

filológiai
közlöny
2012/2.
LVIII. 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 TUDOMÁNYOSAKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A folyóirat kiadását támogatta a Magyar Tudományos Akadémia



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

Az életrajzi narratíva a kortárs délszláv prózában

Szerkesztői jegyzet (Ladányi István)	109
VLADIMIR BITI Szétszórt otthon Dubravka Ugrešić <i>A feltétel nélküli kapituláció múzeuma</i> című regényéről	111
LADÁNYI ISTVÁN Életrajzok kereszteződési pontja Irena Vrkljan: <i>Marina, avagy az életrajzról</i>	132
FARAGÓ KORNÉLIA „Másokról” szóló önéletrajzok Az autobiografikus műfajok szerb változatairól	150
ANDREA ZLATAR A test mint a kommunikáció módja (Slavenka Drakulić regényei)	160
VIRÁG ZOLTÁN Horvát Erósz – Szlovén Cupido Női látásmódok, önéletrajzi mozzanatok, kortárs nézőpontok	176

Recenzió

„Az egész világ kórház” Svetislav Basara újabb regényeiről (Bányai János)	192
A visszatekerés poétikája David Albahari <i>Ludvig</i> című regényéről (Csányi Erzsébet)	204
Számunk szerzői	211

E lapszámunk tematikus írásait Ladányi István szerkesztette

Szerkesztői jegyzet

„Az utóbbi két évtized délszláv prózájában, nem függetlenül a történelmi változásoktól és az egyéni traumáktól, rendkívül izgalmas prózai teljesítmények születtek, amelyek az önéletrajzi és a fikciós elbeszélés határterületein, gyakran mindkét olvasat lehetőségét játékba hozva, közép-európai szempontból is tanulságokkal bíró egyéni és közösségi identitásproblémákat visznek színre. A szövegek próbára teszik az elbeszélés lehetőségeit a traumatikus tapasztalatok megoszthatóságában, de az értelmezés számára is sajátos kihívást jelentenek.”

A fenti sorokkal kerestük meg a délszláv térség irodalmainak néhány kutatóját 2011 végén, különösebb elvárás, feladatmegosztás, kijelölt résztémák nélkül, a reménybeli szerzőkre bízva, hogy a kezdeményezésnek milyen módon tesznek eleget. Egy folyóirat-összeállítás nem vállalkozhat átfogó kép megrajzolására még ennél szűkebb témakörben sem. Szándékunk az volt, hogy a tanulmányok szerzői olyan rész kérdésekkel, prózapoétikai problémákkal, értelmezési kihívásokkal foglalkozzanak, amelyeknek eredményei nem csak a térség irodalma iránt érdeklődőket szólítják meg.

A délszláv térség kortárs szépirodalmi fejleményei a folyóiratok repertóriumai, a kiadói tájékoztatók, honlapok adatai alapján, „a számok nyelvén” úgymond jelen vannak a magyar irodalmi térben. Ez alapvetően néhány elhivatott műfordítónak és szerkesztőnek köszönhető. A megjelent műveknek viszont jóformán nincs recepciója, magyarul is őrzik idegenségüket, és híján vagyunk olyan közös értelmezői tereknek is, amelyekben a magyar irodalomtudósok, kritikusok és a hozzánk földrajzilag és a közös kulturális hagyományok révén is közel álló népek irodalmárai rendszeresen megosztanák egymással a saját irodalmukkal és a másik irodalmával kapcsolatos olvasói tapasztalataikat, s amelyek kinek-kinek a saját irodalmára is más horizontot nyitnának. Utoljára talán Danilo Kiš – önmeghatározása szerint „az utolsó jugoszláv író” – életművének a magyar recepciója ment végbe úgy, hogy az alkotó neve és művei ismertek lettek a magyar szakmai és szélesebb olvasóközönség előtt is, és nem utolsósorban jelentős magyar írók révén is része lett a magyar irodalmi köztudatnak, illetve Közép-Európáról szóló elképzeléseinknek. Vagyis lett (íródott, olvasódott) egy sajátosan magyar Danilo Kiš, létrehozva a saját egyedi helyét a magyar irodalomban. Ahogy a világirodalom számos más jelentős alkotója is. A jelen összeállítás meghatározóan a Danilo Kiš utáni prózai fejleményekre irányítja a figyelmet, jelentős részben azokat az irodalomtudományi tapasztalatokat is hasznosítva, amelyeket az ő életműve provokált ki értelmezőiből. Az is szembeűnő ugyan-

akkor, hogy az olyan, az utóbbi egy-két évtizedben létjogosultságot nyert olvasásmódok, mint a testpoétikai vizsgálódások, a női elbeszélés, különösen pedig a traumaelbeszélés kutatása, a medialitásvizsgálatok, az irodalmi és történelmi elbeszélés kutatásának egymást megtermékenyítő eredményei, a térpoétikai problémák sajátosan más értelmet is kaptak a délszláv térség irodalmi és irodalomértelmezői gyakorlatában.

Walter Benjamin *A műfordító feladatáról* szólva megállapítja, hogy a fordítás nem azoknak szól, akik az eredetit nem értik. „A fordítások korántsem *szolgálják* a műveket, mint ahogy azt a rossz fordítók föladatukul igényelnék; épp ellenkezőleg, saját létezésüket köszönhetik a műveknek. Bennük éri meg az eredeti mű élete mindig megújuló, legújabb és legátfogóbb kibontakozását.” Jelen összeállítás szövegei sem valamiféle határokon átívelő kultúráközvetítés szolgálatában születtek. A másíknak, az úgymond „közvetítendőnek” is akkor teszik a legtöbbet, ha önmagukban, önmagukért helytállnak: nem a másik értelmét hozzák át, hanem létrehozzák a sajátjukat.

Ladányi István

VLADIMIR BITI

Szétszórt otthon

Dubravka Ugrešić *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma* című regényéről¹

„Egy-egy pillanatban a tükörben, akár egy dupla expozíción, a sajátom helyén az ő arcmása villan felém. [...] Néha elcsípem a hangomban az ő repedezett hangját, néha átüt a hangomon az övé, két hangon beszélek, meg-megtorpanok, elnyújtom a szavakat, mint ő, várom, hogy elmúljon...” (UGREŠIĆ 2000, 74.)

„Forgatom a gömböt, és az arcán átvonulnak Emma Bovary, Maureen O’Hara, Tess, Carrie árnyai... Az árnyak egymásba gombolyodnak, mint akiket valami titkos meghittség titkos szálai fűznek össze... áttűnnek egymásba, egymásban keresik a visszfényüket, mint a tükörben.” (UGREŠIĆ 2000, 109.)

„Berlin mutáns város [...] Berlin arcán más városok hologramvisszfényei villannak fel. Ha Kreuzbergbe indulok, Isztambul egyik zugába jutok el, ha S-Bahnnal Berlin peremére utazom, Moszkva külvárosába érkezem.” (UGREŠIĆ 2000, 131.)

„A kábulat, aminek [a köszőlő] átengedi magát, a vevők áradatától körülzúgott árué.” (BENJAMIN 1980a, 874.)

A rokon lelkek kettős fénye

Bizonyos megrendítő körülmények között az írást úgy éli meg az ember, mint a saját közössége védelméből való kiszabadulást, miközben távoli, szétszórt, és minden tekintetben diszkontinuumban élő rokonokra tesz szert. „Kétségkívül sokan vannak – magyarázza ezt az érzést Michel Foucault –, akik, mint én, azért írnak, hogy többé ne legyen arcuk.” A betűk biztosítják a médiumot, „amelyben elveszhetek, és legalább megjelenhetek olyanok szeme előtt, akikkel később soha nem kell találkoznom” (FOUCAULT 2001, 27). Vajon nem a saját definiáltságról való hasonló lemondásra gondolt Paul de Man is, amikor az önéletrajzot a paradoxonok iránti vonzalmával az arcrongálás műfajának nevezte? Az írás sokhangú anonim terébe

¹ A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Vladimir BITI, *Rasuta baščina*, in Uő, *Doba svojdočenja. Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*, Zagreb, Matica hrvatska, 2005. A tanulmány címe utalás az első horvát regényre, Petar Zoranić *Planine* (1569, *Hegyek*) című pásztorregényére, amelynek bujdosó pásztora a „szétszórt otthonról” énekel. (A ford.)

való belépést a saját hang „elásásának” pillanata jelzi, így az önéletrajz, hiteles tanúságtétel helyett valójában nem más, mint „a sírfeliratok [...] diszkurzusa”, „a prosopopeia figurája [...], egy hiányzó, holt, vagy hangnélküli létező fiktív megszólítása, mely a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel, s megteremti számára a válaszadás lehetőségét” (DE MAN 1997, 100–101). Az önéletrajz tehát nem annyira valakinek az *életéről* szól, hanem, épp ellenkezőleg, a *baláláról*, arról a hirtelen „lebocsátott fátyolról”, amely elvette az élet közvetlenségét, és ezzel megteremtette felismerésének szükségét.

De ha az önéletrajz igazi tárgya csupán a saját múlt elnémulása, akkor ama tárgy helye vajon *per definitionem* nem a beszéd túloldalán van-e? Amikor de Man emiatt az önéletrajz uralkodó figurájaként a prosopopeiát nevezi meg (DE MAN 1997, 102), akkor a róla szóló diszkurzust valójában úgy értelmezi, mint arc társítását olyasvalamihez, aminek már nem lehet arca, mint olyan azonosítását az (elveszett) énnel a (főllelt) rokon lelkek által, ami ugyan szükséges, de nincs esélye célba érni. „Az önéletrajz elleplezi, hogy a szellemi arculat megrongálódását okozza” (DE MAN 1997, 106). Fikcionalitása az eltűnő identitás olyan elsíratásából származik, amely nem függesztődik föl, hanem újjáalakul a helyébe lépő főllesléssel. Minden sajátját tett arc azonnal aktiválja a másik, kitörölt arcot, amely a sajátját tettnek a fölismerhető kifejezésébe beírja a maga kényszerű/kényszerítő fölismerhetetlenségét.²

Ha a fikció de Man számára szükséges előfeltétele annak, hogy arcot adjon saját életének, ugyanakkor a fikció kővé mereszi ezen arc vonásait mint „az elhunyt entitás” elnyomott „apoztrófjait”.³ Az esztétikai kifejezések etikai megsemmisítésének e dimenziójában de Man kitételei érdekes módon tovább építik Benjamin elképzelését az irodalmi műalkotás „kifejezéstelenségéről” mint a kifejezőségének baljós árnyáról, arról az ellenállásról, amelyet a fennkölttség hullamerevsége minden egyes szegmensében kifejt a szépség lélettől való elragadtatása ellenében.⁴ Arról ér-

² A *Feltétel nélküli kapituláció múzeuma* öntükröző szerkezetébe (*mise-en-abyme*) – az egész számos tükörtöredékének egyikéként – beépül Borges vallomása, mely szerint gyerekkorában imádta a királytigrist, amelyet aztán a felnőttkor káoszában hiába próbált fölidézni. „Ó, tehetetlenség! Sohasem fogják elővarázsolni az álmaim a vágyott ragadozót. Megjelenik ugyan, de kitömött, vagy gyöngécske, vagy homályos körvonalú vagy megengedhetlenül nagy, vagy nagyon állhatatlan, vagy kutyára, madárra hasonlít – mondja Borges” (UGREŠIĆ 2000, 69–70).

³ „Az emlékezet kis négyzetekre redukálja a világot – olvashatjuk a *Múzeumban*. – A kis négyzetek albumba rendezése – önéletrajz” (UGREŠIĆ 2000, 38). Léven minden fénykép valamiféle *memento mori* (UGREŠIĆ 2000, 27), az önéletrajz is a „nosztalgia angyalának” „súlyos, bánatos szárnya” jegyében áll. „Az önéletrajz komoly és szomorú műfaj” (UGREŠIĆ 2000, 40–41).

⁴ Ennek az (egyébként de Man érvelésében nem tudatosult) kapcsolatnak a termékeny kidolgozásához lásd FELMAN 2002, 38, 42. Felman figyelmeztet ennek a gondolatnak a rokonságára Lévinas elképzelésével az arcról (*le visage*) mint a tehetetlen másíkról, akit megfosztottak a kifejezés lehetőségétől, és azt követeli tőlem, hogy a túl könnyű arcrongálás révén ne engedjem át őt a halálnak (FELMAN 2002, 184 sk., 242 sk.).

tekezdve ugyanis, hogy Goethe *Vonzások és választások*ja miért váltott ki akkora ellenérzést a kortársakban, Benjamin arra a paradox következtetésre jut, hogy „csak a kifejezéstelenség teszi befejezetté a művet – törmelékhalmazzá (*Stückwerk*), a valós világ fragmentumaivá, a szimbólum torzójává tördelve azt”. Kirobbanó-beavatkozó megszakításaival „a kifejezéstelen (*das Ausdrucklose*) erőszakolja ki a rezgő harmónia megtorpanását, és megidézésével megörökíti annak rezdüléseit. Ebben a megörökítésben a szépséget felelősségre vonják” (BENJAMIN, 1977, 116).

Nehéz ellenállni annak a benyomásnak, hogy ez a néven nevezett szépség tulajdonképpen ugyanaz, mint ami *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*ban lehetővé teszi a „nedves” önéletrajzi műfajnak, hogy „vízjegy” gyanánt a közösség „óceáni érzésében” ringassa el a szerzőt és az olvasót. „Szép és igaz – íme, az olvasók legszélesebb körének tudatába befészkel két esztétikai kritérium. Az író meg az olvasó édesdeden engedelmeskednek a műfaj ritmusának, összehangolják pulzusaik ritmusát, szívveréseiket, közös erővel csökkentik a vérnyomást, együtt lélegeznek...” (UGREŠIĆ 2000, 43). Ahhoz, hogy ez a „nyálás műfaj” kiszáradjon, kesztyűként kell kifordítani közös fájdalomképét. És akkor a múlt kérelhetetlenül felhabzik, nem veti magát alá többé az albumok cenzúrázó ollójának, hogy belső áradásával megakadályozza a retrospektív önéletrajzi én szuverenitását. Az önéletrajz legfőbb gondja ugyanis abban áll, hogy benne a jelen saját mértéke szerint újraszabja a múltat, mellőzve azt, hogy éppen ez az újraszabás a múlt traumatikus következménye (és semmiképpen nem szuverén döntés).⁵ Kifordítani a kesztyűt, annyit tesz, mint az emlékezet rejtett dimenziójaként napvilágra hozni a felejtést.

Egyrészt megnyugtatóan szép kifejezést adni életnek, másrészt nyugtalanító kifejezéstelenséggé kiüresíteni ezt a kifejezést – ez az a keret, amelybe belehelyeződik a triviális és a művészi igény közt folyó eldöntetlen vita ebben a műben. Gyakran megállapítják a posztmodern művészetről, hogy megszállottan a diszkurzív rendszerek határai közötti senki földjén tevékenykedik. Ugrešić azon hajlama azonban, ahogy a „korai műveiben” eljátszadozik a triviális irodalmi mintázatokkal, ami aztán a közfelfogásban, okkal vagy ok nélkül, az alkotásait összekapcsolta az indifferens határeltörések gyakorlatával, nos, ez a hajlam a kilencvenes évek elején jelentős mértékben fölülíródott. Azáltal, hogy mozgathatóvá váltak, a határok erőteljes etikai-politikai töltést kaptak. Az önéletrajz, ellentétben a regénnyel, az igazság, a valóságreferenciák igényével lép fel, miközben ez a valóság, a háborús traumák által porba sújtva, örökre elveszítette a saját arcát. Így aztán már az 1993-ban írt *Amerikai fikcionárius*⁶ című szövegében megállapítja, hogy „a valóság már nem

⁵ Jellegzetes „önéletrajzi” leszámolás az elfojtott múlt felbukkanásával az a rész, amikor az elbeszélő az egyik régi fényképén észreveszi édesanyja vonásait. „Határozott mozdulattal – mint aki ragtapaszt ránt le a bőrről – felszakítottam a celofánborítót [...], kiszedtem a fényképet, apró darabokra téptem, és átengedtem a feledés tartós sötétségének” (UGREŠIĆ 2000, 44).

⁶ *Američki fikcionar* – a cím lefordíthatatlan szójáték, amely egy angol nyelvű gépelési hibából kiindulva (dictionary – fictionary) hozza egymással kapcsolatba a szótár és a fikció fogalmát.

létezik” (UGREŠIĆ 2002a, 14, *kiemelés az eredetiben – A ford.*), amiből az következik, hogy „a fiktív és a tényszerű egyaránt megszünteti eredeti jelentését” (UGREŠIĆ 2002a, 15). Ezért egy abbéli igyekezet, hogy akár önmagáról (az önéletrajzi jegyzetekben), akár más országokról (az útleírásokban) vagy a saját környezetéről (a naplókban) igazat mondjon, mára olyasvalamivé vált, amit „magára valamit is adó írónak kerülnie kell” (UGREŠIĆ 2002a, 11, 193). „Mindhárom dolog kapcsolatban áll a nárcizmussal, ami minden bizonnyal alapfeltétele mindenféle irodalmi cselekvésnek, de nem lenne szabad, hogy ez legyen a végeredménye is” (UGREŠIĆ 2002a, 11, 194). Nárcisz másokat a saját arca tükrévé változtatja, és így a saját identitását az elveszett kollektív identitás helyébe lopja. Annak, aki nem érzi jól magát ebben az *angyali fikcióban*, nem marad más hátra, mint hogy a világ elcsúfított arcának a nevében elködösítse annak jól látható arcát, hogy Nárcisz kristályalakját a sajnálat zavaros fátyolával takarja el. Ahogy a rokon lélek-ként kiválasztott Walter Benjamin hangsúlyozza, a kifejezéstelenség olyan kritikai erő, amely ugyan a művészetben nem tudja elválasztani a látszatot a léttől, de megakadályozza őket abban, hogy összekeveredjenek. Ezt az erőt morális szóként birtokolja (BENJAMIN 1977a, 116).

Noha névvel alig hivatkozik rá, a szerző azzal választja (az egyik) lelki rokonává Benjamins, hogy regényét abba a nem folytatólagos ellenzéki hagyományba illeszti, amelynek Benjamin még korai, Goethe *Vonzások és választások*járól írt tanulmányában (1924), majd *A német szomorújáték eredetéről* írt könyvében (1928) megpróbálta visszaidézni elveszített méltóságát. Benjamins, mint Ugrešićet (még a *Póz prózához*⁷ című műve óta) azok a műalkotás befogadásában bekövetkezett változások vonzzák a „tethelyen” való száználmas „ténfergés és keresgélés” marginalizált hagyományához, amelyeket a tömegizlésnek való megfelelés okozott. A piaci tömeggyártás szakította ki a művészetet a hagyomány védettségéből, kultikus-rituális értékkel bíró „szentségből” kirakatba állított, rendelkezésre álló áruvá változtatva. Benjamin természetesen belátja, hogy itt az értékek elszemélytelenítésének visszafordíthatatlan folyamatáról van szó, de úgy gondolja, hogy az aura eltűnése ezekből az értékekből olyan nyugtalanító következményekkel jár, amelyeket a vizsgálatok során nem szabad szem elől téveszteni.⁸ Ennek a diagnózisnak az alátámasztását többek között a fénykép új művészi médiumában találja meg, ahol azzal az aktussal, hogy eltávolították a kamera

⁷ *Poza za prozu*, 1978.

