja a narrátort, a titokzatos arc hiánya egyre nagyobb odafordulást kíván tőle. „Az elfordulás [...] kizárólag ott esik meg, ahol az odafordulás már megtörtént” (HEIDEGGER 2002, 171).

Az elbeszélés során a két szereplő világának közeledése kezdetben erőteljesen verbális síkon mozog: a telefon mint kommunikációs csatorna teljes mértékben a nyelviségre korlátozza a kapcsolattartást. Beszélgetéseik során hangsúlyozottan érvényesül az „az vagyok, amilyen történetet el tudok mesélni magamról” elve. A téma hiányától való félelem ebben az esetben egzisztenciális félelem: a kapcsolat verbális csatornájának kudarca magát a kapcsolatot, a két szereplő önazonosságát veszélyeztetné.

⁵ Derrida – egy fokkal szélsőségesebben – egyenesen a szöveg olvashatatlanságáról beszél, arról az ellenállásról, melyet a szöveg az olvasás aktusával szemben kifejt (DERRIDA 1986, 160–182).

⁶ Az elbeszélhetőség határain kívül eső valóság Platónnál talán (a) Khóra fogalmában jelenik meg a legösszetettebben; egyfajta harmadik „nem”-ként (triton genos), mely se nem érzhető, se nem érthető (DERRIDA 1995).

– Attól tartok – vágtam közbe –, hogy hamar véget kell majd vetnünk a beszélgetéseknek: nem lesz miről beszélni. Semmi közös nincs bennünk, sem közös barátok, sem kölcsönös függés, ráadásul maga még csak nem is nő (tudja, a nők szeretnek telefonon szerelembe esni); azt hiszem, öt perc sem kell, és ásítózni fogunk unalmunkban. (PIÑERA 1990, 89.)⁷

A közeledés során a nyelvi sík kiemelt szerepet kap: a kapcsolat e szakasza elbeszélhető. Bár már ezen a ponton is az elliptikus szerkesztésmód dominál, az események (történetjellegüknel fogva) nem állnak ellen a narrációnak. A nyelviség korlátai kizárólag a titokzatos arcról beszélve mutatkoznak meg. Az elbeszélő nehezen törődik bele tudásának határaiba, s minden erejével a megismerésre törekszik. Legerősebb eszköze ebben a *kimondás/kimondatás*, azaz egy olyan aktus, mely révén a rejtett külsővé válik, megmutatkozik (vö. LLEDÓ 1998, 22). „S ami az arcát illeti, azt hiszem, itt az ideje, hogy meséljen egy kicsit róla” (PIÑERA 1990, 93). E törekvés azonban szervesen kapcsolódik a birtoklás vágyához: a verbalizálás révén ismertté, birtokolhatóvá kívánja tenni az ismeretlen arcot. Az idegen válasza világossá teszi e vágy lehetetlenségét: arcáról beszélve olyan többszörösen terhelt, erőteljesen metaforikus nyelvezetet használ, mely látszólag elbeszélő jellegű, alaposabban vizsgálva a szöveget azonban kitűnik, hogy az elbeszélés a végletekig fikcionalizált. Tulajdonképpen egy fedőszöveggel van dolgunk (amely különös módon egy allegorikus történet formáját ölti magára); úgy tűnik, egyrészt az értelemadást, a megértést szeretné támogatni, másrészt viszont ennek a folyamatnak a kudarcát nagyítja fel: a szöveg teljes mértékben értelmezhetetlen, a narrátor-főszereplő megismerő vágya kielégítetlenül marad. Az esztétikai csábítás inverz megjelenését figyelhetjük meg: „a nyelv érzéki oldala”, „a beszéd vonzereje”⁸ képtelen az örömszerzésre, s inkább csak a hiányra mutat rá egyre erősebben. Minél sűrűbb a szöveg szövete, annál erősebb a vágy félrehúzni azt, s az alatta rejlő jelenvalót szemlélni, hiszen „az elgondolandó minden elfordulás közepette már megszólította az ember lényegét” (HEIDEGGER 2002, 171).

Az ismeretlen idegen végletesen irracionális világához közeledve a verbalitás szintje egyre inkább a háttérbe húzódik. A novella ebből a szempontból vizsgálva az elbeszélés/elbeszélhetőség redukált lehetőségeit illusztrálja. A narrátor alakja folyamatosan bizonytalanságának ad hangot saját elbeszélő képességét illetően, az önirónia eszközével élve tagadja az elbeszélés érvényességét.⁹ Az elbeszélő én folyamatosan küzd a kimondás lehetetlenségével, s ezzel párhuzamosan rávilágít a narráció korlátaira is: ha ugyanis a szereplő én képtelen az önkifejezésre, a narrátor én sem képes hitelesen közvetíteni a történetet.

⁷ Az idézeteket saját fordításomban közlöm – S. M.

⁸ A téma bővebb tárgyalását lásd Jausznál (JAUSS 2002, 220–221).

⁹ Lásd az iseri „negáció” fogalmát (idézi ZSADÁNYI 2002, 14).

Hosszú csend állt be; túlságosan is megindultak voltunk, semhogy beszélni tudtunk volna. Végül ő törte meg a csendet: „Mit fog most tenni?”

– Ellenállni, ameddig csak tudok, egészen addig, amíg az emberi határain megengedik..., addig, amíg... [...] Nem feleltem neki. Hasztalannak tűnt akár csak egyetlen szót is hozzátenni. (PIÑERA 1990, 91, 95.)¹⁰

A nyelvi kifejezés lehetőségeinek korlátai a töredezettség és az elhallgatás révén válnak nyilvánvalóvá, rávilágítva egy nyelven túlmutató léttapasztalatra. „A nyelvi kompetencia hiányára utaló metanarratív eljárások a nyelv »töréseinek« tekinthetők, melyben metafizikai világképünk, logocentrikus nyelvi kultúránk határai válnak láthatóvá” (ZSADÁNYI 2002, 7). Olyan nyelvvvel van tehát dolgunk, mely egyszerre csend is, s egyre inkább visszavonul a teljes elhallgatásba: a jelenlét csendjébe, ahol igazzá válhat Ricœur megállapítása, mely szerint a nyelvi törvények a léleknek egy tudatalatti, nem gondolati és nem történeti szintjét jelzik (vö. RICŪEUR 2002, 202).

Az ismeretlen arca irodalmi hagyományok alapján az ekfrázis¹¹ műfaji sajátosságai szerint leírhatóvá, megismerhetővé válhatna, a narrátor mégis a csend diskurzusát, az elbeszélés felfüggesztését választja, ezzel ismeretelméleti és nyelvelméleti kérdéseket állít az elemzés középpontjába. Milyen mértékben ismerhető meg a világ s benne az emberi személyiség? Mennyire vagyunk képesek közölni a tapasztalatainkat? Tudunk-e kapcsolatot teremteni és azonosulni a másikkal?

A narrátornak az idegenhez közeledve egyre inkább le kell mondenia a verbalizálás lehetőségéről, teret adva a csendnek. A folyamat a találkozásban érni el csúcspontját, az elbeszélés azonban már korábban megszakad. A beteljesülés abszurd pillanata ugyanis teljes mértékben kívül esik az elbeszélés keretein, jelezve, hogy olyan tapasztalatról hallgat a narrátor, melyet lehetetlen volna elbeszéléssé alakítani.

Nem sok maradt már, amit el kell beszélnem. Valamivel később visszamentem hozzá a házába. Amint leültem a fotelomba, tudtára adtam: kiszúrtam a szememet, hogy az arca ne választhassa el többé a lelkünket, s hozzátettem, mivel a homály most már felesleges, nyugodtan felkapcsolhatja a lámpát. (PIÑERA 1990, 96.)

Zsadányi szerint az elhallgatás egyik típusa egyszerűen a narráció vége, ebből a szempontból valamennyi elbeszélés ellipszissel zárul. A *La cara* esetében azonban a narráció vége nem zárás, hanem sokkal inkább nyitás egy nem verbalizálható terület felé. Gerald Prince az „elbeszélhetetlen” fogalmának három esetét különbözteti meg: amikor az elbeszélő nem akarja megsérteni a szociális szabályokat, ha az elbeszéléstechnika hiányosságai megakadályozzák az elbeszélést, illetve amikor a kimondhatatlanság problémájával szembesülünk (idézi ZSADÁNYI 2002, 19).

¹⁰ A nyelv elégtelenségének kimerítőbb tárgyalásához lásd SONTAG 1969.

¹¹ Az ekfrázis műfaji sajátosságairól lásd Kutasy Mercédesz doktori disszertációját: KUTASY 2010.

A novella zárлата az ismeretlennel való szembenézés révén éppen a kimondhatatlanság kérdését veti fel.

Az interpretáció ebben az esetben nem más, mint – Máthé Andrea szavaival élve – „keresgélő járkálás a csendben” (MÁTHÉ 2006, 11), olyan út, mely a mitológia elbeszél, „kimerített idejétől” visszavezet a szimbólum „rejtett idejéhez” (RICŒUR 2002, 199–200).¹² A szimbólum rejtett ideje egyszersmind időtlenséget, állandó jelent is feltételez, melyben az idő hármasság tagolódása megszűnni látszik: „a jelenlétben működő jelen az idő egyik tulajdonsága, amelynek lényege azonban a hagyományos időfogalommal sosem ragadható meg” (HEIDEGGER 2002, 176). Az idő tagolódásának megbomlása jól jelzi a verbalizálás lehetőségeinek korlátait, a történetalkotás kudarcát.

Az elbeszélhetőség problémái ugyanakkor teret engednek az archetipikus mitológiai történetek különböző változatainak. A novella a már említett Narcisszusz történetén kívül a görög mitológia Medúza-történetét is megidézi. Az elbeszélés aktuusa – abban az esetben persze, ha sikeres –, a megértés folyamatát erősíti; az elbeszélhetőség, a nyelvi formába öntés és a megértés egymást szorosan támogató folyamatok. Ahol a verbalizálás aktuusa kudarcot vall, ott a tapasztalat megértése és feldolgozása is erőteljesen sérülhet. A mesék, a mitológiai történetek ilyenkor sajátos módon segítik ezeket a folyamatokat. Az archetipikus alaptörténetek mankót nyújtanak az elbeszélőnek, aki ezekre a készen kapott sémákra támaszkodva próbálja megvilágítani a kimondhatatlant. Bár saját történetét képtelen lenne elbeszélni és megérteni, az archetipikus elbeszélésekhez visszanyúlva segítséget kap mindkettőhöz.

A találkozás ugyanakkor – mint már említettük – nemcsak mitológiai történetekkel állítható párhuzamba, hanem egyszersmind groteszk misztikus élményhez is hasonlítható: az adott pillanat, a „beteljesülés” a maga abszurditásában ugyanis észlelhető, de nem elbeszélhető. Az időszerkezet hármasság tagolása megszűnik, a mindent átfogó jelenlét eltörli a narrációt lehetővé tevő múlt–jelen–jövő struktúráját. Az elbeszélés ezért ezen a ponton szükségszerűen meg kell hogy szakadjon, hiszen a nyelviség távolító, *kimondó* ereje nem egyeztethető össze a találkozás pillanatában megszülető, mindent felülíró jelenléttel. Az ismeretlen idegen ebben a megközelítésben groteszk istenfigura, míg a narrátor egy hasonlóan kifordított módon ábrázolt misztikus szent szerepében jelenik meg, aki allegorikus története révén egyesülésüket próbálja elbeszélni abszurd eszközökkel, egészen addig a pontig, amíg ezt a tapasztalat mélysége megengedi.

Míndez az olvasói státuszra is jelentős hatással bír, mielőtt azonban áttérnénk erre, érdemes egy pillanat erejéig megállni, s összevetni az előzőeket a jauss-i „esztétikai élvezet” koncepciójával: az ismeretlen arcot vakon szemlélő elbeszélő

¹² „A szimbólumtól a mítoszhoz és a mitológiához vezető út egy rejtett időtől egy kimerített idő felé halad” (RICŒUR 2002, 199); „A hagyomány a szimbólum mitologizálásával merül ki; s az interpretáció által újul meg, amely visszatér a lejtőn a kimerített időtől a rejtett időhöz” (RICŒUR 2002, 200).

– a narrációnak ellenálló esztétikai tapasztalat mellett – egy másik, egészen más kontextusban érvényes „élvezet” részesévé is válik egyben. A 17. századbeli vallásos költészet mintájára az élvezet nem utolsó sorban istenélvezetként is jelenvalóvá válik, s így az esztétikai tapasztalat (vagy inkább annak visszavonása, a róla való lemondás) egyben transzcendens tapasztalattá is alakul.

Különös módon a narrátor szövegen belüli helyzete több ponton is erős hasonlóságot mutat a szöveg olvasójának pozíciójával. Az elbeszélő ugyanis – saját elbeszélésén belül – olvasófiguraként viselkedik, aki egyre erőteljesebben igyekszik szóra bírni a másikat, a jelen nem levőt, a magát megvonót – ha úgy tetszik, a szöveget. Azt a szöveget, amely így metaforikusan az ismeretlen hívóval lesz rokon, s mintegy transzcendens síkba helyezkedve vonzza maga felé az olvasó-narrátort. „Ha azonban mint így vonzottak a minket vonzó felé vontan vagyunk, akkor a lényegünk már megformált, mégpedig ezáltal a »valami felé vontság« által”, hiszen „a magát megvonóba vonva, feléje vonva, és így a megvonásra rámutatva lesz az ember első sorban ember” – írja Heidegger (HEIDEGGER 2002, 172). Úgy tűnik, az olvasói szerepben megjelenő narrátor – s így természetesen a vele rokon szerepet betöltő szövegolvasó – identitása ebben a vonzásban ragadható meg leginkább. Az önmeghatározás alapját többé nem az elmesélhető (élet)történet adja, hanem egy viszony. Érvényét veszti az „az vagyok, amilyen történetet el tudok mesélni magamról” elve, hogy átadja helyét egy egészen más perspektívának: „az vagyok, ami felé vonzódok, amivel egyesülök”. Az egyé olvadás éppen ezért szükségszerűen törli a történetjellegű elbeszélés lehetőségét, a narrációnak ezen a ponton meg kell szakadnia.