⁸ Ezek a következmények nyugtalanítják Dubravka Ugrešićet is, amikor megkülönbözteti a jelennek az amerikaiak által művelt és számára idegen archiválását a múlt fájdalmas szemetében való turkálás hozzá olyannyira közel álló európai szokásától; az előbbi esetben az emlékezés mindent átfogó muzealizálása iránt érzett fogyasztói elragadtatásról van szó, az utóbbiban arról a rémületről, amelyet a múlt önmagától bekövetkező előtörése okoz. Lásd *Az emlékezet elkobzása (Konfiskacija pamćenja)* című esszé (UGREŠIĆ 2002b, 279 skk.). A kereskedőknek az irodalom szentélyébe való belépése következményeivel, az önfeledt amerikai és az aggó európai tapasztalat szembenállásának hasonló perspektívájával foglalkoznak a *Tilos az olvasás (Zabranjeno čitanje)* esszékötetének darabjai, például *Az író és jövője (Pisac i njegova budućnost)*, UGREŠIĆ 2002c, 231 skk.).

szeméből az emberi arcot mint „a távoli vagy elhunyt szeretteink emlékezetének” „vég-ső menedékét” (BENJAMIN, <http://aura.c3.hu>),⁹ ezzel a fénykép elveszítette immanens jelentését, azt követelve a szemlélőtől, hogy ezután saját felelősségére végezze el a képzettársítást.¹⁰ Így aztán azoknak a kihalt utcáknak a fényképei, amelyeket Atget párizsi fotográfus fényképezett 1900 körül, „a történelmi forгатag tárgyi bizonyítékaiává válnak. Ebben áll rejtett politikai jelentésük. Már egyfajta meghatározott irányú befogadást igényelnek – a szabadon lebegő elmélkedés itt már nem megfelelő. Nyugtalanítják a szemlélőt, aki úgy érzi, megszabott utat kell keresnie hozzájuk” (BENJAMIN, <http://aura.c3.hu>). Atget fényképe segítségével „[a] politikailag iskolázott szem azonban már szabad terepen tekinthetett körül, ha nem az intimitásokat, hanem a részleteket kívánta átvilágítani” (BENJAMIN 1980b, 702).¹¹

⁹ Az *arc* ilyen meghatározását összekapcsolja az *aura* definíciójával: „a tér és idő különleges szövődéke: akármilyen közel legyen is, valaminő messzeség egyszeri megjelenése”, illetve „egyszeriség és tartósság jellemzi” (BENJAMIN 1980b, 701). Az *arc* is, és az *aura* is őrzi a kollektív emlékezetet, úgy, hogy a műalkotás „itt és most”-ja és az emlékezet „ott és akkor”-ja között létrehozna egy pillanatnyi, pártfogó viszonyt. Benjamin ugyanis hangsúlyozza, hogy a közelség soha nem szünteti meg a távolságot. „A lényegesen távol lévő elérhetetlen. Az elérhetetlenség tulajdonképpen a kultuszfénykép fő értéke. Természete szerint mindig is »távoli« marad, lett légyen akármennyire közel” (BENJAMIN, <http://aura.c3.hu>). Ezért van igaza Shoshana Felmannak (FELMAN 2002, 13), amikor Benjamin arckonceptióját összekapcsolja a már említett Lévinaséval. Lévinas a *La Trace de l'autre* című írásában például úgy határozza meg az arcot, mint „a jelenség elkerülhetetlen dermedtsége fölötti többletet”, mint „a teremtése közben érkező feloldozást” (LÉVINAS 2001, 271). Mint valami „száműzésben élő [...] isten, akit száműztek, és azóta ab-szolút” (*Énigme et phénomène*, LÉVINAS 2001, 290 sk.), felelősségre hív, megkérdőjelez, kiüresít engem önmagamból” (*La Trace de l'autre...*, LÉVINAS 2001, 269 sk.).

¹⁰ A film médiumának elemzésekor Benjamin megállapítja, hogy a közönség, elveszítve a „személyes kontaktust” a filmvásznon szereplő arccal, először kerül „értékelő pozícióba”, illetve átvéve az adott arccal szemben a kamera személytelen viszonyát, magyarázza azt, kutatja és „teszteli” (BENJAMIN, <http://aura.c3.hu>). Az ilyen analitikus-montázsoló szemlélet a véletlenül „elkapott” részleteknek önmagán túlmutató tüneti értéket ad, ami annyit tesz, hogy a kamera nagyjából akkor fedezi fel a tudattalan jelvilágát, amikor a pszichoanalízis (BENJAMIN 1980b, 693).

¹¹ A szerző éppen az amatőr nyomozónak ezt a „tethelyen” megélt kellemetlen helyzetét osztja ki regénye olvasója számára, amelyet „a bizonyítékok miatt fényképeznek le” (BENJAMIN, <http://aura.c3.hu>), amikor már a kezdet kezdetén arra utasítja, hogy úgy kéne olvasnia, ahogyan a berlini állatkert látogatója viszonyul az elpusztult elefántfőka gyomrából kiszedett tárgyakhoz. „A látogató tudja, hogy muzeális-kiállítási értéküket a véletlen határozta meg (Roland szeszélyes étvágya), mégsem állhat ellen a költői gondolatnak, hogy a tárgyak idővel finomabb kapcsolatokba kerültek egymással. E gondolat csapdájába kerülve aztán megpróbál fölállítani bizonyos jelentéshordozó koordinátákat, megpróbálja rekonstruálni a történelmi keretet (eszébe jut például, hogy Roland halála és a berlini fal felhúzása között mindössze nyolc nap telt el), és így tovább” (UGREŠIĆ 2000, 5).

Maga Benjamin már *A német szomorújáték eredetében* egy ugyanilyen zaklatott, az „egyediség vélhető megvilágítására” rákényszerített vizsgálója a német irodalom múltjának, miután abból, az első világháború megrendítő tapasztalatától sújtva, visszahúzódott a közvetlen kifejezés mindenki számára ismerős arca. Íme, egy újabb aspektus, amelyet Benjamin, mint történelmileg és kulturálisan távoli rokon lélek, megoszt Dubravka Ugrešićtyel: a (háborús és fényképészeti!) robbanást követően a múltunk áttekinthetetlen káoszba sülyedt. „Vagy nem azt láttuk-e vajon a háború végén, hogy az emberek tulajdonképpen megnémulva térnek vissza a hadszíntérről?” (BENJAMIN 1977b, 386). A kollektív emlékezetnek a múlt váratlan megszakadása nyomán bekövetkezett elvesztése egyszer s mindenkorra lehetetlenné tette a békés történetírást, az állítólagos közös történelmi küldetés méltatlan bitorlásaként tüntetve föl. „Egyre gyakrabban fullad tanácstalanságba a beszélgetés, ha fölmerül a történetmesélés ötlete” (BENJAMIN 1977b, 385). Miután a háború csak egy halom romot hagyott maga után, a történelem, ahelyett, hogy célzottan egy irányba tartó folyamatosságot produkálna, váratlan katasztrófák sorának mutatkozott, amely résztvevőinek minden tapasztalatát, amelyet az imént szereztek, azonnal hazugsággá változtatja. „A katasztrófa fogalmának szemszögéből nézve a történelem folyása a gondolkodó embert tulajdonképpen nem ragadhatja magával jobban, mint gyermeket a kaleidoszkóp, amelyben mindaz, ami rendezett volt, minden következő fordulattal új rendbe omlik” (BENJAMIN 1980c, 660).

De nemcsak a háború változtatta a múltat az emlékezés anyai karjaiból az összetört emlékek szétszórt halmává, ehhez az új médiumok is jelentős mértékben hozzájárultak. „Kocsmáink és nagyvárosi utcáink, hivatalaink és bútorozott szobáink, gyáraink és pályaudvaraink látszólag reménytelenül zártak körbe bennünket. S ekkor jött a film, és a tizedmásodpercek dinamitjával szétrobbantotta ezt a börtönvilágot. Így a szétszórt romok közt most már bizvást vállalkozhatunk kalandos utazásokra” (BENJAMIN, <http://aura.c3.hu>). A permanens katasztrófa ilyen állapotában, amely elrabolja a megélt tapasztalat minden értékét, Benjamin kötelességének érzi, hogy veszélyes manipulációként elutasítsa a közösségnek irányt mutató historiográfus-bölcs hagyományos szerepét. „Mire való lenne mindez: a hullamerevségbe sülyedő világnak a haladásról beszélni...” (BENJAMIN 1980c, 682). Az állítólag még élő hagyomány helyett az ő gyűjtögető tekintete az emlékek rejtélyes romhalmazára szegeződik, „a múlt halott javaira” (BENJAMIN 1980c, 681), „azokra a hasadékokra és szirtekre, amelyek menedéket nyújtanak annak, aki rajtuk keresztül megpróbál kijutni” a történelmi haladásból, amely pusztaságot hagy hátra maga után (BENJAMIN 1980c, 658).¹² A történelem megrendítően kifejezéstelen arcában ugyanis „a bukott

¹² Egy szándékolatlan önarcképén, amelyen ismét a *Múzeum* szerzőjének „választott rokon lelkét” ismerhetjük föl, Benjamin azt írja a gyűjtőről, „mindig megőriz valamit a fétisztisztelőből, s azzal, hogy birtokolja a művet, részesül annak kultikus erejéből” (BENJAMIN, <http://aura.c3.hu>). Ő tehát mint javíthatatlan nosztalgikus a piaci értékek uralkodó világában továbbra is „patologikusan” kötődik a műalkotás elnyomott használati értékéhez,

természet [...] gyászol [...], mert néma” . „De még mélyebb bepillantást nyújt a természet lényegébe ennek a tételnek megfordítása: szomorúsága készíti a természetet az elnémulásra” (BENJAMIN 1980e, 436). A történésznek nem halogatható feladata választ adni a szomorúságnak erre az állapotára, hogy az arc kifejezéstelenségében fölismerje a „vesztőhely vigasztalan zűrzavarát” és a „néma teremtményt”, akiben „megvan a képesség arra, hogy reménykedjék a menekülésben annak révén, aminek a jelentése kiderült” (BENJAMIN 1980e, 440).¹³ „A kifejezéstelenség az, ami megállítja a látszatot, fékezi a mozgást, és a harmónia szavába vág [...], hogy teret engedjen egy olyan erőnek, amelyet nem lehet kifejezni a létező művészeti eszközök segítségével. [...] Ugyanis mindentől, ami életszerű, [...] a lényegi szépség területe megvan fosztva”. A történelemre is ugyanaz vonatkozik, mint a művészetre: „Mindaz, ami kezdettől fogva alkalmatlan, szenvedésteli, elhibázott a történelemben, az egy arcban – nem, halálfejből jut kifejezésre” (BENJAMIN 1980e, 366).

Későbbi csavargó hőséhez, Baudelaire-hez hasonlóan ténferegve a „gonosztettek személytelen helyszínén”, Benjamin a csüggedt ember antikváriusi odaadásával gyűjtögeti a *correspondances*, *Wahlverwandschaften* lidérces terében a *másokra való visszaemlékezés végtelenül sok mellékszövegét* (BENJAMIN 1980c, 689). És mintha ez a rétova turkálás, keresgélés, kombinálás és az egész világot átfogó elszemélytelenedés által szült tünetek egymással való összehasonlítása akaratlanul is egy újabb választott rokon kapcsolatba hozná a távoli barokk drámaíróval. A századok szakadékán átívelő, jelentőségteljesen megszakított hagyományban közösséget alkotva, „transzcendentális szubjektumokat” – amely mindent eltemet, ami kitüremkedve ellenáll az egész „mérnöki” ideáljának – „feltétel nélkül átadják” az anyag megzabolázhatatlan

valami megváltó lehetőséget látva benne. Noha az áru „lelke” menthetetlenül megadta magát a „szent prostitúciónak”, ő maga továbbra is végtelen együttérzést táplál iránta (BENJAMIN 1980a, 874). Elragadtatottságát a „történelem angyalának” tágra nyílt szemei és tátott szája illusztrálják, aki arccal görcsösen a múltban egyre növekvő romhalmaz felé fordulva, miközben a „haladás szele” erőteljesen a jövő felé sodorja, „szeretne még maradni, fölbreszteni a holtakat és összeragasztani mindent, mi eltörött” (BENJAMIN 1980d, 959–974).

¹³ Lévinasnál is a segélykérés és a megváltást óhajtó ima egy fölismerhetetlen arctól érkezik, akinek „a jelenléte abban merül ki, hogy *megfosztja* magát minden formától” (*La Trace de l'autre*, LÉVINAS 2001, 271, *kiemelés az eredetiben* – V. B.). Olyan kifinomult módon lép előtérbe, hogy már vissza is vonult, [...] meghátrál, még mielőtt belépett volna” (*Énigme et phénomène*, LÉVINAS 2001, 290).

erejének.¹⁴ A Lévi-Strauss-féle *bricolage* szubverzív stratégiájának előrevetítéseként Benjamin úgy írja le a barokk műalkotás létrejöttét, mint „kifejezetten jelentőség-teljes” töredékek, hulladékok és mintázatok (emblémák) „amatőr” felhalmozásának folyamatát, amely nélkülözte a cél világos képzetét, ugyanakkor átszőtte egy közben körülhatárolódó „figurális centrumból” származó sajátos „csodavárás”¹⁵ (BENJAMIN 1980e, 380–381). „A barokk költők kísérletezése az adeptusok praktikájához hasonlít. Az ókor hagyatéka jelenti nekik – darabról darabra – azokat az elemeket, melyekből az új egész kikeveredik. Nem is keveredik: épül. Mert erről az újról a tökéletes látomás a rom volt” (BENJAMIN 1980e, 381). Ily módon a „toldozás-foldozással”, a művészeti szabályok rendjét és nyugalmát szisztematikusan megzavaró eljárással, a szavaknak képekbe és a képeknek szavakba történő folyamatos átfordításával jól megfontoltan kerül a egész látszatának létrehozását (BENJAMIN 1980e, 379). „Az allegorikus alkotásból azonban töredék módjára merednek ki a dolgok” (BENJAMIN 1980e, 390). Novalis egyik töredékére hivatkozva, amely habozás nélkül alkalmazható a *Feltétel nélküli kapituláció múzeumának* „szét-

¹⁴ Az álláspontjának alátámasztásához szükséges jellegzetes argumentum módosításában Benjamin kinyilvánítja: „A *spleen* számára az, aki el van temetve, a történelmi tudat »transzcendentális szubjektuma«” (BENJAMIN 1980c, 104). *Feltétel nélküli önmegadás annak, ami el van temetve*, így lehetne egyébként magyarázni Benjamin esszéjének érveit (*A műfordító feladata*, 1923), mert az *Aufgabe* németül egyben megadást is jelent, és Benjamin a fordító kötelességének véli, hogy a forrásnyelvben átengedje magát az igazság „megnémult nyelvének”, annak az örökre elveszett elsődleges nyelvnek, amelynek minden természetes nyelv, és így az övé is, csak szomorú törmeléke. A fordító egymáshoz illeszti ezeket a töredékeket, hogy földézze az elmúlt egész emlékét. „Ahogy tudniillik egy edény cserepeinek ahhoz, hogy összeilleszthetők legyenek, a legparányibb peremvonal-részletükkel is illeszkedniük kell egymás vonalához, ám azonosnak lenniük korántsem szükséges, így kell a fordításnak, az eredeti mű értelméhez való mindenképpeni hasonulás helyett, szeretettel s az eredeti elgondolás-módot saját nyelvi közegében a legapróbb részletekig kidolgozva, olyképp alakulnia, hogy a kettő együtt, mint egyetlen edény töredéke, töredéke egyetlen nagyobb nyelvnek, jelenjék meg” (BENJAMIN 1980f, 82).

¹⁵ A csodavárásnak ez a hipnotikus állapota a *Múzeumban* gyakran úgy szerepel, mint a látzólag jelentéktelen tárgyak gyűjtésének mámorát irányító erő: „Máskor elmélyülten szemlélem a három fürdőző nő tükröződését a vízben, egyenesen az arcomba néző arcukat, elmerülök bennük, mintha megfejthetnék valami titkot, mintha felfedezhetnék egy repedést, egy rejtett átjárót, melyen átcsúszhatnék egy másik térbe” (UGREŠIĆ 2000, 9, 207); „Az álom mágneses mező, mely a múlt, a jelen és a jövő képeit egyaránt vonzza. Az emigráns [...] úgy érzi, hogy életre jöve már jóval a megvalósulása előtt megíratott. [...] E szörnyű és édes gondolat csapdájában az emigráns megpróbálja megfejteni a homályos jeleket, a kis kereszteteket és csomócskákat, és egyszeriben úgy érzi, hogy mindenből rejtélyes összhangot olvas ki, s a szimbólumok kerek logikáját követi” (UGREŠIĆ 2000, 24). Aszerint viselkedik tehát, ahogy az implicit szerző a regény elején utasítja az olvasót, hogy mihez kezdjen a szétszóródott törmelékkel.

szórt otthonára”, Benjamin kihangsúlyozza, hogy a barokk műalkotások poétikai minősége a gyerekszobákéval, lomtárakéval, éléskamrákéval, varázslók lakosztályáéval és gáláns budoárokéval egyenlő: túlsúfoltak, rendetlenek, és a legkülönfélébb dolgokra lelhetünk bennük, amelyeknek látszólag semmi értelmük és közük sincs egymáshoz (BENJAMIN 1980e, 392–394). Jellegzetességük a végtelen készülődés, a köntörfalazás, a tétovázás, mintha a kontingens anyag föld alatti áradása folyton félbeszakítaná a művészi szándék progresszív megvalósulását. „[N]incs előrehaladó mozgás, hanem belülről duzzad fel”¹⁶ (BENJAMIN 1980e, 387). Destruktív hozzáállásával magának a konstrukciónak a szívében jelenti be a természetes és a történelmi, a vizuális és a verbális regiszter egymástól való függőségét és összemérhetetlenségét, ütköztetve az egymással szemben álló médiumokat, gondolatokat és kifejezésmódokat, amelyek végső soron elválaszthatatlanok egymástól (BENJAMIN 1980e, 378–379). Mivel „az allegória mélybe hatoló tekintete egy csapásra izgató írássá változtat dolgokat és műveket” azáltal, hogy „az írott szöveg a képi ábrázolásra törekszik” (BENJAMIN 1980e, 377–378), üzenete váratlanul szimbolikus, elgondolkodtató rébuszá alakul, amely türelmes, ugyanakkor bizonytalan kimenetelű rejtvényfejtést kíván. „A misztérium a dramatikusan az a pillanat, amikor a hozzá tartozó nyelvi területről a dramatikusan egy magasabb, számára felfoghatatlan területre kerül át. Ezért soha nem fejezhető ki szavakkal, hanem csakis és kizárólag *bemutatva* – tehát a szó legszorosabb értelmében véve „dramatikusan” (BENJAMIN 1977a, 135, *kiemelés* – V. B.).