Ha a hermeneutikai megértés egyben megfejtés is, mely visszahódítja önmaga számára a jelentést, s egyszersmind gyarapodik is a megfejtett jelentéstől; illetve ha ebben a megértésben az értelmező behelyezkedik abba a szemantikai tartományba, amelyet megérteni igyekszik, belépve így a „hermeneutikai körbe” (vö. RICŒUR 2002, 204, 214), akkor a szöveg narrátora mindennek mintha egy szélsőséges változatát valósítaná meg. Teljesen behelyezkedik a másik által felkínált keretekbe, magával vonva a szöveg olvasóját is. Az elbeszélő alakja által kijelölt olvasói státusz tehát továbbmutat, egészen a teljes belefeledkezés állapotában megjelenő évnesztésig.

A narrátor elnémulása tehát a teljes kiüresedés létmódját jeleníti meg, amely mentes a birtoklás korábban erős vágyától. Sajátos módon a csend diskurzusa itt a lehető legintenzívebb közlésértékkel bír: „a nyelv akkor mondja ki leginkább önmagát, amikor lemond a dolgok megnevezéséről, s ezzel birtoklásukról” (MÁTHÉ 2006, 14). A nem diskurzusképes tapasztalatok olyan területeket sejtetnek, melyekről nincs verbalizálható tudásunk, s éppen ezért hatalmunk sincs birtokolni. Az elbeszélés megszakadása tehát ebben az esetben olyan létélményt szeretne feltárni, amely kívül esik az időbeliség s ezzel együtt az elbeszélhetőség keretein: „A nyelv megvonja magát, és minden önkénnyel, minden tetszőlegességgel és minden önmagát megigéző akarással szemben ellenállást tanúsít. Így a költészet üzenete szűkös időkben is üzenet marad, ha csak a megvonás negatív formájában is” (GADAMER 2002, 234).

Bibliográfia

- BARTHES, Roland (2001), *A szöveg öröme*, ford. MIHANCSIK Zsófia, in Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris, 75–116.
- BASULTO, Hilda (1974), La fenomenología del silencio. Apuntes para una temática por investigar, *Revista Mexicana de Sociología*, 36 (1974)4, 877–885.
- DERRIDA, Jacques (1986), Leer lo ilegible, *Revista de Occidente*, 62–63 (1986), 160–182. (*Derrida en castellano*) (Elérhető: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/ilegible.htm>)
- DERRIDA, Jacques (1995), *Kôra*, trad. Diego TATIÁN, Córdoba, Alción. (*Derrida en castellano*) (Elérhető: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/kora.htm>)
- GADAMER, Hans-Georg (2002), Az „*eminens*” szöveg és igazsága, ford. TALLÁR Ferenc, in BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrud–SÁRI László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 229–234.
- GILGEN, Read G. (1980), Virgilio Piñera and the Short Story of the Absurd, *Hispania*, 63 (1980)2, 348–355. (Elérhető: <http://www.questia.com/read/5000248164?title=Metamorphosis%20in%20Two%20Short%20Stories%20of%20the%20Fantastic%20by%20Virgilio%20Pínera%20and%20Felisberto%20Hernandez.>)
- HEIDEGGER, Martin (2002), *Mit jelent gondolkodni?*, ford. PONGRÁCZ Tibor, in BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrud–SÁRI László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 169–176.
- JAUSS, Hans Robert (2002), *Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, in BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrud–SÁRI László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 218–228.
- KUTASY, Mercedesz (2010), *Perspectivas de lo visual en la narrativa de Virgilio Piñera y Guillermo Cabrera Infante*, doktori disszertáció, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem.
- LLEDÓ, Emilio (1998), *El silencio de la escritura*, Madrid, Colección Austral, Editorial Espasa Calpe, S. A.
- MÁTHÉ Andrea (2006), *Útvesztőben*, Budapest, Vigilia.
- PIÑERA, Virgilio (1990), *La cara*, in Virgilio PIÑERA, *Cuentos*, Madrid, Alfaguara, 87–97.
- RICCEUR Paul (2002), *Struktúra és hermeneutika*, ford. VAJDA András, in BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrud–SÁRI László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 198–217.
- SONTAG, Susan (1969), The Aesthetics of Silence, *Aspen*, n° 5–6, item 3. (Elérhető: <http://www.ubu.com/aspens/aspens5and6/threeEssays.html#sontag>)
- ZSADÁNYI Edit (2002), *A csend retorikája. Kibagyasalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*, Pozsony, Kalligram.

Hogyan lehet kínai verset fordítani? Nyugati versfordítási hagyományok és Kosztolányi kínai versei

„Egy kínai vers magyarra átültetése tulajdonképpen csak sajátos megnyilvánulása annak a törekvésnek, hogy tőlünk idegent – helyileg vagy időben távolit – ismerjünk meg.”
(Szegedy-Maszák Mihály: *Fordítás és kánon*)

Ha Illyésnek azt a megjegyzését, amelyet Kosztolányi Dezső *Idegen költők* című, a szerző életében kötetben meg nem jelent versfordításait tartalmazó antológiájához írott előszavában ejtett,¹ nem úgy értelmezzük, hogy Illyés Kosztolányi által kitalált költőket gyanított a távol-keleti költők neve mögött, hanem úgy, hogy Kosztolányi saját költői természetét oltotta be e versekbe, akkor Illyésnek tulajdonképpen igaza van. Mert a fordításba minden költő a saját természetét is belelopja, vagy saját személyiségén szűri át, amit fordít – ez nem is lehet másképpen.

Számtalan nézet sorolható fel arról, hogy mit jelent verset fordítani, vagy hogyan kell, szabad, lehet verset fordítani, mi számít jó vagy hűséges fordításnak. Az pedig e kérdésnek csak részhalmaza, hogy miként kell vagy lehet *kínai* verset fordítani.

Mondhatjuk, hogy a kérdés bizonyos szempontból idejétmúlt, mivel manapság nem nagyon akad költő, aki idejét olyan hiábavaló erőfeszítéssel töltené, mint a kínai (klasszikus vagy modern) költemények magyarra fordítása. Az európai kultúrában azonban több évszázados hagyománya van a kínai költészet átültetésének, s e hagyomány mindig is meglehetősen eltért attól, ahogyan európai költők egymás verseit egymás nyelvére fordították. A különböző felfogások számbavétele érdekes tanulságokkal szolgálhat a versfordítás elveit illetően, és nevezetesen annak megítélésében is, hogy miként értékelhetjük Kosztolányi kínai versfordításait.

A kínai költészet rendkívüli gazdagságát, finomságait és különös jelentőségét a kínai műveltségen belül már korai utazók és misszionáriusok is felfedezték és leírták. Minden bizonnyal az első kínai versfordítások, a *Dalok Könyvének* (*Si King*) darabjai, melyeket Prémare atya fordított franciára, és Jean-Baptiste du Halde 1736-ban kiadott Kína leírásának, a *Description historique, chronologique, politique et philosophique de L'Empire de la Chine et de la Tatarie chinoise* második kötetében jelentek meg. E mű nagy sikerét és népszerűségét bizonyítja, hogy pár éven belül angolra, németre és

¹ „Az olvasó különös nevű kínai és japán költőkkel fog e kötetben találkozni. Nem tudjuk s – nyelvismeretünk fogyatékosága következtében – valószínűleg sosem fogjuk meg tudni, hogy ha közelebről arcukba néznénk a kitűnő és ünnepélyes költőknek, egyik-másik szeméből vajjon nem a »Zsvajgó természet« szerzőjének élénk tekintete csillogna-e felénk.” (KOSZTOLÁNYI 1942, 8.)

oroszra is lefordították egyes részeit, a 18. század nagy Kína-rajongási hulláma idején belőle merítették az emberek a kínai birodalomra vonatkozó ismereteiket, a versfordítások azonban meglehetősen visszhangtalanok maradtak. Költői igénnyel tulajdonképpen csak a 19. század elején kezdtek kínai költeményeket európai nyelvekre fordítani. Gu Zhenxiang professzor, aki több tanulmányt szentelt a kínai költészet német nyelvű interpretációjának, Goethe *Chinesisch–deutsche Jahres- und Tageszeiten* (1827) című ciklusát tartja a kínai versek első jelentős német fordításának² a nem eredetiből, hanem latinból, angolból vagy franciából készült fordítások sorában, és kimutatja, hogy Goethe Peter Perring Thoms angol versgyűjteménye alapján (THOMS 1824) klasszikus költeményeket fordított vagy inkább költött át németre (GU 1997, 247). Goethe e verseket mint saját szerzeményeit adta közre, kínai költő nevét sehol nem jelölte. Nyilvánvaló tehát, hogy nem fordításnak tekintette őket, hanem a kínai költemények ihlette eredeti versnek. Goethe kínai átköltései a mai értelemben vett versfordítási mércék szerint nem is tekinthetők fordításnak, de hogy mindjárt elébe vágjak mondandóm lényegének, a fenti tanulmány szerzője megjegyzi: Goethe „kínai verseit” a 20. század második felében is felvették különböző tematikus vagy kínai költészetet bemutató antológiákba (GU 1997, 247, n. 10.). Ez a tény egyrészt magyarázható Goethe költőfejedelem mivoltával, másrészt viszont azzal, hogy e költemények a *német* líra szempontjából figyelemre méltóak. (De ki ismeri már Thoms angol nyelvű kötetét?)

A magyar irodalomban is számon tartunk hasonló, kínai irodalom ihlette korai verseket: Arany János *Chinai dalok* címmel közreadott egy románcot (*A szép borgany tű*), egy balladaszerű költeményt (*A tőr*) és egy verses-párbeszédese jelenetet (*Wangné asszony*) saját versei között a következő megjegyzéssel: „(angolból.) Kíírtam »Journal of the North-China Branch of the Royal Asiatic Society for 1871 E 1872« George Carter Stent értekezéséből: Chinese Lyrics (mely különben semmit sem ér).” (ARANY é. n., 518–524). A hivatkozás valóságos, G. C. Stent közli az eredeti kínai szöveget és a három költemény dallamát is, lekottázva. Innen tudható, hogy az első költemény címe az eredetiben *A szép jáde tű* (kínaiul: *Yumeizhen*, egy ősi melódia címe, amelyre számtalan szöveget költöttek az évszázadok során). Arany nyilván úgy vélte, hogy egy népdalnak a célnyelven, tehát magyarul kell érthetőnek lennie, ezért a *jáde tűt borgany tűre* cserélte. A vers maga tökéletesen visszaadja a kínai rejtett értelmét is, bár ha szavankénti megfelelést kérnénk számon, találnánk még pontatlanságokat. Nem véletlen tehát, hogy a tudós szerkesztők a kínai költészet mindmáig egyetlen teljességre törekvő, átfogó magyar nyelvű antológiájába felvették Arany mindhárom fordítását (CSONGOR–TÓKEI 1967, 566–571).

A kínai költészet európai nyelvű fordításainak két vonulata van: a kínaiul tudó szakemberek által szerkesztett és/vagy fordított hosszabb vagy rövidebb korszakot áttekintő, avagy egy-egy költő életművét bemutató versgyűjtemények, valamint

² Megjelent: *Kunst und Alterthum*, 1827.

a kínai költészetből ihletet merítő, mások fordítására támaszkodó poéták fordításai vagy inkább átköltései.³

Amikor a *Dalok Könyvének* az első teljes fordítása elkészült (F. RÜCKERT, *Schi-king. Chinesische Liederbuch*, 1833), bizonyosan másként gondolkodtak Európában a versfordításról, mint napjainkban. A kínai versek fordításai azonban, legalábbis azok, amelyeket kínaiul tudó, a kínai kultúrában jártas szakemberek verseltek meg, a forrásnyelvet tekintették elsődlegesnek, az eredeti versek *tartalmát* akarták visszaadni, a formai jegyekkel, a „vers lelkével” kevesebbet törődtek. E korai fordítások rendszerint ismertterjesztő céllal készültek. Sokszor egyenesen tankönyvként (is) használták őket, mint például Seraphin Couvreur valamivel későbbi (1896), háromnyelvű – francia–latin–kínai – *Si King*-fordítását (QIAN 2007, 6). Más antológiák teljes képet akartak adni a kínai költészet egy-egy korszakáról, mint például Hervey de Saint-Denys *Poésies de l'époque des Thang* című műve (1862), amelyet hosszú tanulmány vezet be a Táng-kori (618–907) költészet formai sajátosságairól, de amelyben a versek franciául prózaversként szólnak meg.⁴

Az első olyan versgyűjtemény, amelynek óriási sikere volt, mondhatjuk, Európaszerte, Judith Walter *Le livre de jade* című kötete 1867-ből.⁵ Théophile Gautier lánya, Judith huszonkét éves volt, amikor e kötetet fordította, éppen csak tanult kínaiul, a versek válogatásában kínaitanára, Tin-Tun-Lin⁶ segített neki, mint ahogyan a versek értelmezésében is, de e fordítások nagyon távol álltak az eredetitől, illetve más, korábbi francia fordításból merítettek, némely költeményeket pedig „kínai stílusban” maga Judith vagy a tanára szerzett, és tulajdonított híres vagy föllelhetetlen kínai költőknek (STOCÉS 2006, 344). „A fordítási kísérleteknél sokkal jelentősebb számban fordulnak elő olyan költemények, amelyek a tehetséges költőnő saját invenciói. Azonosításuk nem egyszerű dolog, és néha majdnem lehetetlen azoknál a költeményeknél, amelyeket »ismeretlen szerzőnek« tulajdonít, vagy olyan költőknek, akiknek a neve, gyakran erősen fantázia szülte név, egyszerű kitalálás, nem lehetők föl a rendelkezésünkre álló kínai forrásokban. De még a legismertebb költők esetében is nagy erőfeszítést kíván a nekik tulajdonított költemények eredetének bizonyítása. Például Du Fu (Tu Fu) költeményei hitelességének bizonyításához össze kellene vetni őket e költő napjainkig fennmaradt 1400 költeményével. Ezt a munkát az amerikai William Hung sinológus végezte el, aki Du Fu költészetének az egész világon elismert egyik első szakértője. *Du Fu, China's greatest poet* című

³ Viszonylag részletes áttekintés olvasható a kínai költészet korai európai fordításairól Zágonyi Ervin cikkében (ZÁGONYI 1991); a magyar fordításokat pedig Csibra Zsuzsanna tanulmánya foglalja össze (CSIBRA 2006).

⁴ Itt köszönöm meg Józán Ildikónak, hogy ezen antológia és más franciául megjelent kínai verseskötetek fotómásolatát a párizsi Bibliothèque Nationalból elhozta számomra, valamint Bíró Dánielnek, hogy a német és francia nyelvű szövegek fordításában segítségemre volt.

⁵ Paris, Lemerre, 1867. A második, bővített, javított kiadás már Judith Gautier név alatt jelent meg: Paris, Juven, 1902. Későbbi kiadások: 1908, 1928, 1933, 2004 (!)

⁶ 丁敦齡 mai pinyin átírás szerint: Ding Dunling.

könyvének *Jegyzetek és kommentárok* című részében így ír a Jade-könyvről: »A könyv tizennégy Du Funak tulajdonított költeménnyel foglalkozik, ezek közül kettő autentikus verseknek bizonyos fokig eltorzított változata, a fennmaradó versekről azt kell mondanunk, hogy nem tükröznek egyebet, mint egy huszonkét éves, tehetséges francia hölgy kreatív képzeletét.«

Mindazonáltal ez a verseskötet olyan nagy hatást gyakorolt a kínai költészetről Európában kialakult képre, hogy ebből a szempontból a *Le livre de jade* semmiképp sem érdektelen: lefordították olaszra, a benne szereplő költemények egy részét németre, angolra és spanyolra, majd e közvetítések révén más nyelvekre is (STOCÈS 2006, 335). Merített e kötetből (és más franciára fordított kínai versgyűjteményekből) Paul Claudel a maga kínai ihletésű verseihez (QIAN 2007, B.)

Klabund (Alfred Henschke) német expresszionista költő, akinek kínai átköltései (*Nachdichtungen*) sok Kosztolányi-fordítás alapjául szolgáltak, szintén más költők verseit fordította-formálta tovább. A *Dumpfe Trommel und Beraushtes Gong* című kötetének utószavában (KLABUND 1915, 42–43) maga hivatkozik francia forrásaira, melyek között Judith Walter kötete is szerepel, valamint kínai versek korábbi német fordításaira, melyekből merített.

Angol nyelvterületen a leghíresebb kísérletező Ezra Pound, aki szintén nem tudott kínaiul, Ernst Fellonosa kínai előadásaira átköltéseire és jegyzeteire támaszkodva alakította ki a maga képét és elveit a kínai költészet angol fordításáról, amellyel alaposan megbolygatta a kialakult konvenciókat. „Bár az ő korát megelőző fordítások megpróbálták elmosni a kínai költészet különleges jelenségeit azáltal, hogy az angol költészet konvencióiba olvasztották őket, Pound ezen anglocentrikus átalakításból kiindulva centrifugális viszonyt alakított ki a másik másságával szemben. Ennek megfelelően Pound megpróbálta előtérbe helyezni a kínai költészet kulturális és nyelvi másságát, és kibontani saját költői képességeit azokban a költeményekben, melyeket lefordított. Másfelől, épp ellenkezőleg, Pound, a költő, »dinamikus azonosítást« keresett, figyelembe véve a befogadó nyelv és kultúra sajátosságait. Ez a célnyelvorientált megközelítés centripetális középpontot képzett a fordításon átszűrűt új angol költői nyelvben.” – írja egy mai kritikus (CHOI 2007).

A példákat még sorolhatnánk. Mindebből az derül ki, hogy a költészet fordításának mai, meglehetősen szigorú elvei még a 20. század első felében sem voltak általánosak. A tartalmilag és formailag egyaránt hűséges fordítás ideálja korántsem érvényesült, a kínai költészet tolmácsolását illetően pedig a nyelvi korlátok miatt még sokkal szabadabban bántak a költő-fordítók azokkal a versekkel, amelyek az eredeti ismeretének hiányában megihlették őket.

A kínai költészet tájaira kalandozó, de kínaiul nem tudó költők művein kívül természetesen már nagyon korán születtek a kínai költészetet, a kínai nyelvet és kultúrát egyaránt jól ismerő és ihletett fordítóktól származó versgyűjtemények is. Nekik meg kellett küzdeniük azzal a roppant távolsággal, amely a kínai kultúrát és gondolkodásmódot a nyugatitól elválasztja. A nyelvi különbségekkel is. Szinte valamennyi kínai versgyűjtemény összeállítója hosszú értekezést fűz a versek mellé, amelyben megpróbálja kifejteni, hogyan is működik a kínai vers, milyenek a

különféle versformák szabályai, hogyan függ ez össze a kínai nyelv monoszillabikus jellegével, a zenei tónusokkal, milyen a jelképek és metaforák szerepe a kínai versben, és így tovább. E magyarázatok a kínaiul nem tudó olvasó ismereteit gyarapíthatják ugyan, de versélményt csak akkor kelthetnek benne, ha azon a nyelven talál a költő hasonló vagy analóg eszközöket, amelyre a verset fordítja. A forrásnyelv, a kínai, verselési szabályai egyetlen nyugati nyelvben sem működnek. Kísérletként lehet csupa rövid szavakból szóni a sorokat, meg lehet kettőzni a jelzőket, de már azt a szabályt, hogy például minden vizet, növényt vagy mozgást jelző szó alá vizet, növényt vagy mozgást jelző szó kerüljön a következő sorban is, nem lehet, mert az ezt a szabályt mesterien alkalmazó, hallatlanul könnyed kínai versszak nyugati nyelven (magyarul) kopogós lesz. Marad tehát az, hogy a „tartalmat” próbálja tolmácsolni a költő. De ezt csak úgy tudja megtenni, ha saját személyiségén átszűrve közvetíti azt, amiként ő a kínai költő versét felfogta. És ebben a folyamatban a kínai kultúráról beléivódott ismeretek, átélések, a kínai ember gondolkodásmódjáról alkotott képzetei segítik abban, hogy anyanyelvén is adekvát formát találjon arra, hogy olvasójában ugyanolyan vagy analóg képzetet keltsen a lefordított vers, mint az eredeti keltene.

A versnek lábjegyzetek és magyarázatok nélkül kell hatnia. Némelykor azonban a kulturális háttérre vagy a költő körülményeire vonatkozó információ elengedhetetlen a költemény megértéséhez. Stephen Owen, harvardi professzor, irodalomtudós, a kínai irodalom angol nyelvű, teljesség igényével összeállított antológiájának szerkesztője és fordítója (OWEN 1996), aki általában a háttér-információk nélküli versközlés híve, példát hoz arra, amikor mégis jegyzetet szükséges fűzni például Po Csü-ji verséhez. E költeményt Kosztolányi is lefordította:

A rest ember éneke

Van pártfogóm s rest voltam fölkeresni,
 van földem s rest voltam munkának esni.
 Házam bedült s rest voltam tatarozni,
 ruhám rongyos s rest voltam rendbehozni.
 Bort kaptam és meginni rest volt a gégém,
 így hát a telt pincém üres a végén.
 Lantot is kaptam s ujjam rest a hurra,
 így hát nem is peng, hallgat újra-ujra.
 Nincsen kenyér, szól az asszony s tudom bár,
 rest a kezem örölni, kong a hombár.
 Barát, rokon ir, a levelük itt ni,
 olvasni jó ezt, ám nehéz kinyitni.
 Csi Su-ye – mondják – mindig tétlen élt,
 csak lopta a napot, lebzelt-henyélt.
 De ő varázsolt, lantolt néha-néha.
 Lefőztem őt: nincs ily mihaszna-léha.

(KOSZTOLÁNYI 1942, 463.)

„A kétbalkezes naivitás, spontaneitás, az udvarias önkontroll bohóckodó figyelmen kívül hagyása a versben és a viselkedésben egyaránt része volt (Po Csü-ji) önképének, amellyel elkápráztatott sok Tang-kori írástudót. A közélet – és Po sikeres tisztviselői életpályát járt be – nagy önmegtartóztatást követelt, hogy megfelelhessen az udvarias viselkedés követelményeinek, de a magánéletben Po ettől meglehetősen eltérő személyiséget talált ki magának” (OWEN 1996, 497). „Owen közli az alapvető tudnivalókat a Tang-korról szóló általános megjegyzések formájában, hogy magyarázatot adjon Po nyilvánvaló letargikus életszemléletére. Ezáltal az olvasó szabadon reagálhat a költeményre úgy, hogy amit olvas, azt saját korára és körülményeire vonatkoztatja.” (RICCI 2004, 9–11.)

Kosztolányi kínai versfordításainak angol közvetítői, Arthur Waley és Witter Bynner a kínai kultúra kiváló ismerői és jó költők is voltak. Továbbá Kosztolányi a harmincas évekre – amikor kínai versfordításainak java része készült – elmélyítette a kínai kultúrára vonatkozó ismereteit, ezért a kései fordítások bántó vagy megmosolyogtató tévedéseket már nem tartalmaznak (Po Csü-ji *Nagy paplan* című versének fordítása még igen):

Hogy fázna az utcán, kiket kivert a bosszú.
 Én nem szerezhetek nekik kabátot, inget.
 Csak volna paplanom, tízezer lábnyi hosszú,
 hogy betakarhatnám vele egész Peking-et...
 (KOSZTOLÁNYI 1931, 27.)

Waley angol szövegében „city” szerepel ott, ahová Kosztolányi „Peking-et” ír, elragadja a rím szépsége. Csakhogy Po Csü-ji életében, a 8–9. században nem Peking volt a kínai birodalom fővárosa, és még nem is áll ott város, ahol ma Peking elterül. Elgondolkodhatunk azonban azon is, hogy a magyar olvasó számára ez nem szembeötlő tévedés, viszont a pazar rímek e költeményt minden tévedés ellenére emlékezetessé teszik. Igaz ugyan, hogy a hozzánk így, e két nyelvi közvetítésen, két költő személyiségén át eljutott vers nem ismeretet közvetít, hanem életszemléletet, magatartásmódot; talán már valóban nem fordítás, hanem a kínai költő verssorai keltette asszociáció.

Eszmék, hangulatok, érzések, hangzások, tréfák és tanulságok nyelvi határokon át vándorolnak, költők hűtlennek nevezett fordításaikkal is megtermékenyítik egymás országainak ihlettalaját, és filológiai vagy szerzői jogi megfontolásokból, vagy egyszerűen az eredeti költészet és kultúra szépségeinek és értékeinek védelmét elsődlegesnek tekintve csóválhatjuk a fejünket, azt azonban, hogy a magyarra (vagy más európai nyelvre) fordított kínai költemények fennmaradnak-e, hatnak-e, az adott kultúra befogadja-e őket, a költeményeknek a célnyelven képviselt immanens értéke dönti el, egyszerűbben szólva: hogy jó-e a vers.

Kosztolányi kínai versfordításait tulajdonképpen nem szabadna az eredeti kínai versekkel összevetve megítélnünk, mivel valamennyit közvetítő nyelvi fordítás alapján fordította tovább. Némely versek, melyeket alapul vett (mint például

Klabund német nyelvű kínai versei), maguk is már több nyelven át jutottak el a magyar költőhöz. De ha olyan kiváló fordítók ültették is át a verseket, mint Waley vagy Bynner, mindenképpen értelmezték, egy másik nyelv közegébe átemelték, verseik azt tükrözik, hogy ők hogyan élték meg azt a költői élményt, amelyet az eredeti költemény sugároz. Ezért költői értelemben Kosztolányin legfeljebb az alapul vett angol vagy német verset lehetne számon kérni, az eredetit nem. Olykor egy-egy négysorosnál olyan csoda is történik, hogy Kosztolányi megérzi azt, ami a fordításban nincsen benne, de az eredetiben igen, s a közvetítő versnél tökéle-
te-
sebbet hoz létre magyarul (Wu Jün: *Nyári este*). A kínai költészet tolmácsolásának lehetőségei és tanulságai szempontjából azonban természetesen érdemes számba venni, hogy a kínai költészet magyar tolmácsolásában Kosztolányinak milyen érdemei vannak, és mi az, amit, aki az eredeti ismerete nélkül fordít, még az ő tehetségével sem hozhat át, bármilyen elveket vall is a műfordításról, az nem szólhat meg magyarul.

Bibliográfia

- ARANY János (é. n.) [1943] *Összes költői művei*, Budapest, Franklin Társulat, 518–524.
- CHOI Hongsun (2007), A Strata of Cathay: Ezra Pound and the Translation of Chinese Poetry, *Journal of English and American Studies*, Vol 6., Dec. 2007. <http://jeas.co.kr/sub/cnt.asp?num=55&volnum=6> (Letöltés ideje: 2010. 11. 20.)
- CSIBRA Zsuzsa (2006), *Tényérnyi selymen végtelen tér. Kínai költők magyar fordításokban*, Budapest, Argumentum (Irodalomtörténeti füzetek, 159).
- GU Zhenxiang (1997), *Metamorphosen der Poesie. Verfremdungen klassischer chinesischer Lyrik durch Übertragung ins Deutsche und ihre Anordnung in deutschsprachigen Weltliteraturanthologien*, in Birgit BÖDEKER–Helga ESSMANN (Hrsg.), *Weltliteratur in Deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Erich Schmidt, 246–276.
- KLABUND (Alfred HENSCHKE) (1915), *Dumpfe Trommel und beraushtes Gong. Nachdichtungen chinesischer Kriegslirik*, Leipzig, Insel Verlag.
- Klasszikus kínai költők* (1967), vál., szerk., életrajzi jegyzetek CSONGOR Barnabás, TÓKEI Ferenc, Budapest, Európa.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (ford.) (é. n.) [1931], *Kínai és japán versek*, Budapest, Génius–Lantos.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (é. n.) [1942], *Idegen költők*, s. a. r., bev. ILLYÉS Gyula, Budapest, Révai.
- OWEN, Stephen (ed. and transl.) (1996), *An Anthology of Chinese Literature. Beginnings to 1911*, New York–London, W. W. Norton & Co.
- QIAN Linsen (2007), Zhongguo shige zai Faguo [A kínai vers Franciaországban], *Zhongxi Wenbua Janjiu*, 1. 2007. 6. (Letöltés ideje: 2010. 11. 29.)