Angyali trükk

A feltétel nélküli kapituláció múzeuma szövegének előképeként megjelenik egy megsárgult gyerekkori fénykép, hogy az elbeszélés sorának *megjelenítésként* való körülhatárolásával emlékeztessen arra, miszerint ebben a regényben tulajdonképpen „min-

¹⁶ *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*ban a narratív progresszióknak ez a permanens beomlása különböző helyeken „hologrameffektusként” tematizálódik, amelyet az elfelejtett visszatérése – „a múlt, mint egy nedves folt, átüt a jelen felületén” – hagy az emlékezés struktúrájában (UGREŠIĆ 2000, 200). Berlint *before-after place*-ként írja le, olyan helyként, ahol „több az, ami nincs, mint az, ami van” (UGREŠIĆ 2000, 265), múzeumvárosként, „archeológiai lelőhelyként”, ahol a tárgyak túlélnek az embereket, ahol „a műalkotássá reciklált emberi hulladék így megvalósítja a meghosszabbított életre, az ironikus örökkévalóságra való jogot” (UGREŠIĆ 2000, 279). Miután regénye heterogén struktúráját összehasonlította egy elpusztult elefántfóka gyomortalmával, az elbeszélő olyan mechanizmusként értelmezi a freudi *Wiederkehr des Verdrängten*, mint amelyben a múlt beéri a jelent: „A berlini bolhapiacok olyanok, mint a Roland nevű elefántfóka felvágott bendője, melyből *egy halom megemészthetetlen tárgy került elő*. A berlini bolhapiacok a Teufelsberghez hasonlítanak, a mesterséges hegyhez, *melyből kicsorrant rejtett tartalma*” (a lébombázott Berlin romjai, amelyeket a háború után oda temettek; megjegyzés és *kiemelés* – V. B.) (UGREŠIĆ 2000, 275).

den leírt szó képpé kíván válni”.¹⁷ A szekvenciák ily módon történő kiszakításával a lineáris folyamatból, a regény írásmódja egyetlen szerteágazó rébuszá változott, „szétszórt otthonná”, „jelek csataterévé”, és „minden részlete kétségbeesetten el akarja mesélni a maga történetét” (UGREŠIĆ 2000, 204). A vizuális keretbe történő beszorítás cselekedetével, a művészeti szabályok rendjét és nyugalmát szisztematikusan megzavaró eljárással, a szavaknak képekbe és a képeknek szavakba történő folyamatos átfordításával (BENJAMIN 1980e, 379) a regényes történet „a hozzá tartozó nyelvi területről” „egy magasabb, számára felfoghatatlan”, mi több, misztikus területre kerül át (BENJAMIN 1977a, 135), amely, nyitott lévén „az inkompatibilis anyagok szerelmére”, „összekapcsolhatatlan dolgokat jegyez el egymással” (UGREŠIĆ 2000, 202).

Távol van ez azonban attól, hogy csak a fényképekre korlátozódna, úgy tűnik, jelentősen szélesebb körben alkalmazott törvényszerűségről van szó. Például az álom is „mágneses mező, mely a múlt, a jelen és a jövő képeit egyaránt vonzza” (UGREŠIĆ 2000, 16). Az, ami Freud látószögéből az álomnak valamiféle titokzatos itatóspapírképességet kölcsönöz, az az össze nem függő és egymással össze nem egyeztethető élmények lecsapódásának az eljárása – a szemléletességük alapján. Ahogyan a fénykép vagy a film, úgy az álom is a múlt *szavakba öntött* anyagából csak azokat a *néma* szempontokat szelektálja, amelyeket meg tud jeleníteni a maga túloldali színpadán. Hogy a dinamikus interaktív képsor statikussá fagyasztása az álomszerű állapoton kívül is befolyásolja az érzékelés változását, arra Georg Simmel mutat rá, amikor megfigyeli, hogy a zsúfolt tömegközlekedési járműveken való közlekedés, ahol a beszélgetőtárs ismerős arcának helyébe anonim, néma maszkok léptek, tette lehetővé a szabad „svenkelést” az addig nem észlelt részletekre.¹⁸ A mindennapi-magától értetődőből a különleges-kiállítási értékbe való fordulás lefolyását írja le Martin Heidegger is *A világkép kora* címet viselő, komoran diagnosztizáló előadásában: a szobrokat és a frízeket kiemelik a görög templomokból, ahol észrevétlenül kommunikáltak a hívők kollektív emlékezetével, hogy a múzeumokba kerüljenek, ahol kiállított műtárgyakként a besorolás, az elmélkedés és az értelmezés műveleteinek vetik alá őket. Mindig ugyanarról az eljárásról van tehát szó, a törvényteremtő-kötelező nehézkedési állapotból egy felhígított súlytalanságba kerülésről, ahol megnyílik a tér a szabad, „értékelő” viták számára.

A feltétel nélküli kapituláció múzeuma egyrészt a gravitáció legyőzéseként ünnepli a kötelező erejű parancsokat osztogató másik eltárgyasulásának „angyali trükkjét”,

¹⁷ Hasonló eljárásról van szó, noha több keretfényképpel, Barthes sajátos önéletrajzában, a *Roland Barthes par Roland Barthes*-ban (Paris, 1975), ezért Ugrešić regénnyé áttört önéletírására is alkalmazható lenne a Barthes-könyv első, fényképezett-kéziratosa mondata: „Mindennek, ami itt kimondatott, úgy kell tekinteni, mintha egy regényhős mondta volna.” A szemléltetéssel történő keretbe helyezéssel a hang *alakot nyer*.

¹⁸ Simmelt Benjamin idézi, megjegyezve, hogy az idegen tekintetnek való új kitétséggel „nem volt éppen kellemes”.

miáltal lehetővé válik az adott tér elhagyása.¹⁹ A létezés sűrűjébe hasító villámot nem kell okvetlenül valami gépezettel kiváltani, a „komplexitás megszabadító redukciójához” elegendő egy papírból készült tölcser (UGREŠIĆ 2000, 37), egy megigézett szem által készített egyszerű „felvétel” (UGREŠIĆ 2000, 11, 38 sk.), egy felszabadító, féktelen nevetés vagy futás (UGREŠIĆ 2000, 110–111), angyalszárny-csattogtatáshoz hasonlatos erőteljes kézmozdulatok (UGREŠIĆ 2000, 17, 263). Fontos, hogy ha az elsődlegesen adott térben a nappali világosság megkülönböztető törvényei uralkodtak, akkor az újonnan elfoglalt térben egyszerre feltárul a „hold grammatikájának”, a „világúr baráti arcainak” varázslatos mezeje.

„Az ablakhoz lép, megérinti a fokföldi ibolya pihés levélkéit a sötétben. Az ablakpárkányra támaszkodik, cigarettázik, bámul ki a sötétbe. Alatta nagy, zöld levelek susognak, csillognak. A holdfényben olyanok, mint a serpenyők. [...] A szomszédos épületeken néhol sápadtan világít egy-egy ablak. Az egyikben megpillant egy sötét, mozdulatlanul cigarettázó sziluettet. A másikban az ablakpárkányra könyökölve egy mozdulatlan nő cigarettázik. [...] Hirtelen vágy támad benne, hogy integessen nekik. Elveti a gondolatot, de a sötétben megbújva elmosolyodik. És elképzeli azt a mozdulatot. A diszkrét kis kézjelet. És elképzeli, hogy a két cigarettázó alak a sötétben ugyanezt a jelet küldi neki” (UGREŠIĆ 2000, 117–118).

A homályos, *fiktív* megvilágításban a tárgyak elveszítik éles körvonalait, megérintik egymást, összekeverednek, egymásba olvadnak. Ezért az angyalok rendszerint valamiféle „rájuk borított fátyol” takarásában jelennek meg: hősztálásban (UGREŠIĆ 2000, 15, 29, 84, 109), vagy zápor zúdul rájuk (11), virágszirom-eső hullik a lombok közül (94), csillagok hullanak (218), párás függöny emelkedik fel (11, 207), kékes fény terjed el (153–154, 222), vékonyka füstcsík kígyózik (116), vagy fehér tollas hóförgeteg kavarog (264). Mintha ezekért a se nem égi, se nem földi lényekért az ég is, és a föld is küzdene. De az elbeszélői varázslatok (190), mágikus trükkök, amelyek elviselhetővé teszik az életet (115, 263), vagy a „kindertojások” édes meglepetésének (113) végső hatását tulajdonképpen csak az áttetsző gömbök görbe terei varázsolják elénk: a műanyag vásárfiaké (12, 15), a jósök üveggömbjeié (29, 84, 109–110, 286), a paradicsomi fa virágzó lombjáié (94), a planetárium csillagos (206) vagy az égbolt beüvegezett kupolájáié (264). Az angyalok azért vannak, hogy az átláthatatlan világot átláthatóvá tegyék. Lehetővé teszik számunkra, hogy „ép szemmel is (át)lássuk a vak-ságot”. Definíciója szerint az áttetszőség a fénykép médiuma, nem csoda hát, hogy az angyalszárnyak szétszóródó tollai úgy csillognak, mint a sötétséget a világosságtól szétválasztó vaku (15, 153, 222).

¹⁹ A regény negyedik fejezetében hat különböző történetet fűz össze „a teret elhagyó angyal diszkrét motívuma” (UGREŠIĆ 2000, 137–192). Ezzel áll összefüggésben a művészetnek az egyik szereplőtől származó „provizórikus” meghatározása: „Olyasféle művelet, mely mindenképpen kapcsolatban áll a gravitáció leküzdésével, mégsem repülés...” (UGREŠIĆ 2000, 206).

De vajon az a varázslat, amellyel a fénykép „áttetszősége” rabul ejti a nézőjét, nem pusztán arról szól-e, hogy igyekszünk elnyomni a fénykép művi természetét? Amint ez a rejtett műviség láthatóvá válik, a fénykép másikat dematerializáló képességéről kiderül, hogy az állítólagos felszabadítás helyett rabul ejtésről szól (HUTCHEON 1989, 123). „Nem arról van szó, hogy Roland Barthes-nak igaza lenne – hogy a fénykép egy kód nélküli üzenet –, hanem arról, hogy ebben a fényképekkel telített társadalomban általában ezt gondoljuk a fényképekről” (HUTCHEON 1989, 123). Akármennyire hallgatólagosan is történik ez, minden látvány magába foglalja az odavonzott tekintetet, amely benne azonosul. A fényképezőgép „objektív” szerkezetébe bele van írva a fényképész szeme (HUTCHEON 1989, 121), ami miatt titokban egy hasonlóan kódolt szemhez fordul (HUTCHEON 1989, 134 skk.) „Az örök, univerzális Igazság és az ártatlan, egyszerű örömszerzés fotografusi illúziója az, ami potenciálisan mindig összeköti a médiát és az intézményesített hatalmat” (HUTCHEON 1989, 123). És végül „természetességük és áttetszőségük félrevezető látszata elrejti a reprezentáció, az ideológiai misztifikálás folyamatának nem áttetsző, deformáló, önkényes mechanizmusát” (MITCHELL 1986, 8).

Ez az oka annak, hogy a *Múzeum* angyalai nem pusztán nemtelen, testetlen, isteni anyagból teremtett lények. Sőt, épp ellenkezőleg, az általuk a szerencséseknek adományozott tollaik éppen a „leginkább testi” szerveik közelében nőnek.

„Ha volt rajta bármi földöntúli, akkor az a pisilője volt. Butaság lenne azt mondani, hogy ez volt a legszebb pisilő, melyet valaha láttunk. Olyasmi volt az, amit egyikünk se látott soha: isteni, nagy harangnyelv finom, gyöngyházszínű pihével benőve, mely úgy vibrált, mint a kolibri, és mágikus, kékes fényben ragyogott...” (UGREŠIĆ 2000, 222).

Hasonló az a szerv is („Miki egész kicsiny, pihe-puha szárnyacskákkal megtöltött figurája”, UGREŠIĆ 2000, 164), amely miatt az elbeszélő a „nyálát csorgatja” lisszaboni angyala, Antonio láttán (UGREŠIĆ 2000, 173), de az a toll is az angyal vénuszdombjáról származik, amelyet a hindu Uma adományoz neki (UGREŠIĆ 2000, 154). Hogy az angyalok a szárnyaik ellenére groteszk módon mennyire földhöz kötöttek, jól mutatja Wenders és Handke tántorgó cirkuszi példánya, a fölragasztott tyúktoll szárnyakkal (UGREŠIĆ 2000, 137). Az angyalok elfajzott, kettős (*bastard*) lények, akik mindig megfizettetik velünk az élvezetet, amelyet nyújtanak.

Ezért erészt ők az emlékezet szavatolói, másrészt úgy mutatkoznak, mint a *feledés őrei*, akik rabul ejtenek és hatalmukban tartanak (UGREŠIĆ 2000, 154). Felénk nyújtják „hideg, vékonyka” kezüket (UGREŠIĆ 2000, 144), hogy érintésükkel bevonjanak bennünket kicsorduló érzelmességükbe. Belénk költöznek, és arra kényszerítenek, hogy öntudatlanul is kövessük fojtogató ölelésüket (UGREŠIĆ 2000, 160). Kiagyalják azt a „fájdalmas-nedves műfajú” (UGREŠIĆ 2000, 41 sk.) édeskés történetet, amelyhez aztán a mi életünk minden erejét megfeszítve igyekszik hasonlítani (UGREŠIĆ 2000, 71). „Súlyos, bánatos szárnyaikkal” „széthessentik az irónia ördögeit”, összehangolják pulzusaink ritmusát, szívveréseinket, kitapintva a fájdalom közös góciát (UGREŠIĆ 2000, 40 skk.). Szűk üvegekupola alá helyeznek bennünket, amelynek köveihez a szíveink folyton hozzácsapódnak, mint rémült, eltévedt egerek, beleringatva magunkat a szívfejtőn eltompító „tup-tup, tup-tup” ritmusába (UGREŠIĆ 2000, 72, 118, 286).

De rabul ejtve általuk mintha megnőne a félelem az így felhúzott meleg kesztyű hirtelen kifordításától (UGREŠIĆ 2000, 72), míg végül a bármilyen sokoldalú varázslói képességek sem tudnak segíteni.

„Elnézem őt a gömbben, [...] Látom azt a két ráncot, mely feltartóztathatatlanul ereszkedik lefelé, és szomorú redőt alkotva ér véget, látom a tartós elégedetlenség grimaszát a sors miatt, mely úgy kezdődött, mint egy regény, de nem úgy fejeződött be, mint egy regény, félúton megtorpant – és [...] az üveggömbre [ítélte]. [...] Forogatom a gömböt, és egyszeriben sajnálom anyut ott benn a rabságban, olyan kicsike, biztosan rettenetesen magányos, biztosan fázik... A tenyerembe veszem a gömböt, mint egy almát, a számhoz emelem, és saját lélegzetemmel melengetem. Anyu eltűnik a ködben” (UGREŠIĆ 2000, 110).

A fiktív angyali kamera áttetsző üvege elkábít bennünket, és ezért – hátha elvékonyodik és megpuhul – be kell ködösíteni, megmelengetni a két tenyerünk között, és leheletünkkel, „önátadásunkkal” fátyollá változtatni.

„*Té, aki nézel, te, aki mesélsz nekem*”²⁰

Bármennyire is a túlélés feltétele volt az élet fényképezése az üveg-„objektív” mögött, ennek a látszatnak a megőrzése nem lehet tartós, és magába foglalja a fájdalmas kijózanodást. Az üveggömbben először csak a szigorúan cenzúrázott benyomások tűnnek fel, minden más gondosan kívül rekesztődik: „Vattaként tölti meg szobámat a csend” (UGREŠIĆ 2000, 8); „Az emlékezet kis négyzetekre redukálja a világot” (UGREŠIĆ 2000, 38); „Az emlékezet a feledés szövetségese, a halál szövetségese” (UGREŠIĆ 2000, 67); „A díszlet mindennap ugyanaz, legfeljebb egy-két madár bontja meg a látvány mozdulatlanságát, de inkább csak a megvilágítás változik” (UGREŠIĆ 2000, 7). Apránként azonban az emlék vizuális tisztaságát megbontja a felejtés homályos hangja. „Az a meggyőződés, hogy valami módon teljes mértékben emlékezzünk a dolgokra, a hit, mely segít túlélni, alaptalan” (UGREŠIĆ 2000, 76). A fotográfiák – ahogyan a szóösszetétel egyik tagja jelzi –, ahelyett, hogy világosak lennének a saját képiségükben, mindig valami rejtélyes *írást* is őriznek. És ez az oka annak, hogy gonoszítottak potenciális „csataterévé” válnak. A félelmet az az érzés szüli, hogy a tárgyi kép úgy *szólít meg* bennünket, mint jogaitól megfosztott, tehe-

²⁰ Adriana CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1997. Az amerikai fordítás alapján idézem: UÓ, *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, London–New York, Routledge, 2000.

tetlen embert, akit az objektív megfosztott a kifejezés lehetőségétől.²¹ A jelenetből az szól hozzánk, amit a kamera szeme el akart hallgattatni saját „kioldásával”. Ezzel a felhívással világossá válik, miért kap a regény előképévé vált, három fürdőző nőt ábrázoló megsárgult fénykép a regény szövegében „kis fétis” (UGREŠIĆ 2000, 17) vagy „ereklye” (UGREŠIĆ 2000, 207) státust, amely az elbeszélő számára a „bénák és némák” megmentésének ugyanazzal a megigéző erejével bír, mint ahogy a történelem Benjamin-féle „megfordított” angyala számára a romhalmaz, amely alól hallhatatlan segélykérés szűrődik ki.

„A homályos, sárga felület hipnotikusan vonzza tekintetemet. Néha sokáig bámulom, és semmire sem gondolok. Máskor elmélyülten szemlélem a három fürdőző nő tükröződését a vízben, *egyenesen arcomba néző arcukat*, mintha megfejthetnék valami titkot, mintha felfedezhetnék egy repedést, egy rejtett átjárót. [...] Összehasonlítom karjuk helyzetét: mindhárman *behajlították a karjukat, mint a szárnyakat*. [...] Körülöttük opálos fényű, onirikus pára lebeg. Úgy tűnik, hogy váraкоznak valamire. Valami miatt biztos vagyok benne, hogy *amire várnak, az nem a fényképezőgép kattanása*” (UGREŠIĆ 2000, 207, *kiemelés – V. B.*)

Az, amit itt az elbeszélő irányított tekintetnek nevez,²² behúzott szárnyaknak, amelyek a tér elhagyására készülnek, lázas váraкоzásnak az onirikus köd légkörében, az már a fényképezés feltalálása idejében olyan mértékben átlépte ennek az anonim tekintet által adott képnek a keretét, és felkavarta a jelentését, hogy emiatt az első illusztrált lapok a megjelent fényképeket „képfelirattal” látták el (BENJAMIN, <http://>

²¹ A *Difficile liberté: essais sur le judaïsme* című művében (Paris, 1963, 8) Lévinas annak a személynek a *beszédképességét*, aki felszólalásában a bibliai „Ne ölj!” parancsot idézi, tulajdonképpen úgy mutatja be, mint a beszélő ellenállását a néző részéről történő *vizuális* uralással (reprezentálással, tematizálással, megismeréssel) szemben, mert az „ölés” Lévinasnál mindenekelőtt fogalmi kategória. Vö. például SCHROEDER 1996, 19, vagy ROBBINS 1999, 64. Másrészt az a tény, hogy ez a személy *idéz*, butleri módon rezonáns performatív tényezővé változtatja, mert a hang forrása átkerült a visszafordíthatatlan múltba (*passé immémorial*). Vö. például: „Amikor L. hanggá változtatja a személyt, valamiféle módon elszemélyteleníti, *figurává* változtatja” (ROBBINS 1999, 57). Vagy: „Azok a szemgödrök, amelyekből valaki engem néz, és az a száj, amelyből kihallatszik a jelzések biztatása, pusztán megfoghatatlan távolságok, valamiféle maszkok nyomai, amelyek eltávolíthatatlanul belenyomódnak abba az arcba” (WALDENFELS 1999, 50). A Lévinas- és Judith Butler-féle performativitásfogalmak közötti kapcsolatról lásd MOEBIUS 2003, 254 skk.

²² A *le visage* alapvető, konstatív-performatív kettős jelentésére utalva, amely az arcon kívüli célzást is jelent, Emmanuel Lévinas azt állítja: „Szemlélni valamit [...], ami ránk céloz, annyit jelent, hogy egy arcot szemlélnünk.” („Regarder ce [...] qui vous vise: c'est regarder le visage”) (LÉVINAS 1963, 8). Éppen ez a „célzó állásba” történő állandó visszavonulás lopja el tőlem mások arcát, mint egy identitásomat igazoló tükör, és meghaladja minden róla alkotott elképzelésemet. Íme, mit mond Derrida mint Lévinas állandó beszélgetőtársa erről az üldöző Dologról a *Marx kísértetei* című munkájában: „Ez a Dolog ugyanakkor ránk néz,

aura.c3.hu). A fényképek eleinte valami belső kimondatlanságot sugároztak, a saját szépségüket, amely külső, *elbeszélő* megerősítést kívánt.²³ Az említett sajtóbeli funkcióban „a vizuális szöveg verbális szöveggel történő kiegészítésére a fotográfia esetében úgy is lehetne tekinteni, mint a vizuális jelentés biztosításának taktikájára. [...] De az, ami következne ebből a kölcsönösségből, gyakran egy rejtett minőségévé válik a vizuális-verbális interakcióban, hasonlóan a rébuszhoz vagy a hieroglifához” (HUTCHEON 1989, 124 sk.). Derrida szeszélyes *supplement*-jának megfelelően, ahelyett, hogy lezárna a kép jelentését, a szöveg váratlanul újabb *problémákat* vet föl. Az „átváltozás” addig elhallgatott vizuális „struktúráját” verbalizálva a háttérből a kép előterébe helyezi azt. Így például azzal az állítással, hogy az, amit a fényképezett fürdőzők „várnak, nem a fényképezőgép kattánása”, hanem csak a narcisztikus tekintet, amely a saját létének bizonyosságát kereső fényképről saját maga felé fordul. Linda Hutcheon vizsgálja ennek a „dedoxifikációnak” a felforgató hatását a posztmodern művészi fotón, amely a nézőt megszólító fölirattal nemi és társadalmi osztálybeli megkülönböztetést vezet be az anonim vizuális megszólítás cselekvésébe, és ezzel egyéni választásra kényszeríti a megszólítottak tömegét. „A mi önfelismerő cselekedtünk – vagy annak elutasítása, hogy fölismerjük önmagunkat – a megszólítás kapcsán [...] magába foglalja a jelentés megteremtését és annak a ténynek a tudatosítását, hogy a jelentés a megszólított és a szöveg interaktivitásának gyümölcse” (HUTCHEON 1989, 138). Ahogy *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma* egyik szereplője mondja a másodkézből vásárolt tárgyokról: „Azzal teremtetted meg az identitásukat, hogy nézed őket. A tárgyér csupa társalgás. Én meg tudom hallani” (UGREŠIĆ 2000, 198).

De az elbeszélői rákapcsolódás a múltbeli megnyilatkozásokra, amelyek kizáródtak a megőrződött jelenetekből, noha anamnézisként kívánt megfogalmazódni, viszsza kívánva adni a pillanatba dermedt arcnak az élő kifejezést, inkább azzal fenyeget, hogy annak amnéziájává, újbóli elpusztításává válik.²⁴ Ahogy a fénykép, a megszólított tömegek bevonásával az egyéni döntésekbe, igyekszik történetté fejlődni, úgy a történet is, közönségének tömeges elszemélytelenítésével, igyekszik fókák sorává tagolódni.

és lát minket, míg mi akkor se látjuk, amikor ott van. Ez a kísérteties disszimmetria félbeszakít itt minden spekularitást. Deszinkronizál, azaz anakróniára emlékeztet. Ezt *síksakrostély-batásnak* fogjuk nevezni: nem látjuk azt, aki néz minket” (DERRIDA 1995, 16). Derrida kísérteténél is az elmaradt szemtanúság beszélő megszólítással helyettesítődik: „Minthogy nem látjuk azt, aki lát minket [...], nem is azonosíthatjuk teljes bizonyossággal, a hangjára vagyunk utalva” (DERRIDA 1995, 17). Ugyanebben az értelemben szól de Man „egy hiányzó, holt, vagy hangnélküli létező”-ről, akit [a prosopopeia figurája] „a beszéd képességével” ruház fel (DE MAN 1997, 100–101).

²³ „[...] minden kép poliszémikus” – írja Roland Barthes *A kép retorikájában* –, „jelentői mögött jelentettek »libegő láncát« implikálják. [...] Így alakulnak ki technikák minden társadalomban a jelentettek lebegő láncolatának rögzítésére, a bizonytalan jelek által keltett félelem leküzdésére” (BARTHES 1990, 67).

²⁴ Az anamnézis és az amnézia könnyű fölcserélhetőségéről lásd UGREŠIĆ 2000, 11.

„Az emlékezet kis négyzetekre redukálja a világot. A kis négyzetek albumba rendezése – önéletrajz. [...] E két műfaj, a családi album és az önéletrajz között kétségtelen a kapcsolat: az album materiális önéletrajz, az önéletrajz – verbális album. [...] A családi album rendezgetése mélységesen *amatőr* tevékenység (*amatőr*, mivel nincs *művészi* igények híján). Az önéletírás is (tekintet nélkül esetleges *művészi* kvalitásaira) volta-képpen az *amatőr* tevékenységek körébe tartozik” (UGREŠIĆ 2000, 38).

Ezek szerint minden történet alapjában ritmikusan felsorolt elemek vannak, határozottan szimmetriába rendezve, mint valamiféle oszlopsor, mint egy „katonai induló, ahol minden elhaladó elem megismétli a korábbi elemeket, és beharangozza az utána jövőket”.²⁵ De ha az „elbeszélői erőszak alapelve az egység, az egység alapelve pedig az ismétlés” (HARPHAM 1992), akkor már maga a fénykép – abbéli igyekezetével, hogy a néző számára útmutatóként funkcionálva létrehozson egyféle „funkcionálisan megfelelő” sort – nem más, mint a történet magja. Elindíthatja a sort akár a saját keretein *belül*, mint Atget párizsi fényképész, amikor 1900 környékén fényképezőgéppel megörökítette a „csizmakaptafák”, a „kézikocsik”, az „étkezés utáni asztalok és a mosatlan edények” sorát, vagy mint a német Sander, amikor 1930-ban bemutatott negyvenöt mappányi összehasonlító fényképet „akárkikről” (BENJAMIN 1980b, 702 skk.); de a szemléltető határozottabb utasítása érdekében akár a keretek *közt* is létrehozhatók sorok, mint „a filmben, ahol minden egyes kép felfogását a megelőző képsorok együttese írja elő” (BENJAMIN, <http://aura.c3.hu>). Azt, hogy a használati érték kiszorítása a kiállítási által tulajdonképpen megköveteli az „elbeszélő” sorozatgyártást, bizonyítja a tény, hogy a templomok „kiszakított” részei, amikor a múzeumokban egyszer műtárgyakká alakulnak, ezután korok és stílusok szerinti sorokba rendeződnek. Foucault elemzése szerint egyébként valami hasonló dolog történik a feldarabolt emberi testtel is, amelynek egyes elkülönített aspektusai a kapilárisan berendezett társadalomban a „funkcionális megfelelés” elve szerint iskolákba, laktanyákba, gyárakba, kórházakba vagy elmeegógyintézetekbe tagozódnak.

A feltétel nélküli kapituláció múzeuma ilyen hatékony osztályozási sort tematizál, mint az élet visszafordíthatatlan „széthullásának” borús művi fonákját. „Mire való lenne mindez, a hullamerevségbe süllyedő világnak a haladásról beszélni” (BENJAMIN 1980c, 682). Egy célzottan egy irányba tartó történet helyett mindaz, amit ez a regény, mint valami tolvaj szarka által összehordott kincset, élénk tár, az elefántfóka bendőjének zavarba ejtő tartalmával kerül analogikus viszonyba. Ez viszont már „rég elpusztult” (UGREŠIĆ 2000, 193), és soha többé nem lehet életre kelteni. Az egész *tekintete* mindig a „kereső mögött” marad, *bangja* a „túloldalról” szűrődik át. Mindkettő örökre lefátyolozott marad. Vajon a regény „romhalmazának” értelme, hasonló módon, nem azoknak a „megölt, eltűnt, elmenekülő, túlélő” „hétköznapi embereknek” a kezében van-e, akiket a történelem a „kollektív emlékezés tereként” hallgatásra ítél? (UGREŠIĆ 2002b, 283 skk.) Ezért a *Múzeum* folyosóin „óvatosan kell lépkedni [...]. A sétáló, anélkül hogy eszébe jutna, valakinek a háztetőjén, valakinek a sírján gázol. Az aszfalt csak egy vékony hám, mely emberi csontokat fed”

²⁵ Lásd ehhez HARPHAM 1992.

(UGREŠIĆ 2000, 195). Itt tehát „óvatosnak kell lenned. Az elvarázsolt erdőben óvatosságnak kell lenned” (UGREŠIĆ 2000, 197). A „heterológ” diskurzusban számos önálló hang visszhangzik, az elbeszélői én tekintetét a tapasztalati én tartós szétszórtságának fátyla fedi, amely zavarja az eligazodást: „elkísér egy gesztus kontúrja, [...] szétszóródófélben vagyok” (UGREŠIĆ 2000, 15). Lévinas szerint „a tudat mindig lekési a társával való randevút [...] A társ nem a tudat mértéke és ritmusa szerint készült. [...] A megvádolások extrém gyorsasága, a megszállottság modalitása éppen a tudat [...] egyenlőségét rombolja [...] azzal a tárggyal, amelyet intencionálisan megért” (LÉVINAS 2001, 320).

A *Múzeum* elbeszélője megszállottja ezeknek a „felfoghatatlan társaknak”, a saját testből levált valamiféle részeknek. Hasonlóak ezek a Lévinas-féle archoz vagy a Benjamin-féle aurához, amely „természetéből fakadóan »távoli« marad, »legyen bármilyen közel«” (BENJAMIN, <http://aura.c3.hu>). A segélykérés fogadását ezért úgy mutatja be „mint egy *bekövetkező eseményt*, és nem mint egy olyan tettet, amelyet egyéni szubjektumok hajtottak végre, egy beszélő és egy hallgató” (WALDENFELS 2002, 75, *kiemelés – V. B.*). Lévinasra és Hannah Arendtre alapozva Adriana Cavarero olasz filozófus elveti az *én* és a *te* mint önmagukban elegendő, elbeszélő párbeszédet folytató entitások fölvetését, számára a *te* az a „belső idegenség”, amelytől függetlenül egyetlen *én* sem képes elmesélni a történetét. Én soha nem tudom uralni saját *velem született meghatározó jellegzetességemet* – a saját lecserélhetetlen *ki*-met –, mert ez az *elbeszélő én* követ engem, akár egy „genetikusan belém írt démon”, amely menekülni próbál az én történetemből, és kizárólag mások történeteinek kínálkozik fel (CAVARERO 2000, 10 skk.). Egyrészt transzcendens szubjektum, másrészt minden önéletírói megnyilvánulás szökevény objektuma (CAVARERO 2000, 34) – az elbeszélő én kezdetről fogva ki van szolgáltatva egy számomra kívülálló *te* elbeszélői rekonstrukciójának, ugyanúgy, ahogy annak a *te*-nek az önértése rám van utalva. Ha a *te* másságát mindenestül átköltöztetjük az *én* intimitásába, elveszítjük a másikat, akihez képest szert teszünk saját egyszeriségünkre (CAVARERO 2000, 43). Így aztán az, ami az *én*-t és a *te*-t egymásra utalja, paradox módon éppen a megbékélésük lehetetlensége: „Az, amit a viszonyok altruista etikájaként határoztunk meg, nem támogatja az együttérzést, az azonosulást és a keveredést. Ez az etika ugyan vágyik egy *te*-re, aki a maga egyediségében valóban más. Lehetünk mi bármennyire is hasonlók és harmonikusan összehangoltak, ez az etika azt hangsúlyozza: a *te* történeted mégsem lehet soha az én történetem (CAVARERO 2000, 92).

De a *te* képviselői joga bitorlásának a lehetősége miatt a széttagolt világban, ahol minden részlet „kétségbeesetten el akarja mesélni a maga történetét”²⁶ (UGREŠIĆ

²⁶ Cavarero is utal arra, hogy a magunk *ki*-jének a fölfedezése csak egy plurális és interaktív térben lehetséges, amely lehetővé teszi a kölcsönös elbeszélői tevékenységet. Vö. különösen az 5. fejezetet (55 skk.) és a következő állítást: „A törekeny és kiszolgáltatott emberi lény a világ színpadához tartozik, ahol a többi lénnel történő interakció kiszámíthatatlan és potenciálisan végtelen. Mint az *Ezeregyéjszakában*, a mesék egymásba szövődnek” (CAVARERO 2000, 87).

2000, 204), „egyre gyakrabban fullad tanácstalanságba a beszélgetés, ha fölmerül a (közös) történetmesélés ötlete” (BENJAMIN 1977b, 385). A hasonló elemek ritmikus sorba rendezettsége a „diadalmenet” „indulóinak” erőszakosságára korlátozódik, amely menet azokon át tapos, „akik ma a földön hevernek” (BENJAMIN 1977b, 385). A töredékeket nem a törvényesített identitásuknak való megfelelés alapján kell összerakosgatni, hanem úgy, hogy mindegyiknek az elkobzott emlékezete a másíknak ugyanazt az emlékezetét hívja elő. A *Wahlverwandtschaft* elve szerint a töredékeknek tudatalattijuk „fantomvégtagjaival” kell kapcsolatba kerülniük. A nosztalgia, más kultúrák számára lefordíthatatlanul, az emlékezés kiiktatott „föld alatti archívumának” abszolút tulajdonaként „nem hagyja ellenőrizni magát, nem egyéb, mint az agyunk szubverzív tevékenysége. A nosztalgia töredékekkel, illatokkal, érintésekkel, hangokkal, dallamokkal, színekkel dolgozik, térsége a hiány, és az alkalmazkodó emlékezet szeszélyes korrektora. Tevékenységének stratégiája az alattomoság, a szeszélyesség, a szubverzió, a kiszámíthatatlanság, a sokk és az elképedés. A nosztalgia nem ismeri az értékek hierarchiáját, anyagát nem osztja jóra és rosszra, elfogadhatóra és elfogadhatatlanra, fontosra és jelentéktelenre, okosra és ostobára, persze némi butaság gyakran a választásai közé tartozik. Tevékenységének terepe a tudattalan, az agy kémiaja, a szív munkája, működésmódja gyakran azokhoz a mechanizmusokhoz hasonló, amelyeket a neurológusok a fantomvégtagok jelenségeként neveznek meg” (UGREŠIĆ 2002b, 288).

Ez a melankolikus „ellenemlékezet” alakult át ebben a regényben hologramszerű progresszióvá, amelyben az egyszer elraktározott időszakaszok, jövődöbeli rokon lelkeik kísérteties fénye után nyúlva, szép lassan, nedves foltok módjára átszivárognak a felejtés szférájából, ahova a történet előrehaladása igyekszik visszakényszeríteni őket.²⁷ Ily módon *a célzottan egy irányba tartó ismétlés*, mint az albumba rakott, egy szárra felfűzött fényképek fegyelmezett sorrendje, az ismétlődés ösztönös kényszerévé változik, amely fegyelmezetlen tévelygésével aláássa a „funkcionális ekvivalencia” önkényét.²⁸

„Derrida iterációjához hasonlóan az ismétlés az elbeszélői önkény lényegeként jelenik meg, (de) valamiféle »indolens«, sőt »szelíd« ellensúlyként is. A »diszparitásos képekhez« hasonlóan... ezek a figurák szemmel láthatóan szubverzív módon kívüli állnak az elbeszélői folyamaton. [...] Vagyis az elbeszélői szöveg egységéről szóló állítás az ismétlések révén visszavonja önmagát, radikális másságot tárva fel az ismétlésen belül, olyan másságot, amely alteritássá tépi szét az elbeszélői szöveg feltételezett egységét. [...] A logikai »ellipszisek«, »fordulatok« vagy »rések« pillanataiban

²⁷ A *feltétel nélküli kapituláció múzeumának* kompozícióját számos, variációkat tartalmazó ismétlés jellemzi, akár az egyes részletek, helyzetek, a szereplők viselkedése, a szereplők és az elbeszélő közötti analógia terén, vagy éppen a fejezetek váltakozó ritmikusságában: egyszer „német”, máskor „horvát”, egyszer „naplószerű”, máskor „elbeszélő” jellegű stb.