- RICCI, Roslyn Joy (2004), *Lost in Translation or Gained in Creation. Classical Chinese Poetry Re-Created as English Poetry*, <http://coombs.anu.edu.au/SpecialProj/ASAA/biennial-conference/2004/Ricci-R-ASAA2004.pdf> (Letöltés ideje: 2010. 02. 25.)
- STOCÈS, Ferdinand (2006), Sur les sources du Livre de Jade de Judith Gautier (1845–1917) (Remarques sur l’authenticité des poèmes), *Revue de Littérature Comparée*, Juillet–Septembre 2006, 335–350.
- THOMS, Peter Perring (1824), *Chinese courtship in verse. To which is added, an appendix, treating of the revenue of China*, London, Parbury, Allen and Kingsbury.
- ZÁGONYI Ervin (1991), Kosztolányi kínai versfordításai, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1991/5–6, 543–578.

Holló a hollónak

Edgar Allan Poe *The Raven* (*A holló*) című verse a viszonylag gyakran hivatkozott világirodalmi művek közé tartozik a magyar szakirodalomban. Köszönhető ez elsősorban azoknak a bonyolult versformából adódó fordítási nehézségeknek, amelyek állandó kihívást jelentenek minden kor fordítói számára, újabb és újabb fordításművek létrehozására sarkallva őket.¹ Éppen ezért a fordításelméleti kérdéseket boncolgató írásokban vagy a magyar műfordítás modern kori történetének valamely fejezetét feldolgozó tanulmányokban rendre előkerül „*A holló*-kérdés”. Legutóbb, egy bibliai allúzió fordítása apropóján, Dávidházi Péter elevenítette fel *A hollót* övező vitát, briliáns filológiai okfejtésben mutatva rá a kulturális emlékezet működ(tet)ésének értelmezésformáló következményeire (DÁVIDHÁZI 2011). Előtte pedig Józán Ildikó foglalkozott a kérdéssel, de az eddigi elemzési gyakorlattal szemben nem a tartalmi és formai hűséget „ellenőrző” kritika, hanem a magyar fordításműveket teljes értékű irodalmi alkotásokként kezelő szoros interpretáció keretében (JÓZÁN 2009). Ezenkívül arra is van példa, hogy a magyar költészet idegen nyelvű recepciója kapcsán esik szó *A holló* fordításának kérdéseiről (BRANAUER 1981).²

Poe versének a magyar irodalmi közegre kifejtett produktív hatását mutatja az is, hogy az új fordítások nemegyszer magyarázó esszék kíséretében látnak napvilágot. Ebből a szempontból említést érdemel Szigeti Balázs saját fordításához fűzött rövid

¹ Legutóbb Kantás Balázs, Rossner Roberto, Szigeti Balázs és Lőrincz László ültette át magyarra a verset.

² Kosztolányi verseinek angol fordítója nem győzi dicsérni a magyar költő fordítását: „bár Poe a rímelésnek felülmúlhatatlan mestere volt angol nyelven, Kosztolányi *A holló*-fordítása semmiben sem marad az eredeti mögött, hanem helyenként még túl is szárnyalja azt. [...] ha néha-néha *szótárilag* kénytelen is helyettesítéseket alkalmazni, a vers hangulata, atmoszférája, a benne kifejezett gondolatok és érzések minden versszakban tökéletesen egybeesnek az angol és a magyar verzióban. Ahogy Kosztolányi ezeket a változó hangulatokat visszaadta, a nehéz verstani és gondolati teherrel együtt, olyan virtuozitást tanúsított, amelyet sem ő, sem más magyar költő nem tudott soha túlszárnyalni. Az olvasó úgy érzi: ha *Poe magyar költő lett volna*, pontosan így írta volna meg a versét.” (BRANAUER 1981, 389.)

esszéje (SZIGETI 2007), illetve Kállay G. Katalin mindkettőre reflektáló írása (KÁLLAY 2007). Lőrincz László szintén egy rövid műhelynapló formáját öltő jegyzetben számol be saját átköltése és a megelőző „magyar Poe-költemények” közötti szellemi és poétikai kapcsolatokról (LŐRINCZ 2010). S bár eltérő művészeti ágat érint, s ennyiben túlmutat a szűkebb értelemben vett versfordítás körén, nem mehetünk el említés nélkül Orosz István *Kiszámított holló* című illusztrációja, anamorfozisa mellett sem, melyhez egy, Poe legalább annyira híres önértelmező tanulmányának mintájára készült kommentár is tartozik. Ebben a grafikus – szavait idézve – bemutatja a „vers vizuális eszközökkel való lefordítását”, annak egyes munkafázisait, s ezzel együtt javaslatokat tesz a kép, illetve a képen áttetsző vers értő befogadására is (OROSZ 2010).

A vers népszerűségének és tartós jelenlétének másik oka lírai és epikai jegyeket ötvöző beszédmódjának elméleti kiaknázhatóságában keresendő. Érdemes itt emlékeztetni arra, hogy *A holló*t már Roman Jakobson is nyelvelméleti és poétikai parabolaként olvasta. Elsőprő sikerének oka szerinte abban „a merészségben rejlik, amellyel a kommunikáció legbonyolultabb problémáit hozza mozgásba” (JAKOBSON 1982, 155). Füzi Izabella az esztétikai és a retorikai kérdések szoros összefonódottságát igyekszik bizonyítani Poe műveiben, többek között *A holló*ban is. Úgy látja, hogy a zárlatban „a holló szó szerinti jelenlétét egy beteges képzelet működése eredményeként, vagyis szükségszerű félreolvasásként tünteti fel” a szöveg, aminek eredményeként aztán a madár „derealizálódik, a beszélő lelkének örök szimbólumává lesz” (FÜZI 2005, 205). Hódossy Annamária hermeneutikai példázatként közelíti meg a költeményt. Szerinte „a holló és feltételezett gazdája viszonya alkotás és szerző viszonyára kezd emlékeztetni, míg a narrátor és a holló kapcsolata – szerző hiányában – beszélgetés helyett az olvasás kommunikációs helyzetét idézi” (HÓDOSSY 2005, 212). Eisemann György elsősorban médiumelméleti és -történeti tanulságokat olvas ki a vers beszédhelyzetéből és „szereplőinek” megnyilatkozásformáiból, nagy hangsúlyt fektetve az írás és hang(hatás), materiális hordozó és anyagtalan jelentés, zöreje és üzenet feszültséggel teli viszonyára. Szerinte a „hangzás révén látszik feltárulni a műben a nyelv jelölő struktúrára korlátozásának retorikai-poétikai meghaladása, az írásbeliségre alapozó szemiozisz beszédszerű felforgatása” (EISEMANN 2013, 6). Elméleti preferenciáit jól jellemzi, hogy a madarat egy gramofonhoz hasonlítja, „mely közöl valamit anélkül, hogy ő maga valódi kommunikációba lépne hallgatójával” (10).

Azt viszont eddig kevésbé vizsgálták, hogy ez a körmönfontan megszerkesztett, jó értelemben „hatásvadász” költemény és annak magyar fordításai mennyire voltak képesek hatásformáló erővé válni olyan magyar lírai szövegekben, amelyek nem tekinthetők fordításműveknek.³ Egyszerűbben fogalmazva: milyen mérték-

³ Poe egy másik, magyarul ugyancsak népszerűnek mondható versének, az *Annabel Leenek*, pontosabban a vers Babits-féle átköltésének (*Lee Annácska*) a hatástörténeti nyomairól már született egy elemzés. Gömöri György Dsida Jenő *Szerenád Ilonkának* című versében mutatta ki a magyar fordításmű visszhangjait (GÖMÖRI 1996). Tanulmánya zárlatában így fogalmaz: „Edgar Allan Poe tehát elsősorban Babits Mihályon keresztül hatott – amennyit hatott – Dsida Jenőre.” (152.)

ben mutatható ki szövegszerűen is a *The Raven* és *A hollók* gazdagító jelenléte a magyar költészetben?⁴

Kivételként említhető Gondos Mária-Magdolna elemzése Orbán Ottó *A holló* című verséről (GONDOS 2011). A tanulmány szerzője a magyar költő művét az amerikai klasszikus szövegében rejlő értelmezési lehetőségek kibontásaként és kreatív továbbgondolásaként közelíti meg, miközben nagymértékben épít a madár mitológiai (germán, kelta, görög) és vallásos (keresztény, zsidó) eredetű szimbolikájára. Ezenkívül a szöveg a vers(ek) esztétikai hatásfolyamataira és a fordítás lehetőségeire vonatkozó elméleti tételek megfogalmazására is indítja őt. Nem indokolatlanul, hisz egy metapoétikai műről van szó: a lírai én a felütésben a Poe-vers újraolvasásának élményét idézi fel, ezt ütközteti az első, gyerekkori olvasat emlékével, majd ezt követően, mintegy a vers apropóján, korkritikát gyakorol („Dehát, mondd csak, világ ez még? Hol vannak a nagy koreshmek? / Hol a megtervezett éden, melyet századunk kínált? / Kósza, kóbor Edgar Allen, mire jó a vers, a szellem / szédítette, gyöngye jellem? Mire zenés mániád? / Hiába a legszebb dallam, szebbé ő sem költi át / e tragikomédiát.”)

Gondos Mária-Magdolna nem tesz említést tanulmányában olyan további magyar versekről, amelyek – Orbán Ottóéhoz hasonlóan vagy attól eltérő módon, de ugyancsak – intertextuális párbeszédbe bonyolódtak *A hollóval*.⁵ Pedig nem egy ilyen akad, s együttolvásásuk legalább annyira tanulságos, mint az eredeti és a fordítások összehasonlító kritikai analízise.⁶

A továbbiakban három ilyen költemény (Orbán János Dénes: *Herceg, bátba a holló is eljő!*,⁷ Varró Dániel: *Unalmas őszi vers az únalomról*,⁸ Győri László: *A holló*⁹)

⁴ Papp István Géza a századforduló magyar Poe-kultusza kontextusában vizsgálja Ady és az amerikai poéta „világszemléletének” és versekben kifejeződő „életérzésének” párhuzamait. Az alapvetően „hangulati és képi párhuzamok”, illetve „tartalmi és motívumbeli reminiscenciák” kimutatásában érdekelt összehasonlító elemzésben csupán a szerelmes versek halál-hangulatai kapcsán esik szó *A hollóról*, de szövegszerű egyezésekre nem tér ki a szerző (PAPP 2007).

⁵ És sajnos azt sem pontosítja, melyik *Hollóra* gondol, amikor fordításként hivatkozik rá. A tanulmány nyitómondatai jól tükrözik fordításról alkotott elképzelésének ellentmondásosságát: „Adott két vers ugyanazzal a címmel: Edgar Allan Poe és Orbán Ottó *A Hollója*. Az egyik világirodalom, fordítás, a másik magyar.” Ha abból indulunk ki, hogy a „világirodalmi mű” fordításának nyelve magyar, tehát magyar nyelven írott költői szövegeket takar, akkor azok ugyanúgy a magyar, és nem az amerikai irodalom elidegeníthetetlen alkotásainak számítanak. Ennek értelmében tehát: Adott két vers ugyanazzal a címmel, s mindkettő nyelve magyar.

⁶ SZABÓ 1968; KARÁTSÓN–NEMÉNYI 1985.

⁷ Megjelent a költő *A találkozás elkerülhetetlen* (1996) című kötetében. Hivatkozott forrás: ORBÁN 2002, 161.

⁸ VARRÓ 2000.

⁹ GYŐRI 2009. A versnek van egy korábbi, valamivel hosszabb, főként a befejezés tekintetében eltérő azonos című változata is (*Uj Forrás*, 2008/6), de ezzel elemzésemben nem foglalkozom.

interpretációjára vállalkozom. Tandori Dezső *Ücsörgés Poe hollójával és Poez című versei*¹⁰ szintén beilleszthetők a sorba, de a szorosabban vett szövegközi viszonyok és transzformációk átfogó feltárásában érdekelt jelen elemzés számára kevesebb tanulsággal szolgálnak, mint a választott művek. Az előbbi csupán a címbe is emelt emblematis madár motívumán keresztül kapcsolódik a közös pretextushoz; inkább csak felidézi, mintsem kreatívan újrakomponálja a mesterként tisztelt előd („a mesterére lelt mester kétes jelvénye károg”) költeményét. Az utóbbi pedig egy Poe-val folytatott elképzelt túlvilági párbeszédet imitál, s *A holló* csak az első versszak rímeiben köszön vissza valamelyest (*megvár – Edgar – már – kár*).

Tél és h(oll)ó és halál

Orbán János Dénes versét – rövidségére való tekintettel – teljes terjedelmében közlöm:

Fekete holló veri ablakod.
A túlvilág szavát nem hagyhatod
szobádba törni, testté ne legyen
az Ige: semmi.

Ám szőnyegeden
holnapra már a hó áll vastagon.
Üveggé lesz a bőr ajkadon.
Szobád, tested – légvárad
megremeg.

Vascsórr zúzza be ablakod, szemed.

Orbán János Dénes Babitsot keresztül idézi meg Poe költeményét. A magyar költő második kötetének címét veszi kölcsön, abba csempészi be az amerikai poéta baljóslatú madarát, mégpedig a „tél” helyére. E torzító betoldással kombinált utalás indokoltsága lehet hangtani természetű (a *holló* és az *eljő* szavak részleges összecsengése), de ugyanúgy magyarázható irodalom- és műfordítás-történeti alapon is: köztudott, hogy a verset Babits is lefordította. Amikor tehát Orbán János Dénes *A hollóra* utal, nemcsak – sőt, talán elsősorban nem is – a világirodalmi (értsd: angol nyelvű) szövegelemlekezet egy darabját mozgósítja, hanem valójában Babits szövegét, tehát egy magyar nyelvű fordításművet.