²⁸ Az eredménytelen bonyodalomról mint a fegyelmezett társadalmi keretek között működött ellenzéki elbeszélői taktikáról vö. CHAMBERS 1994, 17–42, az idézet helye: 24.

a szöveg meghasad, megmutatva a forrásának tekinthető tudattalan nyelvének romboló erejét. [...] lemeztelednek a szöveget működtető imperatívuszok [...] bármikor, ha egy elbeszélői szövegben találjuk magunkat, nem ott vagyunk, ahol valójában tartózkodunk [...] az elbeszélés szubjektuma, amely meghatározza annak formáját és jelentését, mindig valami más lesz, mint amit az elbeszélés megjelöl” (HARPHAM 1992, 137 skk.).

Mivel „a hazatérés már nem jöhet számításba” – mondja Edward Said a behelyettesítések lacani metonímialáncára tett rejtett utalásával –, „a menedék eredményeit mindig aláassa mindannak az elvesztése, ami visszavonhatatlanul mögöttünk maradt” (SAID 2000, 173, 179). Ahogy a száműzetés nyilvánvalóan Saidnál sem egydimenziós fogalom,²⁹ így itt is a mű aránytalan leszűkítését jelentené, ha azt csupán az író személyes sorsának algoritmusá szerint olvasnánk. Ha azt, „ami visszavonhatatlanul mögöttünk maradt”, a triviális „Jugoszlávia” helyett „az elbeszélés szubjektumának” fordítjuk, az elbeszélés szubjektumát pedig, Adriana Cavareroval és elődeivel egyetértve, úgy fogjuk föl, mint azt a megismételhetetlen *ént*, akit a fejelemző társadalom száműzetésbe küldött, akkor az, ami ezt a „szétrombolt” regényt működteti, nem más, mint a „fantomvégtag” megőrzése iránti vágyakozás. Mert ha a robbanás előtti közös világban a szubjektum még spontán módon otthonos volt az életéről szóló történetben, akkor a trauma utáni földarabolt világban a szubjektum, azzal a vágyával, hogy tanúságot tegyen önmagáról, elveszette ténfeleg ugyanazon történet piaci pótlékai között. „A megfigyelések, a beszélgetések, a szubjektív benyomások cél nélkül, ateleologikus és nem hierarchizált módon sorolódnak elő – semmi sem fontosabb bármi másnál, semmi sem mozdítja előre a történetet az egyébként is végkifejlet nélküli lezárás felé” (CHAMBERS 1994, 24). Az elbeszélés szubjektuma csavargó vándorként kitartóan keresi az önmagához vezető, immár járhatatlan utat, miközben hamis valóságok beláthatatlan tengerén hajózik.

Rajsl Emese és Ladányi István fordítása

Bibliográfia

- ASHCROFT, Bill–AHLUWALIA, Pal (2001), *Edward Said*, London–New York, Routledge.
- BARTHES, Roland (1990), A kép retorikája, ford. ANGYALOSI Gergely, *Filmkultúra*, 26, 1990/5, 64–72.
- BENJAMIN, Walter (1977a), *Goethes Wahlverwandschaften*, in Uő, *Illuminationen: Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 63–135.
- BENJAMIN, Walter (1977b), *Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in Uő, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 385–412.

²⁹ Erről bővebben lásd ASHCROFT–AHLUWALIA 2001, 41 skk.

- BENJAMIN, Walter (1980a), *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, ford. TANDORI Dezső, in UÓ, *Angelus Novus*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 819–931.
- BENJAMIN, Walter (1980b), *A fényképezés rövid története*, ford. PÓR Péter, in UÓ, *Angelus Novus*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 687–709.
- BENJAMIN, Walter (1980c), *Zentralpark*, in UÓ, *Gesammelte Schriften*, hrsg. R. TIEDEMANN, H. SCHWEPPENHÄUSER, Bd. 2, Frankfurt/M., Suhrkamp, 657–690.
- BENJAMIN, Walter (1980d), *A történelem fogalmáról*, ford. BENCE György, in UÓ, *Angelus Novus*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 959–974.
- BENJAMIN, Walter (1980e), *A német szomorújáték eredete*, ford. RAJNAI László, in UÓ, *Angelus Novus*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 191–482.
- BENJAMIN, Walter (1980f), *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső, in UÓ, *Angelus Novus*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 71–86.
- BENJAMIN, Walter (<http://aura.c3.hu>), *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. KURUCZ Andrea, MÉLYI József, in http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html.
- CAVARERO, Adriana (2000), *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, London–New York, Routledge.
- CHAMBERS, Ross (1994), *Strolling, Touring, Cruising: Counter-Disciplinary Narrative and the Literature of Travel*, in J. PHELAN–P. RABINOWICZ (eds.) (1994), *Understanding Narrative*, Columbus, Ohio State University Press.
- DE MAN, Paul (1997), *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, *Pompeji*, 1997/2–3, 93–107.
- DERRIDA, Jacques (1995), *Marx kísértetei*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor Kiadó.
- FELMAN, Shoshana (2002), *The Juridicial Uncoscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge–Mass.–London, Harvard University Press.
- FOUCAULT, Michel (2001), *A tudás archeológiája*, ford. PERCZEL István, Budapest, Atlantisz Kiadó.
- HARPHAM, Geoffrey (1992), *Narrative Imperative*, in UÓ, *Getting it Right*, Chicago, University of Chicago Press.
- HUTCHEON, Linda (1989), *The Politics of Postmodernism*, London–New York, Routledge.
- LÉVINAS, Emmanuel (1963), *Difficile liberté: essais sur le judaïsme*, Paris, Albin Michel.
- LÉVINAS, Emmanuel (2001), *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, J. Vrin.
- MITCHELL, W. J. T. (1986), *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- MOEBIUS, Stepen (2003), *Der soziale Konstituierung des Anderen. Grundrisse einer post-strukturalistischen Sozialwissenschaft nach Lévinas und Derrida*, Frankfurt–New York, Campus Verlag.
- ROBBINS, Jill (1999), *Altered Reading. Levinas and Literature*, Chicago, The University of Chicago Press.

- SAID, Edward (2000), *Reflections on Exile*, in UÓ, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge–Mass.–London, Harvard University Press, 173–186.
- UGREŠIĆ, Dubravka (2000), *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*, ford. RADICS Viktória, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- UGREŠIĆ, Dubravka (2002a), *Američki fikcionar*, Zagreb–Beograd, Konzor–Samizdat B92.
- UGREŠIĆ, Dubravka (2002b), *Kultura laži*, Zagreb–Beograd, Konzor–Samizdat B92.
- UGREŠIĆ, Dubravka (2002c), *Zabranjeno čitanje*, Zagreb–Beograd, Konzor–Samizdat B92.
- WALDENFELS, Bernhard (1999), *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- WALDENFELS, Bernhard (2002), *Levinas and the face of the other*, in S. CRITCHLEY–R. BERNASCONI (eds.), *The Cambridge Companion to Levinas*, Cambridge, Cambridge University Press, 63–81.

LADÁNYI ISTVÁN

Életrajzok kereszteződési pontja

Irena Vrkljan: *Marina, avagy az életrajzról*

„Verseim naplók,
költészetem – személynevek költészete
– mondja Marina”

A címbe emelt kifejezést Irena Vrkljan használja annak az érzelmi és intellektuális élménykomplexumnak a megnevezésére, amely a saját életrajz és egy személyesen fontos másik személy életrajza között észlelhető megfelelés kapcsán jön létre, amikor az életrajz elbeszélője magára ismer a másokban, illetve a másokra ismer magában, amikor a szövegek által létrehozott *nyomok* keresztezik egymást. A *Marina, avagy az életrajzról* szövegrészletében, amelyben az „életrajzok kereszteződési pontja” megjelenik, a regény elbeszélője a maga berlini lakásának a fizikai közelségéről beszél ahhoz a lakáshoz, amelyben egykor Felice Bauer, Kafka szerelme lakott, és ennek kapcsán megállapítja, hogy „Marina és Kafka találkozhattak volna” (VRKLJAN 2009, 128). Marina nem más, mint Marina Cvetajeva, Vrkljan önéletrajzinak minősített regényének egyik főszereplője, akinek életrajza az önéletrajzi elbeszélő és egy Dora nevű zágrábi színésznő életrajza mellett a regényben „kereszteződik”. A regény, amely már a címében problematizálja az életrajz (és önéletrajz) műfaját, az önéletrajzi elbeszélésbe beleszővi Marina Cvetajeva irodalmi műveinek, leveleinek, önéletrajzi megnyilatkozásainak részleteit, valamint a Dora nevű zágrábi színésznő magánéletére és megszakadt színészi pályájára vonatkozó elbeszélői visszaemlékezéseket. A Marina és Dora életére vonatkozó elbeszélői kijelentések az elbeszélői önéletrajzot építik, és az önéletrajzi elbeszélő részek is belejátszanak Marinának és Dorának a műben létesülő életrajzába. Az elbeszélés nem az életrajzi párhuzamok előtérbe állítására épül, az „életrajzok kereszteződése” láthatóvá teszi a nyilvánvaló eltéréseket is, az egyes identitások az azonosságok mellett épp a különbségek által jönnek létre, a másik két nőre vonatkozó életrajzi közlések mindig sajátos perspektívát nyitnak a harmadikra, vagy megfordítva: az egyikre vonatkozó közlések mindig „kisugároznak” a másik kettőre. Az azonosságok és különbségek textúrája láthatóvá teszi azt is, hogy ezek a női sorsok mennyire kiszolgáltatottak annak a közegnek, amelyben életüket megélik. A metaforikus „kereszteződési pont” nem egy szilárd pont, amelyben az életrajzok kereszteznék egymást, hanem az életrajzok pályáin mozgó találkozási pont: az életrajzok az elbeszélésben találkoznak, megérintik, keresztezik egymást, és az elbeszéléssel együtt ez a kereszteződési pont folyamatosan mozgásban van, nyitva hagyva az elbeszélés értelmének alakulását, az elbeszélés azonosságának létesülését.

Irena Vrkljan regényének első kiadása 1985-ben jelent meg, és jelentős hatással volt egyrészt a női elbeszélés irodalmi gyakorlatára és irodalomtudományos kutatá-

sának megindulására a délszláv térségben,¹ másrészt az elsők között irányította rá a figyelmet az önéletrajz, önéletrajzi fikció kérdéses vonatkozásaira, amelyek problematikusságára, irodalomtudományos kihívásaira a kilencvenes években irányult rá intenzívebben a térség irodalomtudósainak figyelme. A mű provokáció volt az irodalmi szövegek referenciális vonatkozásaival kapcsolatban, hiszen egyszerre kínál föl, sőt hangsúlyoz közvetlen életrajzi referenciákat, és mutatja föl az ilyen közvetlen referenciális olvasat problematikusságát.

A regény Marina Cvetajeva *Újévre* című versével kezdődik, melyet Cvetajeva Rilke-hez írt a költőnőnek a költőhöz és verseihez fűződő kapcsolatáról. Erre a szövegre aztán számos alkalommal reflektál a regény elbeszélője, ráirányítva a figyelmet a mű egyik alapkérdésére: a saját élet és a másik életének olvasására mások szövegein keresztül, illetve a saját élet megértésére mások életét értelmezve. Arra, amit az „én” lát azok tükrében, akik nem azonosak ezzel az énnel: „Mások életrajzai. Szilánkok a testünkben. Amikor kipiszkálom őket, a saját képeimet is előhúszom a mély, sötét garatból. Amit látok, az emlékezetemben látom” (VRKLJAN 2009, 126).

A regény jelentései az elbeszéléssel érintett három asszony életéről szóló narratív egységek együttes értelmezésével, a szabálytalan, az elbeszélői tudatműködés esetlegességeit, asszociációs mechanizmusait színre vivő elrendezés által épülnek fel. Az önéletrajzi és életrajzi elbeszéléstörédek nélkülözik az időrendi elvet, ebben radikálisan eltérnek az életrajzi elbeszélések hagyományától. A szövegelemek elrendezése nem kínál fel sem egyértelmű életrajzi olvasatot, sem egy előrehaladó, az elbeszélésben reprezentált időben kibontakozó történet értelmét, de még egy világosan kirajzolódó motivikus összefüggésrendszer sem kínálkozik. Az összefüggések létesítése szabálytalan, következtelen, a maga önkényességét és a véletlen szerepét hangsúlyozza. A mű a három életrajz szaggatott dialógusára épül, töredékes szerkezete az (ön)életrajz műfaji szabályait szétbontani kívánó szerzői szándékot jelzi.

A „keresztveződési pontok” a női tulajdonságok és sorsok motivikus érintkezéseiben, találkozásaiban jönnek létre. Ilyenek a *cselekvés és szenvedés világában*² elfoglalt alárendelt helyzetük, a művészi elkötelezettségük, a lemondás és a veszteség narratíváinak túlsúlya az élettörténetükben. Marina elveszíti a gyermekkor világát, a kényelmes, rendezett élet kereteit, aztán a hazáját, a művészi önmegvalósítás lehetőségét, a férjét, a családi életét, a szerelmét; élettörténete az erős vágyak és a róluk való (kényszerű) teljes lemondás ellentéteiből építkezik. Dora a saját élet lehető-

¹ Irena Vrkljan önéletrajzi jellegű prózája fontos kontextusát jelenti úgy Dubravka Ugrešić vagy Slavenka Drakulić prózájának, mint a délszláv háborúhoz kapcsolható női poszttraumatikus prózának (a témáról magyarul lásd Medve A. Zoltán monografikus munkáját: MEDVE 2009), valamint megtermékenyítő kihívásként hatott Mirna Velčić (VELČIĆ 1991), Andrea Zlatař (ZLATAŘ 1998, 2004, 2010), Dubravka Oraić Tolić (ORAĆ TOLIĆ 1990, 2005), Renata Jambrešić-Kirin (JAMBREŠIĆ-KIRIN 2008), Helena Sablić Tomić (SABLIĆ TOMIĆ 2002, 2005) és más irodalomtudósok kutatásaira is.

² Paul Ricœur meghatározása a *Mimézis I.* által felfogható eseményvilágra, lásd RICŐUR 1999, 255–309.

ségének reményét veszíti el, azét a családi és művészi világét, amelyet Zágrábba költözésével kapott a gyermekkor szűkös, nélkülözésekkel teljes világa után. Mindkét asszony vesztesége teljes, és a maguk módján mindketten lemondanak az élet folytatásának lehetőségéről. Az elbeszélő önéletrajzi közlései retorikus önmeghatározások a veszteség már megképzett jelentéseit használva. A lehetséges értékek, pozitív kifejeletek már potencialitásuktól megfosztva, negatív perspektívában jelennek meg az elbeszélésben. A gyermekkor családi életének üressége, bármiféle „saját” dolog hiánya, az emberi kapcsolatok teremtése, az ifjúkor művészi közege nemcsak a maguk elmúlt, elveszett volta miatt hoznak létre hiányvonatkozásokat, hanem az elbeszélés visszamenőleg is a tartós értékek illuzórikus voltára nyit perspektívát. Ebből a látószögből még a megnyert értékekre (Berlin, a férj mint értő társ, a barátságok, az írás mint önmegvalósítás lehetősége) is a veszteség elkerülhetetlenségének árnyéka vetül.

Az elbeszélés a három élethez kapcsolódó szöveg- és emléknymok számbavétele, amelynek során az elbeszélés által létesített szubjektumok az azonosság és különbözőség dinamikájában alakulnak. Az identitásképzés eszközei az életrajzi töredékek motivikus kapcsolatba hozása, életrajzi párhuzamok, érintkezések létesítése és az azonosság és különbözőség dinamikája lezárhatatlan együttműködést hoz létre a szövegtörmelékek között. A regény a szövegnymok és emléknymok keresését és megtalálását viszi színre, beleértve ezek értékelését, értelmezési és rendezési próbálkozásokat, végső soron pedig az értelemkeresés és értelemadás kudarcát, lezáratlanságát. Az önéletrajzi elbeszélés kérdéskörének kiváló horvát kutatója, Mirna Velčić már igen korán felhívta a figyelmet az intertextualitás vizsgálatának jelentőségére az önéletrajzi elbeszélésben. Az önéletrajzok kapcsán „nem egységes elbeszélői térről”, illetve „szövegközi térről” beszél, Bahtyinra hivatkozva különböző szólamok diszkurzusáról, amelyekben az azonosulás és az elhatárolódás végeérhetetlen játéka zajlik. Az „én”-ről szóló elbeszélés mindig a másikról is szól, az önéletrajzi elbeszélés a saját élet és mások élete lenyomatainak diszkurzusa (VELČIĆ 1991, 41). Azokat az önéletrajzokat pedig, amelyek tudatosan ráirányítják erre a szükségszerűen bekövetkező sajátosságra a figyelmet, Mirna Velčić „radikális önéletrajzoknak” nevezi. Ilyen radikális önéletrajzként olvasható Irena Vrkljan regénye is. A regény láthatóvá teszi az önéletrajzi térben aktív elbeszélői mechanizmusokat, értelemadó tevékenységet, amely mindig külső szempontokat, elvárásokat érvényesít, interiorizál. A Marina Cvetajevához köthető fizikai tér, a földrajzi helyek regényben színre vitt faggatása, a nyomok keresése önmagában értelemadó önéletrajzi elbeszélői eljárás, amelyek során a negatív nyomok is jellel válnak az elbeszélésben, és performatív hatásuk lesz az identitásképzés során. „El szeretnék utazni St. Gilles-be, habár már semmi nyomot nem találhatnék. Szeretném látni azt a partot, azt a tengert. A versbéli házat, a szoba három falát, mivel a negyedik fal az a fal, amely felé hátrálunk.

Csupa elvesztett hely. Ott, ahol 1952-ben az antikvárium állt, ma egy kávézó található. Neonfény, presszógép, tortaszeletek az üveg mögött. Ha ma megállok ez előtt a kirakat előtt, nehezen tér vissza a néhai kép. Csak a fejemben lehetséges. Akárcsak St. Gilles” (VRKLJAN 2009, 126).

Mindezek a kijelentések, amelyek valami nem realizált cselekvésre, történésre vonatkoznak, az elbeszélésben létrehozzák jelentéseiket, hiszen létrehozzák az ön-életrajzi elbeszélő hang azonosságának elemeit ezekkel a hiányvonalakkal megidézett Marina iránt vagy az ön-életrajzi elbeszélő „saját” múltja iránt. Az ön-életrajzi elbeszélő figyelme Marina és Dora életének szövegszerű vagy emlékbéli nyomaira irányul, de az ezekről szóló elbeszélés elsősorban az elbeszélő aktuális identitását létesíti.

Minták, alávetettség, nevelés

Irena Vrkljan regényében az ön-életrajzi elbeszélőnek a saját életéről szóló elbeszélése jelentős részben mások életrajzainak mesélésével és mások szövegeinek idézésével valósul meg. A saját élet mások vonatkozásában jelenik meg, elsősorban Marina és Dora vonatkozásában, az ő életeik kapcsán már korábban létrejött narratív egységek a saját életről szóló beszéd mintázatainak forrásává válnak. Ezek az elbeszélés mintázatait előzetesen megformáló mintázatok különböző jellegűek. Marina Cvetajeva élete szövegszerű prefigurációk által közvetített: levelek, ön-életrajzi följegyzések, sőt, bizonyos mértékben és módon Cvetajeva irodalmi művei is részt vesznek a *Marina, avagy az életrajzról* regény ön-életrajzi fikciója kapcsán gyakorolt értelemadó tevékenységben. Dora élete az emlékezés prefiguratív működése révén kerül be a regénybe, és itt a közvetlen, személyes elbeszélő emlékek mellett megjelennek a Doráról szóló szóbeszéd, kollektív emlékezet mintázatai, kezdve a gyermekkorára vonatkozó közlésektől a sikeres színésznői karrier kezdeteire vonatkozó visszaemlékezéseken át az elbeszélés jelenében is érvényes lelki betegségre vonatkozó személyes és kollektív tudásig. Ezek a közös, városi történetek szövődnek bele az elbeszélőnek Dorára vonatkozó személyes emlékeibe, és alakítják ki Dora történetét, amelynek regénybeli olvasatára minden bizonnyal kihatnak az elbeszélő ön-életrajzi közlései, valamint Marina története is.

A korábbi szövegek mintaként szolgálnak a saját textuális identitás létesítéséhez. Amikor a regény elbeszélője Marina Cvetajevának ajánlja művét, és létrehozza az elbeszélő életet, a három életrajz dialógusát, akkor ebben is tetten érhetjük a mintakövetést, Marina Cvetajeva irodalmi működésének a regényben színre vitt mintázatát. Azt a fejezetet, amelynek első szövegrészletében az ön-életrajzi elbeszélő elmeséli, hogyan ismerkedett meg Marina Cvetajeva költészetével, és aztán hogyan gyűjtött megszállottan minden rá vonatkozó adatot, szöveget, a folytatásban Marina személyes és irodalmi kapcsolódásainak szenteli: az irodalmi háló, amelybe beleszótta magát, más írók és írók mintái nyomán készült. A fejezet második szövegmentuma azokra az azonosulási törekvésekre utal, amelyek Marina Cvetajevát Baskircsev Máriához, valamint Ariadna Szkrjabinhoz kötötték: „Első verseskötönyvét, az Esti albumot Marina Baskircsev Mária ragyogó emlékének szentelte. Már fiatal lányként olvasta a naplóját. »Baskircsev Máriát örültem, örült fájdalommal szerettem. Teljes két évig sóvárogtam utána. Ő számomra ugyanolyan élő, mint önmagam.« Marina szerette Ariadna Szkrjabin. Ariadnának két nappal az-

előtt született meg a lánya, hogy Marina megszülte volna a fiát, Murt, és az asszony küldött neki Všenoryba egy kötött kabátkát a kisfiú számára. Marina ezt jegyezte fel a füzetébe: »Most egyformák vagyunk – ő 1922-ben még lány volt (tizenhat éves), én meg már ilyen, mint most. Fiam született – neki lánya született. Éveink száma – immár törölve« (VRKLJAN 2009, 149). A mintázatok és mintakövetések egymásra íródnak, és az alkotónők azonosulásának játéka a regény önéletrajzi paktumot fölkináló elbeszélését (a szintén önéletrajz-, illetve naplóíró) 20. századi alkotónők női művészsorsának kontextusába helyezi.

A regény jelentéseinek alakításában az idézetek és az utalások meghatározó jelentőséggel bírnak. Az elbeszélő közvetítőként áll a múlt és az elbeszélés jelene között, a múltat az azt közvetíteni hivatott szövegelemek saját szövegébe emelésével idézi meg, a saját szövegét a megelőző szövegek mintájára alakítja, és mindkét esetben jelentőséggel bírnak az átvett szövegekhez kapcsolódó értelmezői hagyományok is. A főntebb idézett szövegrészlet például közvetíti az egyes alkotókhoz kapcsolódó kultikus kontextusokat is. Maga az idézés is mintakövetés, az azonosulás egyik nagy hagyományú mintáját követi, ugyanakkor az idézet értelmezése is, hiszen az új kontextus újraértelmezi az idézetet, ahogyan az idézet is kihat szöveggörnyezetére. A szövegek és értelmezések egymásba íródását, az egymáson való *nyombagyást* a regény elbeszélője következetesen és tudatosan dokumentálja, önértelmező kommentárokkal teszi átláthatóvá: „Tudni szeretném, hogyan lépett be Marina az életembe. A szöveg akárha egy csillogó éren íródna. Ám ez az ér egyúttal halvány, egy halott nő nyoma, akit sohasem ismertünk. Más korokkal erősítem meg a körvonalait, és mindenhova magammal hordom, akár egy rongyállatkát, a mellemhez szorítva, keresztülviszem az itteni helyiségeken, a mai világos szobákon. [...] Ám a nyom néha mégis mély, ragyogó” (VRKLJAN 2009, 159). A keresztződési pontok metaforájához hozzákapcsolódik a nyom, a nyomhagyás metaforája, utalva magának a nyomnak a metonimikus természetére, amelyben a maga anyagszerűségében valami vagy valaki időben korábbi létének, aktivitásának közvetlen érintkezésen alapuló, sajátos térbeli leképezése.

A jelennek a múlt és a múlt jelei által való meghatározottságát, szennyezettségét az elbeszélő a berlini filmakadémián szerzett tapasztalataival illusztrálja: „A Harmadik Birodalom szórakoztató filmjeiről szóló kurzus lerombolta az új képekbe vetett hit utolsó lehetőségét is. Minden összeolvadt a már látott jelenetekkel, a hamis érzésekkel és a politikai visszaélésekkel” (VRKLJAN 2009, 133). A másik művészeti ágról tett kijelentésnek nyilvánvalóan az aktuális könyvre vonatkozó metajelentést is tulajdoníthatunk: a regény úgy használja a korábbi szövegfragmentumokat, és közvetíti a nem szöveges prefigurációkat, hogy meghagyja őket töredékességükben, az egyes fragmentumok közötti hiátust nem tölti ki erős értelemadó elemekkel.

A minta jelentőségének kiemelése, a szövegen kívüli cselekvések világának és a szövegvilágnak a prefigurációja a szöveg metaszintjén is jelen van. A minta motívuma számos alkalommal fölbukkan a regényben, és a mű fragmentális szerkezetének köszönhetően nem kap erős értelmezést, az elbeszélő nem hozza közvetlen összefüggésbe a maga szövegével, hanem áttételes (metaforikus) módon hagyja működni: „Paul Klee egyik festményét *Az emlékek szőnyegének* nevezte el. Ő is finom mintákat alkotó szötteknek látta az emlékezetét” (VRKLJAN 2009, 130). Másutt a beszédről

mint az emberi önkifejezés, a belső, lelki élet kifejezésének eszközéről megfogalmazott családott mondatok után, amelyekben a beszéd kiüresedését konstatálja, a következőket jegyzi meg: „Mégis, kis áramokban még folyik a beszéd, ott fekszik a papíron, mint a gyanánt” (VRKLJAN 2009, 163). Itt a *minta* szót egy korábban értelemmel rendelkező beszéd jeleinek a jelentésében használja. Másutt, más könyveiben is hasonló jelentésben él vele, így a *Berlini kézirat*ban például: „A piszkos vonatablakokon egykori utazások koszfoltjai, rászáradt esőcseppek és fehéres porréteg. Kilométerek felrajzolt mintázata” (VRKLJAN 2006, 241).

A nyelvi minták használata a múlt kapcsán számos alkalommal szóba kerül, az elbeszélő a gyermekkor világára emlékezve említi a családi szólásokat, állandóvá szilárdult nyelvi elemeket, amelyek a kommunikációs üresjáratokat töltötték ki, illetve tényleges kommunikáció helyett használták őket, elkerülve a személyes, egyéni megnyilvánulások terhét és kockázatát. Ezeknek különösen az író első regényében jut nagy szerep, a *Selyem, ollóban* egy különálló rövid fejezetet szentel a *Családi közmondások* felsorolásának (VRKLJAN 2009, 55), de a *Marina, avagy az életrajzról* is használja ezeket a gyerekkor világának színrevitelében. Ilyenként olvasható az anya és gyerek viszonyának megidézése, az anya nyelvi és emberi elvesztségének, tanácstalanságának megidézése a folytonos, mindig ugyanazokkal a mondatokkal véghezvitt parancsolgatása, utasításai: „Ácsorgok hát a szobában, miközben anya betesz valamit a szekrénybe, vagy nem tesz be, figyel rám, vagy nem figyel rám. Szórakozottság, a dekoncentráltág melankóliája. Én állok, kedvetlenség söpör végig a szobán. Semmi érdeklődés semmi iránt. Csak az az értelmetlen serénykedés egy szekrény vagy asztal előtt. Az értelmetlen serénykedés nyugtalan felszíne alatt félelem szunnyad. Mitől van? Ne állj ott, mint egy faszent, teríts meg, mindjárt megjön apa, szólj Maricának, hogy melegítse föl a levest, hozd a kenyeret, nézz utána, mit csinálnak a húgaid, a kék poharakat hozd, délután el kell menned a cipőért a Drašković utcába, hol vannak a szalvéták, rakd apa postáját az asztalára, már megint hogy törölted le a port, láttam neked egy szép ruhát, ne hajtsd olyan gyorsan a biciklit, súrold ki gyorsan a mosdót a fürdőszobában, hol lehet apa ilyen sokáig, hozd nekem egy zsebkezdőt, maradj ágyban, mi volt az iskolában, tudtál-e mindent, szaladj ki a konyhába és hozd egy kancsó vizet, nem valami tiszta ez az abrosz, de ma még elmegy, hol vannak a szalvéták a testvéreidnek, nem mostál kezet, hozd ide a tűt-cérnát, siess, na gyerünk, állj meg, hozd, ne álmodozz, vigyen el az ördög! Kapkodva, szórakozottan, csöppet sem szigorún” (VRKLJAN 2009, 122). A felsorolás mondatai üres héjként kopognak, a visszaemlékező elbeszélő az anya beszédét úgy jellemzi, mint aki maga sem veszi teljesen komolyan a szavait, beszédmódja legalábbis nincs összhangban a szavak jelentésével. Az anya úgy jelenik meg a visszaemlékező elbeszélésben, mint aki csak formálisan azonos a társadalmi, családi szerepével, az életét nem érzi a sajátjának, szerepként viseli, inkább a jövőbeli vágyaival, elképzelt éneivel azonosul. Ez a jövő pedig a regény elbeszélésének idejében elmúlt jövő, az elbeszélő a jelenbeli anya figuráját néhány sztereotíp tevékenységgel jellemzi, ami által nem képződik meg személyiségként. Az anya fiatalkori naplójegyzetei alapján az derül ki, hogy akkori vágyai is sztereotípek voltak, „24 éves, és az ismeretlen boldogság után sóvárog. A tengert, olyat, mint a St. Gilles-i, sohasem fogja megpillantani. Folyton sír” (VRKLJAN 2009, 164).

A gyermekkor, a neveltetés, a felnövés idejét az önéletrajzi elbeszélés úgy viszi színre, mint az élet világos és kemény szabályainak gyakorlását, egy leánygyermek aszszonnyá nevelését. Az élet minden egyes vonatkozásának megvan a helye egy szabályrendszerben, és minden cselekvést csakis az adott módon lehet végrehajtani. A gyermek-fa metaforát számos alkalommal olvashatjuk az elbeszélő önazonosításaként, mindig visszautalva első említésére, az önéletrajzi elbeszélő gyermekkori énjének gyakran ismétlődő tevékenységére, a folyton ugyanúgy végigvitt farajzolásra. „Az a gyerek, aki én voltam, fákat rajzolt. Mindig ugyanazt a fát. Egyenes törzs, lomb, piros almák a zöldben. Mindig ugyanazt a fát rajzoltam, tulajdonképpen semmilyen. Pusztán kedvetlen ismétlés volt ez, mely abbéli meggyőződéséből született, hogy szép fákat, amilyenek a mesékben vannak, én úgysem tudok rajzolni. Már akkor elárultam magamban a festőt. Bizalmatlanság. Semmiféle harcot nem vívtam. Minduntalan első fám ostoba kópiáját rajzoltam újra. Ötéves voltam. Senki sem öntött belém hitet, hogy másmilyen szépség is létezik. Meg voltam elégedve az utánzással. [...] Ebből a sémából még tizenöt évesen sem léptem ki. Az emberek jók és rosszak. Apa fáradt. A fa zöld. Ezek a mondatok forogtak bennem tompán, akár a malomkő” (VRKLJAN 2009, 115). A nevelés a nyelvhez kapcsolódik, a nyelv a szabályok, utasítások, tiltások, büntetések és az ellenőrzések nyelve. Az önéletrajzi elbeszélő gyermekkori emlékei jelentős mértékben sztereotip nyelvi klisékhez kötődnek, amelyek kivétel nélkül nevelő jellegűek, közösségi szabályokat közvetítenek. „Így uralkodott a fa paradigmája minden területen. A selyemmasni a hajban rózsaszínű” (VRKLJAN 2009, 115).³

„A pontatlan képek pusztítják az érzékiséget. Nincs emlékem a testéről. Vajon az életrajz csupán képi világ?” (VRKLJAN 2009, 114), olvashatjuk az önéletrajzi elbeszélő metakijelentését, amelyben a közvetlen testi tapasztalat szembeállítódik az önéletrajzi elbeszélés töredékes képeivel, amelyek pedig elsajátított minták alkalmazásával jöttek létre. A magyar fordítás a „pontatlan képek” kifejezést használva az idézet első mondatában, megmarad a vizuális közvetítés képzetkörében. Az eredetiben „pontatlan szavak” áll, amely fölerősíti a közvetlen tapasztalás bármilyen elsajátított jelrendszerben való közvetítésével kapcsolatos kétségeket, különösen, ha a jelrendszer használata meghatározóan mintakövető.

A mintakövetés fentiekben érintett kérdésköre és az elbeszélő hangsúlyosan visszafogott, redukált értelmezői aktivitása révén a regény újabb horvát olvasatai a női elbeszélői hang egyik első és emblematisz megjelenéseként beszélnek Irena Vrkljan regényéről (ZLATAR 1998, ZLATAR 2004, JAMBREŠIĆ-KIRIN 2000). Andrea Zlatar, ennek az elbeszélői hangnak az eredetét vizsgálva, már az író 1966-os, *A szoba, ez a szörnyű kert* verseskötete kapcsán megállapítja, „ebben a kötetben Irena Vrkljan végre rátalált saját költői diszkurzusára: a lírai szubjektum egyes szám első személyben van, reflexív, hajlamos a képek halmozására, már-már felsorolásszerűen, és nyitott a lírai és az elbeszélő megnyilatkozások keverésére” (ZLATAR 2006, 7). A fel-

³ Az eredeti szövegben a latin „paradigma” helyett az „obrazac” szó áll, amely mintát, kitöltendő űrlapot, képletet, formulát jelent; a szó tartalmazza az „arc” jelentésű „obraz” szót.

sorolt sajátosságok az író prózai műveire is jellemzőek, ezekről kritikusa a következőket írja: „Két atipikus bűnügyi regényét leszámítva [...] egyes szám első személyben íródtak, és ugyanazt az irodalmi diszkurzust hozzák létre, amelyet a kritikusai legszívesebben az *önéletrajzi próza* puha és nyitott jelentésű terminusával jellemeztek” (ZLATAR 2006, 10), és amelyre jellemző „a szilárd fabuláris keretek hiánya és a szerző-elbeszélő leplezetlenül önazonosító hangja, aki egyúttal a mű főszereplője is. A szerző tehát nyíltan fölkinálja olvasóinak az *önéletrajzi* paktumot, ők pedig elfogadják azt” (ZLATAR 2006, 10). Ebben az olvasatban maga az *önéletrajzi* elbeszélés és az elbeszélés által átfogott tér viszonylagos szűkössége is női elbeszélői jegynek minősül. (A nagy földrajzi távolságok ellenére az elbeszélés csak szobákat, apró lakásokat, esetleg a színre vitt alakok életterét alkotó városrészeket jeleníti meg, ez utóbbiakat igen vázlatosan.) Maga az *önéletrajzi* elbeszélés (akár valós, akár fiktív *önéletrajzról* van szó, legyen az naplószerű vagy visszatekintő) a női elbeszélésmód egyik sajátosságának számít: „Az *önéletrajzi* beszédmód melletti döntésre – amely látszólag szabad teret nyit a diszkurzív határokra, elbeszélői technikákra, az autoreferenciális hatásmechanizmusokra való rákérdezéseknek és ezek meghaladásának – úgy kell tekintenünk, hogy épp az autobiografikus formák (levelek, naplók, memoárok) regénybe emelése tette lehetővé, hogy a nők (vagyis kivételezett helyzetben lévő képviselőik) történetileg beléphessenek a nyilvános diszkurzusba, és lehetővé tették a nők számára, hogy különféle mimikrik, szubkulturális elkülönülések vagy ironikus szövegszervező stratégiák alkalmazásával kompenzálják a nyilvános megszólalás és a szabad művészi önkifejezés jogának megvonását” (JAMBREŠIĆ-KIRIN 2000). Andrea Zlatar ezeket a belső, körülhatárolt tereket választja kiindulópontként, amikor eligazodási pontokat keres Irena Vrkljan műveiben. „A fiókoknak és szekrényeknek ez a belső világa szorosan kapcsolódik a bennük élő személyek belső világához, életüknek valamiféle leképezése, lenyomata a tárgyakon” (ZLATAR 2006, 5–6). Szereplőinek színpada a lakásuk, itt ismerik meg azt a világot, amelyet egy lakásban meg lehet ismerni, itt valósulnak meg találkozásaik, és ezekben a kisebb-nagyobb lakásokban, különféle személyes módokon kiteljesedik elkerülhetetlen magányuk. „A szobában [...] három alapvető réteg rajzolódik ki – a gyerekkor, a mulandóság, a szerelem –, amelyeket Irena Vrkljan végigvisz a szövegein” (ZLATAR 2006, 7).