Az allúzió legalább négy irányba, négy különböző korpusz felé mutat: Babits kötetcímére (1911), a nyitóvers (*Ballada Irisz fátyoláról*) záró szakaszára, a Babitsfordítás szövegére (*A holló*) és az eredeti Poe-versre (*The Raven*). Mindegyik hoz-

¹⁰ Mindkettő *A becsomagolt vízpart* (1987) című kötetben jelent meg.

zájárulhat valamelyest a költemény értelmének árnyalásához, a jelen interpretáció szempontjából azonban az első és a harmadik intertextuális viszonyrendszer bír kitüntetett jelentőséggel. Kezdjük az utóbbival.

Orbán János Dénes verse lényegesen rövidebb Babits Poe-fordításánál, a kapcsolat tehát nem a mikro- vagy makrokompozíció szintjén jön létre (tematikus és szerkezeti tagoltság, strófaszerkezet, költői prozódia), hanem néhány kulcsmotívumnak köszönhetően válik beazonosíthatóvá. Ilyen a téli szcenéria, az ablakon bekéredzkedő holló, a túlvilág felidézése és a közelítő halál képzete. Tegyük azonban hozzá, hogy a beszédhelyzet korántsem olyan novellisztikusan kifejtett,¹¹ mint Poe-nál (épp ellenkezőleg), az elhunyt szerelme miatt bánkódó ifjú és a madár párbeszédére pedig csak az önmegszólító forma utal.

Az átdialogizált lírai beszéd időbeli szituáltságát sajátos eldöntetlenség jellemzi. A megnyilatkozás jelenére vonatkozó kijelentéseket az 5. sortól kezdve jövő idejűek váltják fel („Holnapra már”, „Üveggé lesz”), a záró sorok viszont – épp e váltásnak köszönhetően – egyaránt hatnak jelen idejű vagy jelen idejű igealakokkal kifejezett jövő idejű állításoknak (ez utóbbi effektus eléréséhez elegendő egy „majd” módosítószó képzeletbeli betoldása). Ez a jelen és jövő közti ingamozgás keltette bizonytalanság azért érdemel figyelmet, mert egyenértékű az életből a halálba való átmenettel. Így aztán nem egyértelműen eldönthető, hogy a lírai én még él-e, amikor beszél, vagy már halott. Ehhez hasonló váratlan síkváltás Poe költeményét (és némely novelláját) is jellemzi, csak ott, az utolsó versszakban, a „múlt idejű elbeszélés jelen idejűvé, sőt jövő idejűvé válik” (FÜZI 2005, 205).

A figuratív nyelvhasználat módját illetően megállapítható, hogy a líraian tömörítő mellérendelés következtében („Szobád, tested”, „ablakod, szemed”) a vers második felére már egyre nehezebben válik szétválaszthatóvá a környezet és a lírai én: a pusztuló szoba a halálra szánt, kínzásnak kitett test metaforájává válik.¹² Ebbe a kontextusba illeszkedik a holló szimbolikája is: a madár – miként Poe-nál és Babitsnál is – a túlvilág vészterhes szószólójaként jelenik meg a versben. A különbség annyi, hogy itt nem lelki, hanem fizikai kínok okozója: míg Babits szövegében a madár megjelenését megelőző zaj és az állat szemének látványa kelt rossz előérzetet, illetve szorongást (3. versszak: „S bíbor kárpit selyme rezzen, bizonytalan zajra zizzen; / *Fájó, vájó*, sohsem ismert féltés *kínját* érzem.” 13. versszak: „Ezen tűnődtem magamban, noha egy betűt se mondtam / A madárhoz – s már *szivembe fúrt a két fém-éliű szem...*” 17. versszak: „*Tépd ki csőrödet szivemből* s hagyj magam, míg elveszem!” Kiemelés tőlem – B. K.), addig Orbán János Dénes verse a fagyhalál és a megvakulás képzetét vetíti előre („Vascsőr zúzza be ablakod, szemed.”).

¹¹ Babits írja *Az európai irodalom történetében*, hogy *A holló* „megint csak egy Poe-novella, versben, a »nem-e-világba-való« Szépség haláláról.” (BABITS 1991, 562–563.)

¹² Az én épületként és az ablak szemként való azonosítása némiképp *A vár fehére asszonyának* figuratív mozgásirányait idézi.

Az utóbbi holló nem „beszél”, csak zajt csap („veri ablakod”), s mivel a versből teljesen hiányzik a „szerelmi szál”, nincs nyoma a halott kedvesről folytatott *tragikusan egyirányú áldialógus*nak (JAKOBSON 1982, 154). Ezek az összefüggések már túl vannak az érdemi párhuzamok körén, ezért ideje az elemző olvasást a kötet cím felől újrakezdeni.

Amennyiben tekintetbe vesszük, hogy Orbán János Dénes verse – módosított formában ugyan, de – egy kötet címét hordozza, indokoltan vetődik fel egy olyan értelmezési irány lehetősége is, mely az egész korpuszt vagy annak valamely darabját tekinti kiindulópontnak egy összehasonlító elemzéshez. Véleményem szerint leginkább a *Haláltánc* című vonzza magához a kortárs magyar költő olvasójának tekintetét. Babits versének természeti motívumai és azok hangulati értéke párhuzamba állítható a *Herceg*... fent ismertetett alaphelyzetével. A hóborította, fagyos téli táj itt is a halál felbukkanásának a helye, s nem hiányzik a madár sem: először a felvezetésben jelenik meg („köddel rémes a határ / s száll a téli vad madár”), majd később a *danse macabre* kezdetén látjuk viszont még egyszer: „Úgyis lelkem pusztá táj, / hol jó lélek egy se jár, / élve trónol a halál, / jöjj csak, jöjj el, rossz madár, / vedd le lepedődet, / vedd le bőröd, husodat, / hadd szorítom csontodat, / meztelen csípődet!”¹³

Nem szóltam még a vers azon szövegformáló eljárásáról, amely egy újabb költeménnyel való együttozolás lehetőségét irányozza elő. A 3. és a 4. versszak közti áthajlásról van szó, mely azzal, hogy elválasztja egymástól a bibliai fordulat összetartozó kifejezéseit („Az Ige testté lett”: Jn 1, 14), kétértelművé teszi a mondatot. A szerkezet, a versszerű tagolás logikája alapján azt jelenti, hogy ’vigyázz, hogy testté ne legyen a túlvilág szava, az Ige az semmi’, az allúzió logikája alapján viszont annyit jelent: ’testté ne legyen az Ige, és semmi (más) sem’. Az enjambement mindkét verziót életben tartja, ezért aztán a holló keltette zaj mint túlvilági hang az isteni Logosz megtestesülésével kerül párhuzamba, miközben visszavonódik annak szakrális hitelessége. Az *Ige* archaikusnak ható vallási jelentése (Isten szava, kinyilatkoztatás, Krisztus) kerül törlés alá Orbán János Dénes egy korábbi, centoszerű versében is, mely Babits-utalásokból és torzított idézetekből épül fel: *Herceg, hátha az Ige is eljő!* A zárlatban *A lírikus epilógjának* sorai köszönnek vissza, persze kicsit átalakítva: „»Té vagy / az Alany és a Tárty. De ne feledkezz meg / az Igéről!«”.

Az elemzett vers címe tehát visszautaló funkciót betöltő önidézet is. A szövegnek s közelebből a holló szavának, illetve *A hollónak* az értelmezési tartományát tehát egy E. A. Poe–Babits Mihály–Orbán János Dénes hatástörténeti tengely jelöli ki.

¹³ A *Haláltánc*ot egy Babits műveinek és fordításainak kölcsönhatását vizsgáló mai értekező is azon versek között tartja számon, amelyek „hangulati hatásukban Poe bizarr, félelmetes világát idézik” (SEBŐK 2011, 8).

Dögunalom

Varró Dániel *Unalmas őszi vers az únalomról* című költeménye más módon talál utat *A holló*hoz, mint Orbán János Dénesé, s eltérő a szövegközi párbeszéd jellege is. Nyílt rájátszásról és újraírásról beszélhetünk, mely követi a pretextus strófaszerkezetét, rímtechnikáját, s megidézi – igaz, csak töredékesen – narratíván szerveződő beszédhelyzetének néhány fontosabb elemét is. Nem idézi meg viszont azt, amit Poe a legfontosabb hatástényezőnek tartott: az atmoszféráját, *tónusát*. Pontosabban: megidézi, de úgy, hogy egyben hitelteleníti is azt. Különböző stílusfogásokkal foszlatja szét az eredeti háborzongató atmoszféráját: sem a félelem, sem a holló nem valódi, minden csak annak látszik. Ami ott melankolikus, tragikus és baljóslatú, az itt felszínesen szomorú, komikus és nevetségesen közönséges. Indokolt tehát paródiaként¹⁴ olvasni Varró Dániel versét.

A magyar költő műve hat versszakból áll, ez terjedelmileg az eredeti egyharmadának felel meg. A cím azt sugallja, sőt nyomatékosan jelzi, hogy a szöveg az unalom érzésének, kedélyállapotának unalmas tematizálásában érdekelt, ami gyökeresen eltér *A holló* szerzőjének részletesen kifejtett esztétikai szándékaitól (*A műalkotás filozófiája*). A vers persze nem unalmas, nyelvi bravúrokat sem nélkülöző szubverzív poétikája miatt nagyon is szórakoztató, szellemes.

Az unalom a holló képzetéhez, s azon keresztül a borzongató félelemhez kapcsolódik, mely azonban nem vehető komolyan. Ez már a nyitó versszakban is egyértelmű:

Egyszer kábé este hatkor, hűs, borongós őszi nap volt,
vert avart sodort a nyirkos, őszi szél az úton,
ültem elmerengve hosszan, s látom ám, hogy bent a koszban
hosszú árnyak szárnya moccan fönt az egyik bútoron,
fölkavart por, hollóforma ronda, súlyos únalom,
s rémisztő volt? Hú nagyon!

A költői prozódia az eredetit, illetve annak magyar fordításait idézi, s végső soron a mesterkélt esztétizáló nyelvezet is (lehet-e mentes ettől Poe versének bármely fordítása vagy parafrázisa?), a parodikus célzat leginkább az *úton – únalom – hú nagyon* rím sorban jut érvényre, de már a „kábé” kontextustól elütő beszélt nyelvi stilisztikuma is gyanúra ad okot. Varró aztán a többi versszakban is él az alkalmi stílustörés eljárásával; az emelkedett lírai beszédet az oldott társalgás bizalmas vagy expresszív fordulataival váltogatja: „Bocs, de nincs időm *momentán*”, „*személy szerint* egészen kedvelem”, „megy egy külföldi, *marha* sorozat”, „nézem a sok *bűlyeséget*”. A kísérletiesség bagatellizálása is folytatódik a későbbiekben. A félelemmel kapcsol-

¹⁴ Poe költeményét, már nem sokkal megjelenése után (1845. január 29.), előszeretettel parodizálták, többek között *The Owl*, *The Craven*, *The Gazelle*, *The Whippoorwill*, *The Pole-Cat* címmel (KOPLEY–HAYES 2002, 195).

latos kifejezések ugyanis rendre olyan figuratív értelmű szókapcsolatokban bukkanak fel, amelyek aláássák azok „valódi”, szó szerinti jelentését: „unjuk egymást rémesen”, „Megborzongtam este hatkor”, „félek, nem dicsérne meg már”.

Az, hogy a holló épp az unalom megtestesítője a versben, nem teljesen véletlen, megvan az előzménye Poe művének magyar fordítástörténetében. Vélhetőleg itt is a Babits-féle verzió rejtett hatásával lehet számolni, az ő tolmácsolásában ugyanis így kezdődik *A holló*: „Egyszer – *únt* éjféli közelgett – bóbiskoltam...”. Az *únt* szót aztán Franyó Zoltán is átveszi, de másra vonatkoztatja: „Egyszer éjféltájt a rejtett *únt* magányban elfelejtett”. A korábbi fordítók közül egyedül Telekes Bélánál találkozunk a szó összetett igeneves változatával: „Egyszer, bús éjféli csendben *fáradt-unottan* töprengtem”. Amikor tehát Varró Dániel rögtön az elején „unalomba fulasztja” a kísérteties beszédshituációt, akaratlanul is egy már meglévő (egyébként elég szabad) értelmezésből indul ki, arra játszik rá – egyoldalúan, eltúlozva, ezzel is a komikus hatáskeltést erősítendő.

A paródia további radikalizálódása két, felettébb találó, szellemes rímpárnak köszönhető. Az első jelölt idézetként prezentálódik, s ez az egyedüli mondat, amikor az unalomként azonosított madár – ha csak áttételesen, egy intertextuális kerülő útján is, de – szóhoz jut:

fázom úgyis, félek úgyis, félek attól, ami vár.
S szólt a holló: Marimar.

A *sobamár* helyére beillesztett *Marimar* egy 1993–1994-ben készült, s Magyarországon 1999-ben vetített mexikói filmsorozat címszereplőjének a neve. A húszperces epizódokból álló szerelmi szappanopera – a nyilvánvaló nyelvi és kulturális távolság miatt – szokatlanul, idegenül, éppen ezért nevetségesen hat egy világirodalmi klasszikus emlékezetét megújító és továbbörökítő poétikus szövegben. A következő két versszakban már a sorozatoké a főszerep. A lírai én differenciáltan kezeli a kérdést: nem utasítja el, s nem is magasztalja fel a műfajt, hanem a szórakoztatás minősége mentén tesz különbséget közöttük. A *Baywatch* és a *Miért éppen Alaszka?* kedvezőbb megítélést kap, szemben a második rímpár alapját adó amerikai sagával:

Megborzongtam este hatkor, tényleg ez vár engem akkor?
Jaj, miféle szörnyű átok károg át e hangsoron?
S elbutulva bár a bútól, mely kedélyem érte útol,
csak kilestem, mégse bútor az, min ül az unalom,
fenn a tévén, ott ül, ott ül (mondjuk nincs is Pallaszom),
s hízik ott a Dallaszon.

A *Pallasz–Dallasz* rím a magaskultúra–populáris kultúra zavarba ejtő „összecsengésével” egyenértékű: a két tulajdonnév közti minimális eltérés az antik műveltség (egyebek mellett a bölcsesség és művészetek) és a népszerű tévésorozat által képviselt jelképes értékek hasonlóságát sugallja.

Az utolsó előtti versszakban ér össze a felidézett történet múltja és az emlékezés jelene. Az emlékező én és az átélő én hangjának kettőssége, az utóbbinak az előbbibe való beágyazódása megszűnik, s a „hollóval” való találkozás nyugtalanító következményeinek aktuális és jövőbeli távlati kerülni elötrébe a lírai vallomásban: „És *azóta*, mit tagadjam, leckét, verset *abbahagytam*, / örökösen este hat *van*, nyirkos, őszi szél eseng, / s hollómmal megosztva széket *nézem* a sok hülyeséget...” (kiemelés tőlem – B. K.). Varró tehát megtartja az eredeti és az említett fordításművek befejezésének időváltó és időszembesítő jellegét, s ebből adódóan a szituáció egzisztenciális és értelmezésbeli nyitottságát is.¹⁵

De itt nem ér véget a vers. A szerző egy versszakkal még megtoldja a történetet, ami viszont már túlmutat a „rémisztően unalmas” eseménysoron. Az unalomtól elgyötört lírai én a zárlatban – önreflexív gesztust gyakorolva – magára a költeményre és a megírás folyamatára vonatkozó, alapvetően elmarasztaló kijelentéseket fogalmaz meg, úgy, hogy közben felfedi ihlető forrását, s megidézi szerzőjének szellemét is:

Hát, a versnek vége itt most, unni tetszett szinte biztos,
untam én már írni is, csak bóbiskoltam dallamán,
rezgett, mint a málnalekvár, bús elődöm Allan Edgár,
félek, nem dicsérne meg már ennyi rossz rím hallatán,
búslakodna Allan Edgár ennyi rossz rím hallatán,
nézze el, ha hall talán.

A vallomás szerint tehát a Poe-vers ihlette magyar költemény ugyanúgy unalmas, mint az említett tévésorozatok. Talán nem indokolatlan az alkotási folyamat illetően minősítését *A műalkotás filozófiájára* tett ironikus allúzióként olvasni. Bár hozzá kell tenni, hogy az olvasót megszólító udvarias formula („unni tetszett”) kétértelműsége fenntartja az esztétikai kvalitások meglétének lehetőségét (értsd: ha az unalomról szolt is, helyenként akár unalmasan, alapvetően azért mégis élvezetes, kínrímjeivel együtt is jól megformált, „tetszetős” alkotás).

„Halló, holló!”

Győri László *A holló* című verse a leghosszabb a három közül. Tíz versszakból áll, melyek mindegyike hűen követi az idegen nyelvű pretextus formai jegyeit, mind a szótagszám, mind a rímelés, mind pedig a versmérték tekintetében. Varró Dánieltől eltérően azonban nem közvetlenül idézi meg az eredeti beszédhelyzetét

¹⁵ „Mindhárom fordítás [Babitsé, Kosztolányié és Tóth Árpádé] más-más úton, de ugyanazzal a tapasztalattal szembesítheti olvasóját, mint a Poe-szöveg: az emlék, mely múlthoz és jelenhez egyformán szorosan kötődik, uralhatatlan, értelmezése lezárhatatlan” (JÓZAN 2009, 237).

(a lírai én búskomor hangulatú áldialógusa a sötét madárral), hanem figuratív értelmű kifejezések, jelölt vagy jelöletlen idézetek és utalások révén teremt tematikusan is „hollós” atmoszférát. Ehhez felhasználja a vers eddigi fordítóinak megoldásait éppúgy, mint a magyar költészet más klasszikus alkotásait.

Győri is időbeli és térbeli áthelyezést hajt végre, tehát mai környezetbe illeszti a Poe-hagyomány textuális elemeit: az önéletrajzi vonatkozásokat is tartalmazó költemény egy baráttal való beszélgetés és találkozás történetét örökíti meg, de ezen túl a halálhoz közelítő életút tudatosítása is kifejezésre jut benne.

Hogyha hívom akárhányszor, az hallatszik onnan távol:
 – Halló, holló! – Így dörmög a telefonba, szinte fáj.
 Mélyen, mélyen, fülrepszton, mintha szólna rémes erdőn,
 mikor minden fénytelen lőn, csak bolygótűz fénye jár.
 Ő lehet, a rengetegben csakis az ő fénye jár,
 ő a holló, tudni már.

Az első versszak a hanghatásokon keresztül kapcsolódik rá Poe versére, melyet kísérteties hangulatot teremtő jelzők (rémes, fénytelen erdő) írnak körül. Ez nemcsak *A holló*t, hanem az író rémtörténeteit is emlékezetünkbe idézi. A múltba fordulás írói gesztusát a létige régies alakja (*lőn*) is erősíti. A holló egy személyt jelöl, akinek a hangja, legalábbis a telefonban, kellemetlen – mélyen és fülrepszton dörmögő. A második versszakban két további minőséggel egészül ki („méla” és „zord”). Ez utóbbi a követett mintára tett utalás funkcióját is betölti: „csak ha hívom, szól, akár / Edgar Allan Poe hollója, olyan zordan szól, akár / az a régi »Soha már!«”

Fontos hangsúlyozni, hogy nem élő, közvetlenül megtapasztalt hangról van szó, hanem egy technológiai médium által bizonyos fokig torzított hangátvitelről. A térbeli távolság legyőzésének ára némi *zörej*. Az áttételesség, a közvetítettség és a részleges deformáció mozzanata a fordítással is kapcsolatba hozható, amennyiben olyan alkotó jellegű műveletként tekintünk rá, melynek szintén megkerülhetetlen velejárója a végeredmény közegváltásból eredő módosulása. *A holló* hívó hangja attól függően volt és (nagy valószínűséggel még) lesz más és más, hogy ki szól(t) bele a „kagylóba”.

A Hollóként emlegetett barát annyiban idézi a madár beszédpozícióját, hogy csak akkor felel, ha kérdezik, azaz, ha hívják („csak ha hívom, szól”), s mindig ugyanazt mondja: „Halló, holló!” A rímes játék, mely további két alkalommal tér még vissza a szövegben, Babits Mihály korábban már hivatkozott, Poe-hatás nyomait viselő versének, a *Haláltánc*nak az egyik sorát is felidézheti. Az utolsó versszakban a táncra való *felbívást* egy *telefonbívás* előzi meg, melyben a halál jelenti be érkezését: „Honnan tudom, hogy te jössz? / megtelefonáltad. / Lelkemen át utadat / régen megcsináltad. / Felriasztott éjeken / telefonod hangja: / balfülemben élesen / csendült rémharangja: *Halló! Halál!*” Kétségtelen, hogy az angol nyelvű eredeti címének és refrénjének palindromszerű viszonya aligha adható

vissza más nyelven,¹⁶ a magyar fordítások és újraírások eddigi párhuzamos olvasásából kirajzolódó halló – holló – halál szóhármasság értelme gazdagító összecsendése viszont némiképp kompenzálja ezt a hiányt. Azért, mert kizárólag nyelvi-
leg, különféle szimbolikus szótárak bevonása nélkül is motiválttá tudja tenni a madár baljósát: a hangismételeknek köszönhetően ugyanis egy olyan lény képét vetíti elénk, amelyhez a meghallás és a meghalás is szorosan hozzátartozik. Ami pedig teljesen összhangban van a Poe-szöveg „tónusával”.

A különféle hangoknak és a madármotívumoknak a későbbiekben is fontos szerep jut a szétszalazott pretextus aktualizáló továbbszövéseben. Így van ez az utazás kezdetét tartalmazó 4. versszakban is, mely Poe kortársának, Arany Jánosnak közismert balladájára játszik rá:

Felültem a villamosra, a városon át a Moszkva
térig könyvbe málltam, s hogy kiszálltam, fölöttem a Budavár
sejlett, onnan bár nem látszik, de azért, habár parányit,
az érckakas cikornyázik, csikorog a vasmadár.
Úgy hallottam, egyre jobban csikorog a vasmadár:
– Mindörökre, soha már.

A villamosút – az *Esti Kornél* utolsó fejezetét idéző módon – a halálba torkolló életút metaforájává válik („el innen, el, de hová visz a villamos, ugyan hova jár? / Jóra szállok? Temetőbe, egészen odavivőre / kéne szállnom jó előre, az visz oda, csak megáll”), a megérkezést követően pedig újfent *A holló* párbeszédhelyzetébe csöppenünk; igaz, a szereposztás megfordul:

Ahogy vártam, úgy adódott, betapintottam a kódot,
utcazájba ért a hangja, szólt a Holló: – Tág a zár!
Elindultam a lépcsőkön, térdem reccsent minden rőfön,
csonton járok, de még győzöm, nem mos el a tengerár.
Víz morajlott, ahogy mentem, emelkedő tengerár,
így röpi az agg sirály.

Míg Poe versében a halott szerelme miatt bánkódó fiatalember engedi be szobájába a madarat, addig itt a Holló nevű férfi nyit ajtót a barátjának. Szavai („Tág a zár!”) viszont ez utóbbi kijelentését visszahangozzák: „S ajtót tártam, nyílt a zár: / Éj volt künn, más semmi már.” (Tóth Árpád fordítása). A reccsenő térd hangja és a „csonton járok” kétértelmű fordulata jól illeszkedik a magyar pretextusok kísérteties atmoszférát fokozó hangutánzó szavainak sorába. A folytatás (a repülésként aposztrofált nehézkes mozgás, a tengerárnak nevezett vízvezeték és persze az „agg sirály” metaforája) ezzel szemben az ironikus hatást erősíti.

¹⁶ Lásd Jakobson észrevételét: „fonémáinak nagy részében a *raven* [holló] szó egyszerű fordítottja a komor *never* [soha] szónak” (JAKOBSON 1982, 149).

A megérkezés és a viszontlátás öröme a fiatalság emlékezetének szól:

[...] Holló úr vár, ifjúságod, ami aztán, az a száz bog
le van vágva, lombhullásod várja pázsit, hó sikkál.
Le van vágva, befórratlan, az avarban hó sikkál,
nincs a csonkra jó bazár.

Piros borba beleharsant gyerekkora, az a farsang,
Holló urat meséltettem, végre minden összeáll.
Parázslott az ismeretlen, ültünk, ültünk egyre ketten,
ketten ültünk, nem kilencen, kopott csőrű, vén madár.
Kilenc hollóból két holló, kopott csőrű, vén madár,
ideje lesz menni már.

A holló az ifjúság metaforájává lényegül át: Poe költeményével ellentétben a „madár” mondandója nem ejti kétségbe hallgatóját. Az elmúlás és a hajlott kor tudatosítása mellett is érződik a sorokból némi lelkesültség („Parázslott az ismeretlen”). A „Kilenc hollóból két holló, kopott csőrű, vén madár” a *Kilencek* néven ismert költőcsoportra utal, amelynek Győri László is tagja volt.¹⁷ (Hogy ki lehet a másik, a „Holló úr”, nem tudom, ennek kiderítését az életrajzi referenciák iránt érdeklődő irodalmárookra hagyom.) A „nincs a csonkra jó bazár” kicsit szokatlan fogalmazásmódja ismételten Tóth Árpád fordításában találja meg előzményét, még ha a versnek nem ezen a helyén, hanem az első versszak második sorában szerepel is az ominózus szó: „Egyszer egy bús éjfél tájon, míg borongtam zsongva, fájón, / S furcsa könyvek altatgattak, holt mesékből vén *bazár*” (kiemelés tőlem – B. K.).

A zárlat egyrészt felvillantja a megelőző versszakok néhány motívumát, ennyiben egyfajta visszajátszásnak is tekinthető, másrészt viszont transzcendentális távlatot ad az addig megtett útnak. A költemény egy olyan ponton fejeződik be, amely megőrzi *A holló*-fordítások és -újraírások korábban már jellemzett időbeli nyitottságát, az élet és halál, illetve a múlt, jelen és jövő közti bizonytalan egyidejűség tapasztalatát:

Elindulok hát a lépcsőn, elindulok már a végsőn,
csikorduljon bár fölöttem akármilyen ércmadár.
Kódot már be nem tapintok, jajra-bajra hiú titkot,
egy ajtón se szól a kipp-kopp, úgy nyílik az égi zár.
Elcsuklott a holló hangja, elroppant a régi zár:
mindörökre, soha már!

¹⁷ Győri Lászlón kívül Kiss Benedek, Konczek József, Kovács István, Mezey Katalin, Oláh János, Péntek Imre, Rózsa Endre és Utassy József voltak a csoport tagjai. Első nyilvános és közös fellépésük az 1969-ben megjelent *Elérhetetlen föld* című antológiához kapcsolódik, melyhez Nagy László írt előszót.

Befejezés

A fenti elemzés, illetve *A holló*-fordítások egyre szaporodó száma megerősíteni látszik Ferencz Győző 1999-ben megfogalmazott azon kijelentését, hogy az amerikai szerző művei nem szűnő vonzerőt jelentenek a mai magyar olvasók számára is, és hogy Poe a világirodalom azon kevés alkotóinak egyike, aki nem élettelen klasszikusként („frozen classic”) van jelen a magyar szellemi életben (FERENCZ 1999, 87), hanem irodalmi újateremtésre ösztönző élő íróként. Ahogy Tandori írja, „Poe hollójával ücsörgünk azóta is”. Tehát – tisztelem hozzá immár én – 1858 óta, amikor a vers első magyar fordítása Szász Károly tolmácsolásában napvilágot látott. S a madár azóta is „csak fent ül, egyre fent ül” (Tóth Árpád) irodalmunk Pallaszán, és a hozzá intézett kérdésekre ismételten megfelel – pontosabban: *ballani engedi* az eltérő igényeket és elvárásokat kielégítő válaszainkat.