A *Marina, avagy az életrajzról* három főhősét is leggyakrabban és magától értetődően lakásokban találjuk, az *önéletrajzi* elbeszélő és maga az elbeszélés aktusa is egy lakáshoz kapcsolódik, akár csak az írásaktus, a Marina följegyzéseire vonatkozó reflexiók, az írásasztalra utaló idézetek, de a beszélgetések, találkozások is lakásokban történnek, a gyerekkorra való visszaemlékezés pedig nem egyéb, mint a gyerekkori lakásra történő visszaemlékezés, itt folyik az ebédkészítés és az asztal megterítése. A belső terek kapcsán megfogalmazódó önazonosító különbözőségek is valójában a belső terekhez való kötődés azonosságát állítják a látómezőbe: „Marina sohasem írt az étkezőről. Előnye ebből a szempontból számomra utolérhetetlen.

Az én fülemben örökké cseng a porcelán, az eszcálg. És a félelem. Mert ez az egyetlen családi társalgási alkalom mindig együtt járt apám szigorú kérdéseivel az iskoláról, valamint az én válaszaimmal, amelyek buták voltak. Ebéd, kérdések, apám haragja” (VRKLJAN 2009, 123).

A lakás a rend helye, a tér, a dolgok, az emberek feletti uralom helye, és annak a nevelődésnek a helye, ahol mindezt el kell sajátítani. A lakás kereteket jelent, egy olyan színpad kulisszáit, amelyek között a női szubjektum elnyeri identitásának kontúrjait, azokhoz az adottságokhoz képest határozva meg magát, amelyekkel ezen a színpadon szembesül. „Minden gyerek kap élelmet és ideológiát” (VRKLJAN 2009, 121) – egyike ez Irena Vrkljan kevés kategorikusan ideológiai jellegű kijelentéseinek, amelyet az elbeszélő mind a saját, mind Marina gyermekkorára vonatkoztat. A nevelés kötöttségek kialakítását, függőségek szövevényét jelenti, olyan hálót, amelyet „egy család meg egy ország dob rá” a gyermekekre (VRKLJAN 2009, 121). A felnövés és a nevelés szorosan összekapcsolódik a félelem tanulásával: „Az emlékezet teste fullánkös méh. Az idő bőréen át nem vér csorran, hanem a neveltetés és a készség a félelemre” (VRKLJAN 2006, 27). A tanulás a hely, a rend, a jelentések, a térszimbolika, a tárgyak szimbolikájának a tanulása. A készen kapott, megformált világ tanulása, amelyben az egyén készen kapja a helyét és lehetséges szerepeit. Irena Vrkljan regénye, a múltról beszélve, Marina, Dora és az elbeszélő múltjáról, a párbeszéd lehetőségét nyitja meg erről a múltról, és a múlt prefigurált tereinek narratív szekvenciáit az elbeszélés közegében alkotja újra. A lakás a nők és a gyermekek biztonságot adó, de alárendeltségüket is meghatározó tere. Dora is itt valószínűleg meg a maga biztonságát, és éri el identitásának változatlanágát azzal, hogy visszavonul a lakásába, az ágába, hallgatásba burkolózva az önigazolások, bizonyítást váró világnak való kitettség ellen – vagyis a saját identitása folytonos újraelakításának kényszere ellen, amelyre mind a színház világa, mind a családi elvárások kényszerítették.

Marina és a hozzá kapcsolódó lakások viszont életének rendezetlenségét, az emigráció és a belső száműzetés nélkülözéseit és a bizonytalanságait modellezik. Lakásainak leírásaiba a saját életéből, a gyermekkor családi házából való kiűzetése is beleíródik, az életfeltételek bizonytalansága. A birtokolható javak teljes hiánya a saját világ hiányát is jelenti. A száműzetésnek Marina számára része a múlt tereiből, vagyis a megkérdőjelezhetetlenül saját terekből való kiűzetés.

A Marina menekültlétére vonatkozó reflexiók, még ha nem is hoznak létre nyilvánvaló párhuzamokat, hiszen a regény önéletíró szubjektuma önszántából hagyta el Zágrábot, és költözött Berlinbe, mégis belejátszanak az önéletrajzi elbeszélés értelemképzésébe az idegen közegben élt élet tapasztalatainak megosztásával, illetve ennek megfelelően a saját „természetes” közegben való élet lehetetlenségének, realizálatlanságának párhuzama révén.

A bűn: a mintáktól való eltávolodás

A női elbeszélői hang és az egyénre kényszerített társadalmi (köztük családi) korlátok, a nevelés útján elsajátított szigorú szabályrendszer kontextusában világosan kirajzolódik a regényben a hiba és a bűn jelentésköre, és jelentős részben ezen belül kapcsolódnak össze az önéletrajzi fragmentumok a másik két nőéletrajzi töredékeivel.

„Különböző életrajzokat tapogatok. És kérdelem én: hol tévedtünk?” (VRKLJAN 2009, 114), hozza szóba a lehetséges tévedést, hibát az elbeszélő, mégpedig a kü-

lőnböző női életrajzok között mutatkozó párhuzamok, esetleges tanulságok, az életrajzok tanulmányozásának értelme vonatkozásában. A veszteség érzése, amely az elbeszélés egyik vezérmotívuma, vereséggé azonosítódik, a vereség pedig az életösszefüggések hálójában valamilyen hiba következményeként fogalmazódik meg. Az elképzelés mögött nem nehéz azonosítanunk „az élet játék”, „az élet ütközet”, illetve „az élet mérkőzés” konceptuális metaforákat (vö. KÖVECSES 2005, 57, 87, 59), amelyek harmonizálnak azzal a gondolkörrel, hogy a „játékszabályokat a férfiak írják”, a nők ezekbe a játékokba hátránnyal, vereségre ítelve bocsátkozhatnak bele.

Az örökölt mintákkal szembeni ellenállás gondolata már a *Selyem, olló* című ön-életrajzi regényben is szembeszökő. A mintákhoz és a mintakövetéshez való viszony értelmezése itt a férfi-nő összehasonlítás alapja lesz: „Vagy a nők a férfiaknál világosabban érzik, hogy már csak toldozzuk-foldozzuk a régi formákat?”, teszi fel a kérdést a regény női elbeszélője a megörökölt kispolgári szabályok kapcsán, nem feledkezve meg ezek hamis, felszínes tagadásáról sem.

„Semmi – kivéve: – ne várj / Semmi rendkívülit (aki kívül rekedne / annak nincs igaza!) – de hogyan, milyen / Rendbe lépett volna be ez?”, olvashatjuk a Marina Cvetajevának a regényt bevezető, *Újévre* című versében (Tandori Dezső fordítása, VRKLJAN 2009, 110), ahol a versben megszólaló női szubjektum Rilkéhez intézi beszédét, és a rajongáson túl ez a hang a keserűség hangja is, a tökéletességre törő Rilkével szembeni összehasonlítás kapcsán érzett esetlegesség, szabálytalanság hangja. Irena Vrkljan regényében Marina legfőbb jellemzője épp az örökölt, kívülről, felülről ráerőszakolni kívánt szabályoktól való elmozdulás, az új életmodellek kikísérletezésének kockázatát vállaló modernista attitűd, a biztonsági háló nélkül véghezvitt életveszélyes mutatványok vállalása, ami a műben az ördöggel való játékként is megfogalmazódik: „Marina gyermekként szerette az ördögöt. Szerette, noha tudta, hogy nem lenne szabad. Ez volt az első szökése a rendezett, polgári életből” (VRKLJAN 2009, 144).

Dora betegsége, depressziója és végső soron a polgári és családi létforma elutasítása is a bűn kontextusába kerül: „Dora megfordult a nagy ágyban, és örült, hogy a legjobb ruhájában fekszik benne. Örült, hogy végre megszűnt működni, avagy ő így mondta, elkezdett vétkezni” (VRKLJAN 2009, 144).

A veszteség poétikája

A regény szövegtörődékeinek másik összefüggés-teremtő gondolatszerkezete a veszteség elve. Ennek kapcsán nem csupán arra a magától értetődő elbeszélői sajátosságra gondolok, hogy az elbeszélés az időben korábban történeteket, az elmúlt eseményeket veszi számba, hanem a *Marina, avagy az életrajzról* mintaszerzőjének (vö. ECO 2007, 20–40) tudatos döntéseire. A hagyományos (ön)életrajzi elbeszélésnél, amely az élet hű képét kívánja nyújtani, és hisz ennek megvalósítási lehetőségében, az elbeszélő értelemadó tevékenységének szükségszerű pozicionáltsága, egy semleges, „objektív” perspektíva lehetetlensége nem merül fel. A *Marina, avagy az*

életrajzról mintaszerzője viszont tisztában van azzal, hogy nincs semleges elbeszélői nézőpont, és női elbeszélőjét már az is nyilvánvalóan pozicionálja, hogy az önéletrajzi elbeszélésben kiknek az életrajzi mintázatait idézi és használja, kiknek az életéről beszél, miközben a saját életrajzát meséli.

Az elbeszélés ideje „az 1983-as berlini nyár” (VRKLJAN 2009, 113), a visszatekintő elbeszélés az elbeszéltek idején és terén kívül zajlik, akár az önéletrajzi elbeszélőre, akár Marina Cvetajevára, akár Dorára gondolunk. A saját életen való kívülhelyezettség nemcsak a saját múltból, a saját fiatalságból való kizártságot jelenti, hanem a magától értetődő adottságokkal berendezett világból való kizártságot is, egy olyan teljességgel megfelelő minták szerinti világból való kizártságot, amellyel az elbeszélő azonosulhatna egy feltételezett eszményi elbeszélői jelen időben, amelyben nem tátong rés az elbeszélői jelen és az elbeszélte múlt világa között. Ez a tökéletes műalkotás lehetősége, amelynek konfigurációja eszményi megvalósulásában teljességében le tudná képezni az alapjául szolgáló, másik ontológiai szférában létesült prefigurációt, tulajdonképpen a modernizmus tökéletes műalkotásának az eszménye, amelynek tragikus közvetítője a műben Marina Cvetajeva, szövegszerűen pedig leginkább a Marina és Rilke kapcsolatát színre vivő töredékekben van jelen. Kettejük kapcsolata csak levélben valósult meg, a modernizmus eszményi figurájává nőtt Rilke halálát közvetlenül megelőző időszakban. Ennek a modernista tökéletesség-eszménynek a megvalósíthatatlanságával saját sorsán keresztül a regény mindkét életrajzi szereplője, a költőnő Marina és a színésznő Dora is találkozik, és a tökéletesen hű alkotás lehetetlenségével való (posztmodern) szembenézésként értékelhetjük a regény önéletrajzi elbeszélőjének identifikációs nyitottságát, azt a döntését, hogy a saját élet elbeszélését összenyitja két másik női életrajzzal.

Az utazásról, az idegenbe költözésről és a menekültlétéről való beszéd egyszerre van jelen a műben a maga konkrét eseményszerűségében és metaforikus értelemben. Az egész műre kivetül „az élet utazás” konceptuális metafora jelentése: „Egyetlen bőrönddel utazom az éveken keresztül” – hangzik a regény második mondata. Az idő ebben a konceptuális metaforában térként fogalmazódik meg, ami az önéletrajzi fikcióban „valóságos” áthelyeződésekben és ehhez kapcsolódó bizonytalanságokban is megerősítést kap, előbb gyerekként a szülőkkel együtt, aztán a saját önállósult életben is, és ebben a téridőben a legnagyobb áthelyeződésnek – és az elbeszélte azonosság leginkább meghatározó elemének – a Zágráb–Berlin közti váltás, térbeli áthelyeződés bizonyul.

Irena Vrkljan prózájában, ahogy Andrea Zlatar már idézett megállapításában szerepel, a terek mindig lakások körülhatárolt terei: leginkább szobák, konyhák. Ennek megfelelően a saját múlt, a gyermekkor úgy fogalmazódik meg a *Marina, avagy az életrajzról* elbeszélésében, mint egy szoba, amely telis-tele van egy már idegennek tekinthető élet mindenféle kacatjával. A múlt dolgai ebben a szobában „halmot” képeznek, vagyis rend, funkció és értelem nélküli masszát. A hagyományos retorikában a rendezettség képzetét létrehozó enumeráció itt csődöt mond az elbeszélés tárgyát képező anyaggal szembeülve: „A gyerekkor ajtaja mögött, ha kinyitom, egy kupac fehérnemű hever, ruhák, régi bútorok, ázott irkák; szavak harsognak és slágerzene. Ismeretlen állatkák csúsznak-másznak ezen a kupacon, elfelejtett eső illata terjeng, nedves utcák, szakadt, hótól átnedvesedett kesztyű, koporsók hevernek ott, fényké-

pek, selyemmasnik. Szinte lehetetlen újra becsukni azt az ajtót, nyomja annak a hegynek a súlya, az asztalterítők, a zongorák, a verések, az egész halom nyomakszik befelé. Lim-lom és emlékezet” (VRKLJAN 2009, 126–127). Ezt a rendetlenséget és valamiféle végleges rend fölállításának a lehetetlenségét az elbeszélő a női lét soha le nem zárható mindennapi tevékenységeivel is összefüggésbe hozza: „Az ifjúság ajtaja, női életek ajtajai. Mögöttük is örökké rendetlen szobák, gyerekricsaj, gyűrött ágynemű. És soha sincs idő magunkhoz térni. A művészet pedig fényes csillag a férfiak fehérr, tiszta szobáiban, aranybetűs könyvekbe, súlyos monográfiákba zárva, olyan helyiségekben, ahol csak íróasztalok vannak.” (VRKLJAN 2009, 127.) Marinának az első mondatban lévő megjelenítése, ahogy egy mitologikus „kerek hegyen ül” egyedül, és cigarettázik, ebből a tágabb elbeszélői perspektívából szemlélve hasonló értelmezést kap: „A kerek hegy, melyen Marina ül, a gyerekkor ajtaja mögött halmozódó eltűnt, elhajított, elvesztett tárgyak hegye. Az elvesztett tárgyak összekötnek bennünket.” (VRKLJAN 2009, 130.) Marina múlthoz való viszonya a saját múlt muzealizációja, moszkvai lakása olyan tér lesz, amelyben az elmúlt idő térbeli kereteket kap és tárgyiasul: „A lakása a múltat őrizte. Minden szoba olyan volt, mint gyerekkorában. [...] Az asztal, a székek, minden a néhai lakás pusztá ismétlése volt.” „Marina tudja, hogy a feledés bűn”, ezért lakását a gyermekkor világának mintája szerint rendezi be. A múlt rendjének ismétlését, a teljes mintázat másolatát Irena Vrkljan felsorolással próbálja a maga teljességében megidézni: „A hasonmás lakás a Boriszoglebszki sugárúton egy veszteség valóságá változtatott álma volt. Az elhunytak is mind ott éltek benne, és beleavatkoztak az életbe: hogy kell kinéznie a hímzett abrosznak, hol álljon a kanapé, hol legyenek a könyvek, a régi gitár” (VRKLJAN 2009, 131). Az enumeráció itt a rend és teljesség konfigurációjának eszményeként szerepel: „A szobákban képek a falakon, oválisak, kerekék, kicsik, nagyok” (VRKLJAN 2009, 131–132), és a jelen a múlt eszményi leképezése kíván lenni.

A veszteség mindent átható elve feletti győzelem azonban csak pillanatnyi, provizórikus, a regény elbeszélésének rendjében eszménye is az elvesztett múlt világához tartozik, és a regényben képviselt egyetemes kívülhelyezettség, otthontalanság ellenpontja, amelyek végső soron az elbeszélésben összekapcsolják a három női sorsot: „Dora, Marina és én. Három nő, aki búcsúzik.” A távozás, utazás metaforikája összefügg a térbeli elmozdulások lezárásának vágyával, a metaforikus „otthon”, a „megérkezés” igényével: „Vagy megérkeznek valahova, ahol még süt a nap” (VRKLJAN 2009, 113). Az idézett mondatok a mű lezárásáról valók. Ugyanez a metaforika jellemzi a mű lezárását is, és így az annyira vágyott megérkezés azonosságát sugallhatná. Ez azonban csak a belsőbe zárt magányban lehetséges: „A gyerek az emlékezés házában ül, és a papírt nézi. A gyerek ül és cseperedik, a rajzai pedig kifakulnak. Fiókokba kerülnek, vagy a szemétkbe. Ami némelyiket örökkévalóvá teszi, azt menti az ember, míg él, míg létezik.

Marinát megőrizték a leírt szavak. Hasonlatok nincsenek.

Ez az élet.

Dora, a színésznő sálat köt a fehér szobában, Zágrábban. Ő valószínűleg mindent elfelejtett. Éjszakánként talán mellette ül Marina, és cigarettázik” (VRKLJAN 2009, 180).

A kívülhelyezettségnek ez a metaforikája fölerősíti az „otthonalanság” jelentéskörét, mert, ahogy a női elbeszéléseleméletek is hangsúlyozzák, a nő hagyomány által szentesített helye, miként a társadalomban betöltött funkciója is, a lakás, a háztartás, az „otthon” teréhez köti. Ez a hely, illetve feladat (otthonteremtés, otthonfenntartás) kínáltatik fel neki, hogy „megvalósítsa önmagát”.⁴ Az ettől a szűk tértől mint kizárólagos otthontól való megfosztottság növeli az átélt trauma dimenzióit. Irena Vrkljan önéletrajzi elbeszélője a felidézett gyermekkori én kapcsán kizárólag ezeknek a belső tereknek tulajdonít jelentőséget, még az ezen kívüli események (például az iskolával kapcsolatos szülői beszélgetések) is ebben a térben kerülnek színre, ahogy a korai felnőttkor jeleneteinek színtere is szinte mindig egy-egy lakás. A lakás tere mint női tér koncepciója jól láthatóan megképzettként működik az önéletrajzi elbeszélőnél.

„»Sehol lenni, ó Sehol, én hazám« – írta František Halas”, ezzel a mottóval kezdi Irena Vrkljan azt a fejezetet, amelynek szövegtörédei kivétel nélkül az idegenséghez, az otthonalansághoz kapcsolódnak, amelynek főképp nők az elszenvetői, éles ellentétben az otthon iránti folyamatos vágyakozásukkal. A fejezet Marina Cvetajeva és Rainer Maria Rilke erős érzelmi kapcsolatának leírásával végződik, amely az akkor már idős költő és a menekülsorsra kényszerült fiatal költőnő között személyes kapcsolat nélkül, néhány levél útján valósult meg. Kettejük története a regényben azzal zárul, hogy Rilke testét eltemetik, és Marina szövegei a megvalósult boldogság egyetlen nyomai lesznek, amelyben a saját identitás azonossá válik a vágyakban megfogalmazottal: „Rainer Maria Rilkét végakarata szerint a Rajna csendes völgyében temették el, a kis rarogne-i temetőben. Ezek a helyek is bekerültek Marina versébe. // Mert csak a tinta és a papír maradandó. // Levelek és költészet – egyenlő erejű imagináció. Van rá bizonyosság, hogy Marina csak a leveleiben volt boldog. A levelek voltak az élete. Ebből a szöttestből élt a költészete is” (VRKLJAN 2009, 157).