Bibliográfia

- BABITS Mihály (1991), *Az európai irodalom története*, Budapest, Auktor.
- BRUNAUER H. Dalma (1985), *A Kosztolányi-versek fordításáról*, in *A magyar vers. Az I. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai (1981. augusztus 10–14.)*, Budapest, Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, 388–393.
- DÁVIDHÁZI Péter (2011), „*Van-e balzsam Gileádban?*” Egy Poe-fordítás százéves vitájához, in *Ritka Művészet / Rare Device. Írások Péter Ágnes tiszteletére / Writings in Honour of Ágnes Péter*, Budapest, ELTE BTK, Angol–Amerikai Intézet, Anglisztika Tanszék, 295–309.
- EISEMANN György (2013), A zörejtől a proféciáig. Poétika és fonotechnika Edgar Allan Poe *The Raven* című költeményében, *Filológiai Közlöny*, 2013/1, 5–33.
- FERENCZ Győző (1999), *Poe in Hungary*, in Davis Lois VINES (ed.), *Poe abroad: influence, reputation, affinities*, Iowa City, University of Iowa Press, 82–88.
- FÜZI Izabella (2005), Esztétikum és retorikai olvasás Poe-nál, *Literatura*, 2005/2, 202–210.
- GONDOS Mária-Magdolna (2011), *Ki merészel a hollóról verset írni?* <http://www.lato.ro/article.php/Ki-merészel-a-hollóról-verset-írni/2215/> (Letöltés ideje: 2012. 04. 28.)
- GÖMÖRI György (1996), *Edgar Allan Poe és Dsida Jenő Szerenád Ilonkának című verse*, in GÖMÖRI György, *Egy szigetlakó feljegyzéseiből*, Budapest, Cserépfalvi, 145–152.
- GYÖRI László (2009), A holló, *Holmi*, 2009/1, 15–16.
- HÓDOSSY Annamária (2005), Poe Hollógrammja avagy A holló mint a költői hatás allegóriája, *Literatura*, 2005/2, 211–221.
- JAKOBSON, Roman (1982), *A nyelv működésben*, ford. ALBERT Sándor, in Roman JAKOBSON, *A költészet grammatikája*, Budapest, Gondolat, 142–161.
- JÓZAN Ildikó (2009), *Mű, fordítás, történet*, Budapest, Balassi.

- KÁLLAY G. Katalin (2007), Komolyra fordítva?, *Liget*, 2007/2, 34–40.
- KARÁTSZON Endre–NEMÉNYI Ninon (1985), Milyen mű a fordítás?, *Helikon*, 1985/1, 56–75.
- KOPLEY, Richard–HAYES, Kevin J. (2002), *Two verse masterworks: „The Raven” and „Ulalume”*, in Kevin J. HAYES (ed.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, Cambridge University Press, 191–204.
- LŐRINCZI László (2010), *Edgar Allan Poe: A holló*, ford. LŐRINCZI László, in LŐRINCZI László, *Üzenetek Erdélybe. Esszék és jegyzetek*, Kolozsvár, Polis, 119–127.
- ORBÁN János Dénes (2002), *Anna egy pesti bárban. Versek 1993–1999*, Budapest, Magyar Könyvklub.
- OROSZ István (2010), *A kiszámított holló – avagy a műalkotás filozófiája*, <http://kepes.society.bme.hu/Fenyszimp07/orosz.html> (Letöltés ideje: 2012. 04. 28.)
- PAPP István Géza (2007), *Az Edgar Poe-i életérzés Ady Endre költészetében I–II*, in PAPP István Géza, *Ady Endre vonzásában. Tanulmányok, kritikák, ismertetések, évfordulók, megemlékezések*, Szeged, Bába, 11–39.
- SEBŐK Melinda (2011), „A modernség tetőfoka konzervatív formában”. Babits és Amerika – a költő halálának 70. évfordulóján, *Hitel*, 2011/8, 116.
- SZABÓ Ede (1968), *A műfordítás*, Budapest, Gondolat, 92–105.
- SZIGETI Balázs (2007), A kárhozat károgása, *Liget*, 2007/2, 28–33.
- VARRÓ Dániel (2000), Unalmas őszi vers az únalomról, *Beszélő*, 2000/2, 117.

Recenzió

Fejezetek között

Sélei Nóra, *A másik Woolf. Kulturális (ön)reflexivitás*

Virginia Woolf harmincas évekbéli szövegeiben,

Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, 373 oldal.

Számtalan saját könyv, szerkesztett, fordított kötet után Sélei Nóra 2012-ben jelentette meg legújabb művét, amelynek címe *A másik Woolf*, s amely Virginia Woolf 1930-as években íródott szövegeinek értelmezésére tesz kísérletet. A könyv alaptézise röviden úgy foglalható össze, hogy az íróőnek e korszakban született műveinek központi alakzata és stratégiája a kulturális (ön)reflexivitás.

Az új kötet hiánypótló alkotás mind a magyar, mind az angol kritikai szintéren. Bár Woolf regényei már rendelkezésre állnak magyar nyelven is, magyarul Sélein kívül viszonylag kevesen írnak ezekről a szövegekről, így mind a mai napig Bécsy Ágnes 1980-as monográfiája (*Virginia Woolf világa*) az egyetlen magyar nyelvű szöveg, amely a teljes életművet egyetlen könyv keretein belül feldolgozza. Az angolszász nyelvterületen nagy érdeklődés övezi Woolf műveit, de az életműnek ez a fejezete mindeddig meglehetősen marginális szerepet kapott (11), Woolf irodalomtörténeti pozícióját ugyanis alapvetően a húszas években íródott nagymodernista regényei jelölték ki, amelyekhez képest mind az 1910-es évekbéli „szárnypróbálgatások” (13), mind az 1930-as évek prózai termésének jelentősége eltörpülni látszott. *A másik Woolf* tanúsága szerint az íróő szövegeinek kritikai recepciója több stáción ment keresztül az elmúlt évtizedek során: kezdetben rendre elitizmussal (31) és az élettől való távolsággal vádolták (37), majd elbeszéléstechnikai újításainak felértékelését követően (11) elfoglalhatta a helyét a modernista kánonban (40). Woolf szövegeinek értelmezésében komoly fordulatot hoztak a közelmúltban kialakult feminista, posztkoloniális vagy kultúrakritikai szempontú megközelítések (12), amelyek az esztétikum mellett már az írásk politikumára is megfelelő figyelmet fordítottak (47–48, 66). Sélei érvelése szerint azonban például Woolf betagolása a feminista kritikába sem zajlott teljesen zökkenőmentesen (49): az 1970-es években az erős szubjektumpozíciót kialakító feminista identitáspolitikának elsősorban a *Saját szoba* című esszéje felelt meg (49–50), így az egységes szubjektivitást problematizáló regények textuális analízise csak később, a dekonstrukció és a posztstrukturalizmus hatásaival is számot vető feminizmus alakot öltése után indulhatott meg (51). Mind ezen értelmezésbeli irányváltások javarészt érintetlenül hagyták azonban a „trilógia” (*Mrs Dalloway*, *A világtótorony*, *Hullámok*) meghatározó szerepét, így többek kö-

zött a harmincas évek prózai termésének megfelelő értékelése és pozicionálása is vártott magára (12).

Mostanra egyre nagyobb figyelem irányul az eddig marginalizált Woolf-szövegekre is (62), és elemzések sora született már, amelyek „Woolf sokáig elvontnak értelmezett szövegeit is visszahelyezik az adott történelmi-kulturális pillanatba” (63). *A másik Woolf* ötvözni látszik az újabb megközelítések legizgalmasabb értelmezési módjait, így Séllei monográfiájára is igaz az, amit a szerző Toril Moi kismonográfiájáról állapít meg: „miközben számot vet Woolf szövegeinek modernista összetettségével, feltárja azok textuális politikumát” (53), valamint azt a bonyolult összefüggérendszerrel is, amelyet Woolf kései művei a műfaji és történeti-kulturális-politikai kódokkal kialakítanak (67).

Séllei recepciótörténeti narratívája szerint az 1930-as évek prózáját sokáig a modernista regényforma és írástechnika elvetésének tekintették, visszalépésnek „a realista, mimetikus regényhagyományhoz” (13–14, 76), arra a területre tehát, amelyet a kritikai konszenzus szerint sokáig az angol regény egyetlen autentikus terepeként képzelhettünk el, és amelyről Woolf az 1920-as években írott műveivel szándékosan eltávolodni látszott. *A másik Woolf* olyan szövegekként jeleníti meg a *Flush*, *Az évek*, a *Három adomány*, vagy a *Felvonások között* című műveket, amelyek kritikusan reflektálnak az őket megelőző irodalmi hagyományra és a kortárs kulturális vagy politikai tartalmakra (14–15). Ez a tézis ad lehetőséget Sélleinek arra, hogy több dolgot is kimutasson: egyrészt azt, hogy valójában nincs olyan számottevő törés az 1920-as és az 1930-as évek szövegei között, mint ahogyan azt korábban gondolták, másrészt azt is, hogy a kései szövegek felől nézve kénytelenek lehetünk újragondolni nemcsak az egész woolfi oeuvre hangsúlyait, hanem annak az irodalmi hagyományhoz való viszonyát is (16–17, 27, 70, 118, 350).

A Mért féliünk a farkastól? (2007) című tanulmánygyűjteményének utószavában Séllei megemlékezik a *Lánnyá válik, s írni kezd* (1999) és a *Tükröm, tükröm...* (2001) hazai fogadtatásának egyik fontos visszajelzéséről: az elméleti pozicionáltság hiányáról vagy legalábbis homályosságáról, amely sajátosság nagyon jellemző az általa problematizált patriarchális szövegekre is (203). A szerző szerint részben maga a *Mért féliünk?* is felfogható olyan kísérletként, amely választ próbál adni ezekre a kritikákra (204). Talán nem véletlen, hogy ezek után a woolfi szövegekben nyomon követt kulturális (ön)reflexivitással párhuzamosan *A másik Woolf* a szerző saját elméleti-ideológiai pozícióját is tüzetes elemzésnek veti alá. A kötet által mozgásba hozott, „elméleti-kritikai kaleidoszkóp[pá]” (71) rendeződő elméletek és megközelítésmódok rendkívüli változatosságot mutatnak: Séllei felhasználja az angolszász hagyományon alapuló szoros olvasást, a szerzőség alakzatának barthes-i–foucault-i, valamint feminista elméleteit; az önéletrajz alakzatait; a szubjektumelméletek, a feminizmus, a gender studies, a dekonstrukció, a pszichoanalízis, a posztkolonialis vagy a kritikai kultúrakutatás eredményeit, amelyek közül sok terület már ismerős lehet a szerző korábbi köteteiből. Különösen érezhető például azoknak a szövegeknek a hatása *A másik Woolf* megközelítésmódjára, amelyeket Séllei maga fordított le az általa szerkesztett *A feminizmus találkozásai*

a (poszt)modernnel (2006) című kötet számára. A korábban már elsajátított (100) elméletek mellett új elemként integrálódnak a téropoétika, a nemzet, vagy a kulturális emlékezet kutatásának legújabb eredményei, ami jelentékenyen dinamizálja és rendezi át a már megismert megközelítésmódokat. Természetesen a folyamat kétirányú: akár azt is mondhatjuk, hogy ezek az új teoretikus alakzatok is új módon terjesztődnek ki, hogy érzékenyek lehessenek a társadalmi nemek kérdésköre iránt. Teszi mindezt a szerző olyan értekezői stílusban, hogy Homi Bhabha vagy Judith Butler szövegei után kifejezetten üdítő élmény egy ennyire jól megírt könyvet olvasni, amely egyetlen pillanatra sem hagyja magára az olvasóját, hanem példás alaposággal a rendelkezésére bocsát minden fontos információt a bejárt gondolati ívek megértéséhez.

A másik Woolf értelmezése szerint Woolf talán legjátékosabb műve, az Elizabeth Barrett-Browning kutyájának egyes szám első személyű önéletrajzaként megírt *Flush* című regény tekinthető a viktoriánus kultúrára és irodalmi hagyományra való kritikus reflexióként (127), etikettregény- vagy életrajz-paródiaként (22, 128), vagy akár Woolf saját, 1920-as években írott szövegeire való visszatekintésként is (22). A szöveg sokáig nem illeszkedett az irodalomtörténeti narratívák által kanonizált Woolf-képbe, Séllei azonban rámutat, hogy voltaképpen felfogható egyfajta átkötő szöveggént a húszas és a harmincas évek témái és szövegszervezési eljárásai között (133). A szöveg ambiguitása emellett abban rejlik, hogy egyszerre érthető viccként és allegorikus szöveggént (133), és így „arra ad lehetőséget, hogy Woolf látszólag »felelőtlenül«, tét nélkül felkeresse a viktoriánus múltat, és a kutya látószögének parodisztikus perspektívájából kiforgassa a viktoriánus kultúra bizonyos ikonikus tereit és műfajait” (135). A szerző olvasatában a viktoriánus kultúra mellett az etikettregény austeni hagyománya is hangsúlyos szerepet kap a regényben, amelyet mutat a *Flush* és a *Büszkeség és balítélet* nyitómondatainak párhuzamossága is (140–141). Woolf regénye olvasható Lytton Strachey bálványromboló viktoriánus életrajzainak tükrében is (159–161), amelyek célul tűzték ki az életrajz alanyaihoz kapcsolódó mítoszok lehántását, azonban a *Flush* annyiban is defamiliarizálja a műfajt, hogy egy fontos személyiség helyett egy spániel életét választja témájául (167, 169).

A Pargiter család történetét feldolgozó *Az évek* esetében Séllei az etikettregény, a történelmi regény (24), a fejlődésregény és a családregegy (22) műfaji kereteit használja fel elemzése kiindulópontjául (182–185), azonban leszögezi, hogy a 19. századi architektuális keretek felhasználása nem jelenti a realista-mimetikus elvekhez való reflektálatlan visszatérést, hiszen a regény kritikusan viszonyul ahhoz a nyelvhez, amelyet felhasznál (181, 185), így az ábrázolt világ már korántsem annyira otthonos, mint korábban (189, 195). Ezért is van szükség Séllei szerint a regény kulturális és nemi kódok által strukturált térviszonyainak mint az angolság tereinek (199) kritikai vizsgálatára. E terek közül kettőt vesz tüzetesen szemügyre a monográfia: a viktoriánus férfiklub maszkulin (25, 200–221) és a nappali szoba feminin tereinek kulturális szemiotikáját (156, 221–238). Séllei értelmezésében mind a klub, mind a nappali a gyarmattartás és a nemek közötti egyenlőtlenségek emlékezetét hordozza (176, 201), s e motívum kimutatása azért is különösen fontos, mert ezek a

terek kitüntetett szerepet kaptak a nemi, kulturális és nemzeti identitás kialakításában és megszilárdításában, csakúgy, mint a Woolf által *Az évek*ben felhasznált regényformák (211, 283). Ezek alapján fogalmazza meg *A másik Woolf* azt a megállapítást, hogy a szöveg „nemcsak az »apai« (történelmi) családregeényt kérdőjelezi meg, hanem látszólag a női etikett- és otthonregeényt is” (226, vö. 236), de konstatálja azt is, hogy Woolf textuális praxisa szerint „egyikből sem lehet kilépni” (237), akár kulturális kódokként, akár műfaji hagyományokként tekintjük őket.

Noha a *Három adomány* című esszé műfaji tekintetben különbözik a többi tárgyalta szövegtől, Séllei szerint több szállal is kötődik *A másik Woolf*ban elemzett regényekhez: *Az évek* és a *Három adomány* ugyanabból a később elvetett kísérleti esszéregeényből nőtt ki (187, 239), valamint tematikus egyezéseket is mutat a többi regénnyel (239). Ezenkívül az esszé retorikai megoldásai is visszhangozzák a többi szöveg önreflexív vonásait, így az értelmezhető az esszé műfaji hagyományának átírásaként is (239–240), a politikai szubjektumként és a nőként való megszólalás problematizálásaként (23), amely rákérdez nemcsak „a kulturális emlékezetnek mint a múlt megteremtésének folyamatá[ra]”, hanem a kollektív identitás, vagy az angol nemzeteszme nemiséggel összefüggő aspektusaira (15, 96, 243, 250, 252) is. Séllei Woolf esszéjének beszédpozícióját a „kulturális disszidens” metaforájával írja le (260, 289), kiemelve, hogy Woolf részben megelőlegezi azokat a Michel Foucault-i gondolatokat, melyekről a hatalom és az annak ellenszegülő szubjektum interakciójával kapcsolatban esik szó (260–261, 263). Woolf *Három adománya* számot vet azzal, hogy a hagyományból nem lehet csak úgy kilépni (179), így „a reflektált engedetlenség” (263) marginális pozícióból fejt fel a nem, a haza, a nemzet és a háború kérdéskörének összefüggésrendszerét (26, 283).

Séllei értelmezésében a woolfi életművet lezáró *Felvonások között* című, egy vidéki közösség 1939-es „birodalomnapi” ünnepségét nyomon követő regényt ugyanennek a témának az irodalmi megközelítéseként is lehet érteni (23), amely kiegészül más kultúrtörténeti ideológiákra vonatkozó reflexiókkal (292), illetve az angol irodalmi hagyomány szövegeinek a színpadra állításával-átírásával (293, 302). *A másik Woolf* érvelése szerint a regény dekonstruálja a vidéki Anglia idilli-harmonikus világának mítoszát (26, 297–299, 305–306). Séllei kimutatja, hogy *Az évek* klubjához vagy a nappalijához hasonlóan hogyan kontaminálja ezt az alakzatot a „gyarmati nosztalgia” (303, 311). *A másik Woolf* visszatérő témája tehát az angolság, a nemi és a nemzeti identitás mibenlétének kritikus vizsgálata (15, 196, 201), és annak kimutatása, hogy ezek az ideológiai konstrukciók mennyiben függenek össze a gyarmati múlt kísértő emlékezetével: a monográfia tehát „visszatelepíti Angliába azt a kérdést, hogy miképp hat a szubjektumra a birodalmi találkozás” (350), hangsúlyozva azt, hogy a gyarmati létmód sem a gyarmatosító, sem a gyarmatosított pszichés struktúráit nem hagyja érintetlenül, bárhol is játszódjanak a történetek.

Virginia Woolf művészetének vizsgálata visszatérő témája Séllei Nóra könyveinek: első önálló kötetét Woolf és Katherine Mansfield írói és személyes kapcsolatának szentelte (*Katherine Mansfield and Virginia Woolf: A Personal and Professional Bond*); a *Lánnyá válik, s írni kezd* egy Woolf-idézzel nyit; a *Tükröm, tükröm...* egyik kulcs-

fejezete Woolf *Vázlat a múlttól* című önéletrajzi írását értelmezi; a *Mért felünk a farkastól?*-ban a *Saját szoba* elemzése bukkan fel. Ezenkívül sok Woolf-szöveg, például a *Három adomány* az ő fordításában jelent meg először magyar nyelven, és ebben a kötetben is folyamatosan reflektál Woolf magyar nyelvű kiadásainak fordítói megoldásaira (65, 157, 190, 291, 294). Emellett pedagógiai gyakorlatában is rendkívül fontos szerepet játszik Woolf szövegeinek tanítása, így hihetünk Sélleinek, amikor azt írja a kötet nyitóoldalán, hogy „ez az életmű végigkísért engem ezen a két évtizeden” (7).

Úgy gondolom, hogy Séllei Nóra könyvének legfontosabb fejezete a *Felvonások közöttől* szóló rész, nemcsak amiatt, mert itt összegződik minden olyan motívum, amely az egyes értelmezésekben felbukkant, hanem azért is, mert sok itt olvasható megállapítás akár magára a monográfiára is vonatkoztatható. A regényben megjelenő szekérszínházról azt írja, hogy az ily módon színpadra állított darabok epizodikusak, laza szerkezetűek, az egyes részek között szakadás van, de mégis egy teleologikusan előrehaladó történetet mutatnak be (329), ami lehetővé teszi, hogy a műfajt a töredezettség és a teljesség közötti viszony allegóriájaként érthessük. *A másik Woolf* pontosan ilyen „szekérszínpadként” rendezi el Woolf harmincas évekbeli szövegeit, amelyek – legalábbis az angolszász kritikai hagyományt alapul véve (349) – kezdetben meglehetősen kevés közös jegyet mutatnak, de Séllei fejezetei között megpillanthatjuk, hogy milyen mélyebb gondolati összefüggések rendezik őket ciklusba, korszakba. A kötet az elemzett szövegek közötti kapcsolatokat nemcsak tematikus szinten mutatja ki, hanem a közöttük érzékelhető áthallások kiemelésével performatív módon meg is alkotja és színre is viszi ezt az összefüggérendszer. A végeredmény egy bevallottan szubjektív és imaginárius Woolf-portré (72–73, 126), amely rendkívül izgalmas párbeszédet folytat a különböző kritikai narratívákból megismert heterogén, széttartó, plurális Woolf-képekkel (74).

Mindössze egyetlen apró hiányérzetem van a monográfiával kapcsolatban: a magyar fogadtatás tárgyalásának hiánya. Részben persze orvosolja ezt Séllei egy hosszú lábjegyzettel (65–66), amelyben felvázolja a magyar kontextus legfontosabb fordulatait, és utal egy 2008-ban, angol nyelven megjelent tanulmányára (*The Problem of Englishness, Modernism and Gender*), amelyben valóban a teljesség igényével elemzi az íróhoz hazai recepciótörténetét. *A másik Woolf* pozíciója az itt olvasottak alapján egyértelműen kijelölhető az angol irodalomtörténeti hagyományban, de a monográfia mégis magyar nyelven íródott; Séllei viszont a magyar recepciótörténetről, amelynek ma kétségtelenül ő maga a legkiemelkedőbb alakja, meglehetősen szűkszavúan nyilatkozik, illetve csak angol nyelven ír, így pusztán az új kötet alapján nem egyértelmű az a párbeszéd, amelyet ezzel a hagyománnyal folytat (bár tény, hogy több helyen kezdeményez dialógust Bécsy olvasataival a harmincas évek szövegei kapcsán, lásd például 68, 253–254). A könyvnek ezt a sajátosságát akár egy általánosabb zavar szimptomájaként is érthetjük: a hazai anglisták-amerikanisták – fogalmazzunk így *A másik Woolf* alapján – „kulturális disszidens” (259) voltak kifejeződéseként. Akár azt is mondhatnánk, hogy ez az egyik oka annak, hogy woolfi kulturális disszidens szerep Séllei szövegeiben – kicsit játszva a szerző saját szavaival

– *végig kísért*. Ez megmutatkozik például abban is, hogy mindkettejüknél problémaként jelentkezik az „én” és a „mi” közötti viszony: Woolf 1930-as évekbeli szövegei ugyanis az „én” felől a „mi” felé való elmozdulásban többek között az egyéni és a kollektív identitás közötti összefüggéseket és apóriákat tematizálják (23, 181, 331), míg Séllei retorikájában ennek a lépésnek az ellentétét érzékelhetjük: a „mi” helyett az „én” használata a magyar kritikai beszédmód kisiklásának lesz az eszköze, hiszen a személytelen tudományosmény és „elvont és egyetemes esztétikai értékek” helyett arról ír, hogy a saját elméleti pozíciójából milyen portrét festhetünk az íróról e korszakáról és vele együtt az egész életműről (72–73). Virginia Woolf írásművészetének *A másik Woolf*-ban elének tárt értelmezése azt mutatja, hogy milyen nehézségek és kritikai lehetőségek rejlenek az idegen vagy a kulturális disszidens (például a *Felvonások között* rendezője, Miss La Trobe, vagy akár Woolf) marginális pozíciójában a hegemon kultúra („az angolság”) értelmezése során (334, 347–348). Séllei Nóra könyve pedig arra elsőrangú példa, hogy a kívülálló – a magyar nyelven (is) író anglista – pozíciója mennyire nagy ívű és izgalmas intervenciót tesz lehetővé Woolf életművének kritikai értékelésében.

Somogyi Gyula

Számunk szerzői

BENYOVSZKY Krisztián (1975) a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének habilitált egyetemi docense. Kutatási területei: populáris irodalom (kiemelten a krimi), a 20. század magyar, szlovák és cseh prózairodalma és annak fordítástörténete, irodalom és gasztronómia kapcsolata. Legutóbbi kötetei: *Szövegek szeszélye* (Nap Kiadó, 2010), *Fosztogatás. Móricz-elemzések* (Kalligram, 2010).

KALMÁR Éva (1938) sinológus, műfordító. Kutatási területei: kínai irodalom, a kínai színház korai története. Jelenleg Kosztolányi Dezső kínai versfordításainak kritikai kiadásán dolgozik. Legutóbb megjelent munkája (fordítás és kísérő tanulmány): *Mulian megmenti anyját. Kínai buddhista pokoljárás-história* (Sillabux, 2010).

KISS Gabriella (1963) a Debreceni Egyetem Kossuth Lajos Gyakorló Gimnáziumának magyar szakos vezetőtanára. Fő kutatási területe a modern spanyol-amerikai epika. Doktori disszertációját Miguel Ángel Asturias mitikus prózájáról írta.

KUTASY Mercédesz az ELTE Spanyol Tanszékének oktatója, fő kutatási területe a 20. századi latin-amerikai próza, elsősorban az avantgárd és neoavantgárd irodalom és képzőművészet kapcsolata, valamint az argentin képzőművészet magyar vonatkozásai.

Celina MANZONI az Universidad de Buenos Aires tanára, fő kutatási területe a 20–21. századi latin-amerikai irodalom, publikációi – a különböző avantgárd irányzatok mellett – a kortárs irodalommal is foglalkoznak. Az Instituto de Literatura Hispanoamericana titkára, valamint a Grupo de Estudios Caribeños vezetője.

PERÉNYI Katalin az ELTE BTK *Kortárs latin-amerikai elbeszélő irodalom alkotásainak szövegvizsgálata* doktori program hallgatója. Kutatásainak középpontja a narratív emlékezet téri reprezentációja, különös tekintettel a ház mint narratív téri elem és az emlékezet összefüggéseire.

Julio PRIETO a Potsdami Egyetem tanára, több amerikai egyetemen is oktatott irodalmat. Számos latin-amerikai avantgárd irodalommal foglalkozó publikáció és monográfia szerzője, költő, fordító. *Desencuadernados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata* című kötetében a latin-amerikai irodalom olyan kiemelkedő alakjaival foglalkozik, mint Macedonio Fernández és Felisberto Hernández.

SIMONOVICS Andrea az ELTE BTK *Kortárs latin-amerikai elbeszélő irodalom alkotásainak szövegvizsgálata* PhD hallgatója, a pécsi Kodály Zoltán Gimnázium spanyol–magyar két tanítási nyelvű tagozatának vezetője. Fő kutatási területe a 20. századi argentin és uruguayi próza, ezen belül az önéletrajz, az emlékezet és a fikció találkozási pontjai.

SKRAPITS Melinda az ELTE BTK *Kortárs latin-amerikai elbeszélő irodalom alkotásainak szövegvizsgálata* irodalom doktori programjának doktorjelölt hallgatója, kutatásának témája a kihagyásalakzatok, valamint a csend és az elhallgatás szerepe a 20. század közepének spanyol-amerikai kisprózájában.

SOMOGYI Gyula (1979) a Miskolci Egyetem Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének adjunktusa. Kutatásaiban elsősorban a kortárs irodalomelméletek, a vizuális- és populáris kultúra, valamint a 19. századi amerikai irodalom kérdésköreit vizsgálja.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Szele Éva