Az elbeszélés a mindenütt jelen lévő, megállíthatatlan veszteség viszonylatában jön létre. Ennek kapcsán a szerző/elbeszélő Marina Cvetajeva életének és irodalmi alkotásainak példájával él. Élete és művészi hozzáállása az élethez mint folyamatos veszteséghez értelmezi önéletrajzi töredékeit: „Mi történt voltaképp? A veszteség, amit érzek, egyebek közt az kényszerít írni?” (VRKLJAN 2009, 113).

⁴ „Emellett azt is elvárják tőled, hogy bizonyos dolgokról írj: otthon, gyerekek, szerelem”, idézi Ann Rosalind Jones Christiane Rochefort egy 1975-ös előadásának kijelentését (JONES 2002, 501). Ennek a szűk térnek a kitágítására vonatkozó igénybejelentésként értelmeződik Virginia Woolf *Saját szoba* című esszéje, amely a nyilvánosság felé való önálló, saját jogon történő megmutatkozásra, nyitásra vonatkozó igény megfogalmazása elsősorban, nem csupán az önálló (alkotói) magántérre való igényé. A témával foglalkozik Andrea Zlatar is a korai, 19. századi női naplókról szóló, *A lélek intim tájai* című tanulmányában (Intimni krajolik duše, ZLATAR 2004, 38–56), megállapítva, mennyire világosan kirajzolódnak ezekben a 3 K-ként emlegetett Kinder–Küche–Kirche háromszög, amelyek hagyományosan meghatározzák a nők mozgásterét.

A veszteségérzés, az idő eltűnése, a múlt fogalma határozódik meg az önéletrajzi elbeszélés okaként, az életrajzok is azért kerülnek az önéletrajzi elbeszélő érdeklődésének középpontjába, mivel lényegi kapcsolatban vannak az elmúlt idővel, az eltűnt világokkal és az emlékezettel mint a múlt közegével való kapcsolattartás módozatával: „Ami marad: megrajzolni az emlékezés új földrajzi térképét” (VRKLJAN 2009, 178). „Az emlékezés földrajzi térképe” kifejezés mögött a múlt térként való conceptualizálása sejlik föl, illetve az emlékezet olyan helyként való felfogása, amely egy időben tartalmazza a múlt teljességét. Az önéletrajzi elbeszélő az „emlékezés meleg égtájáról”, „az emlékezet sötét garatjáról” beszél (VRKLJAN 2009, 137), ez utóbbi metafora a tér függőleges dimenzióját is játékba hozza. A metafora kifejtettebb változata ennek a térnek az egyidejűségére is utal: „Emlékezetem: szűkülő garat. A végén, mely sötétségbe ér, egy fa-gyermek ül, és rajzol. Lecsupaszítom a most múló percet, de nem, nem, hanem a napokat, az éveket” (VRKLJAN 2009, 113).

Ebben a kontextusban jutnak értelemhez a valódi utazások is, a térben történő helyváltoztatások az emlékezet új területeihez próbálnak meg hozzáférni: „Tehát: utazni mégis. Vajon a helyek az emlékezetet is megváltoztatják?” (VRKLJAN 2009, 114). Az „életrajzok útkeresztveződése” metafora feltételezi azt a lehetőséget, hogy az *emlékezet helyein* hozzá lehet férni az elmúlt időkhöz: Berlinben, illetve idegenben egyáltalán, Marina száműzetésének helyén, Zágrábban mint a fiatalság és az ifjúkori remények helyén: „Vajon a földrajz tényleg megváltoztatja az emlékezetet? Könyvem, a *Selyem, olló*, amit Berlinben írtam, a bőröndben megváltozik, és Zágrábban porhanyóssá válik. Valamilyen más emlékezet szűrődik be a betűk közé. Igazság, pontosság, idegenség. És mi még? Lennének olyan helyek, amelyek a fényűzést, és olyanok, amelyek az ínséget idézik meg? Vajon a hely mellett az élményekre borult múlt is meghatározza a választást és az emlékeket? Nem szabadulhatok a rémületől, hogy a zágrábi szobában a nyitott bőröndben egyszeriben egy más könyvet találok. Nem hamisat, hanem egy másikat” (VRKLJAN 2009, 120).

Az egyidejű múltnak ezzel a térségével a kommunikáció nem problémamentes: „A múlt kronológia nélkül él bennünk. Minden egyidejűleg van itt, minden szín, minden érzelem. Amikor mesélünk, gyakran erőszakot követünk el ezen az egyidejű emlékezetten. Az életről szóló könyveknek párhuzamos történetekből kellene állniuk, párhuzamos hasábokból, hogy kifejezzék az egészet, ha nem nevelték volna belénk a sorrendbe, a hierarchiába vetett hitet. Fontos, nem fontos. Kezdet, vég. Ez önkény, mely a birtoklás és a megmagyarázás vágyából fakad. Ám ez ugyanakkor erőszak a megélt fölött” (VRKLJAN 2009, 142). A *Marina, avagy az életrajzról* elbeszélője a „dadozó szöveg” igényét fogalmazza meg, a normáktól, a rendezett kifejezőmódtól eltérő közvetítési módokét. Ez az igény ismerhető fel abban, ahogy a regény kerüli az egyértelmű kijelentéseket, inkább a keresést, mint a megtalálást viszi színre, az emlékező elbeszélés megnyitja a múlt tereit, hogy újra be lehessen járni, miközben tisztában van azzal, hogy ennek az útnak a hozadéka teljesen más lesz, mint az egykor átéltek. Az elbeszélés hozadéka a történetmeséléshez való viszonyban realizálódik, és nem a személyhez, még ha önéletrajzi szereplőként is azonosítjuk.

Az otthontalanság és az utazás mint az azonosulás és az önazonosság helyének keresése az az egyik lehetséges értelmezés, amely megmagyarázza az önéletrajzi ele-

mek és Marina Cvetajeva életrajzi töredékeinek egymás mellé állítását. Ebben a keresésben Marina korábbi útkeresései lehetnek a vörös fonál, majd az ő nyomába szegődő nyomok azok, amelyeknek nyomába lehet szegődni. A nyomok szövegnyomok. Az élet és az írás mint nyomhagyás itt találkozik, a megtett életút az írás prefigurációja, az elbeszélte történet konfigurációja ennek kísérel meg megfelelni, miközben tisztában van saját szükségszerű kudarcával. „Ami megmarad: magányos szövegek, történelemre várva” – ezzel a Heiner Müller-idézettel kezdődik az a fejezet, amely „egy halott nő nyomába” szegődik, „akit sohasem ismertünk” (VRKLJAN 2009, 159).

Az elbeszélés identitása

Az identitás önmegértést is jelent, a saját élet értelemmel való ellátását. Ez a megértés feltételezi valamilyen tapasztalat meglétét. A tapasztalat a múltban van, a saját múltban vagy másokéban. A múlt tapasztalatai, nemcsak a másokéi, hanem a sajátok is, a jelen azonosságához képest mások, idegenek. A tapasztalatok értékelése az azonosulás és az elhatárolódás dinamikájában megy végbe, abban, ahogy az egyén kialakítja a maga viszonyulását ezekhez a tapasztalatokhoz, a jelen *sajáttá* tétele épp ebben a múlt *másságához* való viszonyban létesül. „Az elmúlt életek is részeink. Ezzel a tudattal lehetséges elszállni innen, ebből a szürke berlini zónából. Lehetséges elindulni a hosszú utakon, az alacsony kerítések mögött állni Prága külvárosában vagy Meudon-ban (a repülő és az autók hangjai rögtön visszavonulnak innen), lehetséges nyugodtan elfogadni az előrelátott veszteségeket. És ekként fészket rakni a képzeletbeliben. Mert valahol muszáj élni” (VRKLJAN 2009, 133). A térben és időben való utazás, az otthonkeresés az önéletrajzi elbeszélésben az elbeszélő meghatározó sajátossága lesz, a szereplőkhöz való viszony, az azonosulás és az elhatárolódás létesíti identitását, ezen az úton a múlt tapasztalatának egyidejűségében, az elbeszélés folyamatában a „képzeletbeli” jelenti az otthont. „Az író számára az otthona az írásban van, nem a házban”, állapítja meg Renata Jambrešić-Kirin Irena Vrkljan regénye kapcsán (JAMBREŠIĆ-KIRIN 2000), ahogy Andrea Zlatar szerint is a menekült író menedéke kizárólag az írás lehet (ZLATAR 2004, 135).

Az identitás létesítése az azonosulás és elhatárolódás folyamata egy másikkal, egy idegennel kapcsolatban, ez a másság pedig jelen esetben a múlt. A *Marina, avagy az életrajzról* elbeszélése ennek az azonosulásnak és elhatárolódásnak a folyamatát viszi színre, az elbeszélés idejében közvetíti a saját múlt tapasztalatát az önéletrajzi és mások múltját az életrajzi elbeszélésben. Ennek a múltnak Marina és Dora az emblematisz szereplői. Marina is a leírtakban jelöli ki a saját helyét: „Teljesen átköltöttem a füzetbe” (VRKLJAN 2009, 127), amit Irena Vrkljan regényének önéletrajzi elbeszélője is saját fikciójának részévé tesz: „Marinát megőrizték a leírt szavak. Hasonlatok nincsenek. *Ez az élet*” (VRKLJAN 2009, 180). „Ezért riasztó, ugyanakkor csodálatra méltó példa Vrkljan számára Marina Cvetajeva megalkuvást nem ismerő demiurgoszként, olyan nőként, akinek adott szava, az, hogy a költészetnek és a kultúra értékeinek szentelte magát, mindenekfelett való”, aki nemcsak alkotóként példa számára,

hanem a hozzá közel álló hasonlóan gondolkodókkal kialakított kapcsolatai révén is, állapítja meg Renata Jambrešić-Kirin (JAMBREŠIĆ-KIRIN 2000). Marinának a személyekhez, személynevekhez való írói viszonya az azonosulás különös fokát jelenti Irena Vrkljan elbeszélője számára. „Verseim naplók, // költészetem – személynevek költészetem – mondja Marina” – emeli ki Irena Vrkljan könyve legelejére, az első fejezet motívjaként Marina Cvetajeva sorait.

Amíg Marina az írásban, versek, naplók, levelek írásában találja meg otthonát, addig Dora a hallgatásban. Dora a hallgatásával azonosul, teljesen saját csöndjébe zárul, csupán egy test marad belőle, amely semmilyen más módon nem közli magát, csak néma, mozdulatlan testként. Sorsa nem tud vagy nem akar szavakból létrehozott történeté alakulni. A regény elbeszélője az, aki megkísérel hangot adni hallgatásának, közvetítve az elbeszélésben a vele való azonosulásának tapasztalatait.

A „szavak”, vagyis egy lehetséges művészi önkifejezés határozódik tehát meg egyedüli lehetséges otthonként. Ezt a szavakba vetett hitet képviseli a műben Marina figurája: „A drágaköves történet szép, mert elmesélhető. A talány azonban a történet mögött rejlik, Marinának a szavakhoz, adott és a leírt szóhoz való viszonyában. Nem képes elárulni a szót, következésképp az embert sem. // A szó az élet. A szó a kezdet” (VRKLJAN 2009, 127).

Marina veresége, a valósággal szembeni tehetetlensége ez ellen a hit ellen hat, Irena Vrkljan posztmodern regényének elbeszélője pedig közvetíti a művészet lehetőségébe vetett modernista hitnek a kudarcát is. Az időben létrejövő elbeszélés nem tudja közvetíteni a múlt tapasztalatának egyidejűségét, az a dialógus, amely a viszszatekintő elbeszélésben, a múlt tereit megnyitva hangot ad a másságoknak, csak a jelenben tudja létrehozni identitását, az igazságok és az identitások pedig mindig feltételesek, pozicionáltak, az elbeszélés folytonosan az elhallgatás szélén egyensúlyoz: „Marina 1939-ben hagyott fel az írással. Dora 1978-ban hagyott fel a beszéddel” (VRKLJAN 2009, 163). A művet az „élet” és a „szavak” mély, szükségszerű elkülönültségének és ugyanakkor együttműködésének tudata uralja. Beleíródik a műbe Marinának a szavakba vetett hite, az adott szóba vetett hit, de ezt a hitet további tapasztalatok írják felül. „Szergej-drágakő számára az el nem árult szerelem volt. [...] A drágakő pedig nem lelet, hanem végzet volt. Az 1911-es esztendő ama napja nélkül nem érthető meg a drágakő szó Marina verseiben, Marina száján.⁵ De akkor hogyan lehetséges egyáltalán beszélgetni? [...] Van a szavak életrajza. És a másik, az átkozott, a történéseké. [...] Melléütés⁶ szavakkal – de vajon ezek életrajzi kérdések?” (VRKLJAN 2009, 119–120, az eredeti szöveghely: VRKLJAN 2006, 165–166). Ez elvezet az egyetlen életrajz megírásának lehetetlenségéhez is. „Könyvem, a *Selyem, olló*, amit Berlinben írtam, a bőrdömbben megváltozik, és Zágrábban porhanyóssá válik. Valamilyen más emlékezet szűrődik be a betűk közé. [...] Nem szabadulhatok a

⁵ Az eredetiben fordított sorrendben: „nem érthető meg a drágakő szó Marina száján, Marina verseiben”.

⁶ Szó szerinti fordításban: „téves meghatározás” vagy „téves besorolás”.

rémülettől, hogy a zágrábi szobában a nyitott bőröndben egyszeriben egy más könyvet találok. Nem hamisat, hanem egy másikat” (VRKLJAN 2009, 120).

Vrkljan önéletrajzi regényének elbeszélője nem törekszik egyszerű saját igazságokra. Erről tanúskodik, hogy beengedi, befogadja Marinát és Dorát a maga életrajzába, miközben „a szereplők s velük együtt a szerző-elbeszélő egyre inkább [...] megnyílnak. A párhuzamos történetek elbeszélésének mechanizmusa, amelyet a *Marina, avagy az életrajzról* radikálisan végigvizsgál, kedvez egy ilyen *extrospektív* megjelenítésnek. A szereplők sorsai párhuzamosak és összehasonlíthatók, az egyes szereplők tükröződnek a másikban, mégpedig nyitottságukban kívülre került bensőjük.” És miközben ily módon a saját is kívülről szemlélhető, „a szerző és elbeszélésének modellje közti biográfiai viszonylat eltávolodik a *másikról mint tárgyról* való írás semmire sem kötelező könnyedségétől” (ZLATAR 1998, 113). Az azonosulás és elhatárolódás dinamikája, az életrajzok párhuzamos színrevitele polifóniához vezet, a különböző hangok dialógusához, amelybe – különös tekintettel a regény fragmentális szerkezetére, az egyes elemek közötti mély szakadékokra – beleíródik az olvasó helye is.

Az azonosulás és elhatárolódás nem merül ki a párhuzamok és különbségek megtalálásában, a sajátnak tudott fölismerésében a másikban, illetve a másik fölismerésében a sajátban, hanem jelen van benne egy pozícióhoz kapcsolódó döntés is. Marina gyermekkori fényképének saját képként való szemlélése nem jelenti a két életrajz összeolvadását, egymáshoz tapadását, hanem a saját élet megismerésének és a saját életrajz megalkotásának a lehetetlenségéről beszél: „Most úgy szemlélem Marina gyerekkori fényképét, akárha a sajátom lenne. Nem annyira a tények ismeretéből, sokkal inkább ebből a *hozzáállásból* sarjadnak a leírások. A tudás gyakran a szülők és más emberek különféle történeteiből táplálkozik, lyukakat és űröket tölünk meg velük, különböző időkből származó rongyokat fércelünk össze. Megtalálni önmagam ugyanolyan nehéz, mint a gyermek Marina keresése.

Magában a szövegben, egyedül ott lakik az igazság” (VRKLJAN 2009, 121).

Bibliográfia

- ECO, Umberto (2007), *Hat séta a fikció erdejében*, ford. SCHÉRY András, GY. HORVÁTH László, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- JAMBREŠIĆ-KIRIN, Renata (2000), *Za književnicu je pisanje dom: o suvremenoj hrvatskoj ženskoj književnosti i o egzilu*, http://www.openbook.ba/izraz/no08/08_renata_jambresic.htm (Letöltés ideje: 2012. 01. 26.)
- JAMBREŠIĆ-KIRIN, Renata (2008), *Dom i svijet: o ženskoj kulturni pamćenju*, Centar za ženske studije, Zagreb.
- JONES, Ann Rosalind (2002), *A test írása: A L'Écriture feminine megértése felé*, ford. GYURIS Norbert, in BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrúd–SÁRI László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, Budapest, Osiris (Osiris Tankönyvek).

- KÖVECSÉS Zoltán (2005), *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, ford. VÁRHELYI Gabriella, KÖVECSÉS Zoltán, Budapest, Typotex.
- MEDVE A. Zoltán (2009), *Kontextusok és annotációk*, Budapest, Kijarat Kiadó.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka (1990), *Teorija citatnosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka (2005), *Muška moderna i ženska postmoderna. Rođenje virtualne kulture*, Zagreb, Naklada Ljevak.
- RICŒEUR, Paul (1999), *A hármás mimézis*, in UŐ, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, ford. ANGYALOSI Gergely, Budapest, Osiris.
- SABLIĆ TOMIĆ, Helena (2002), *Intimno i javno*, Zagreb, Naklada Ljevak.
- SABLIĆ TOMIĆ, Helena (2005), *Gola u snu. O ženskom književnom identitetu*, Zagreb, Znanje.
- VELČIĆ, Mirna (1991), *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije*, Zagreb, August Cesarec.
- VRKLJAN, Irena (2006), *Berlinski rukopis*, in UŐ, *Sabrana proza 1.*, Zagreb, Profil.
- VRKLJAN, Irena (2009), *Marina, avagy az életrajzról*, ford. RADICS Viktória, in UŐ, *Selyem, olló. Marina, avagy az életrajzról*, Budapest, L'Harmattan.
- ZLATAR, Andrea (1998), *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, Zagreb, Matica hrvatska.
- ZLATAR, Andrea (2004), *Téktst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Zagreb, Naklada Ljevak.
- ZLATAR, Andrea (2006), *Soba, kuhinja, vlak*, in Irena VRKLJAN, *Sabrana proza 1.*, Zagreb, Profil.

FARAGÓ KORNÉLIA

„Másokról” szóló önéletrajzok

Az autobiografikus műfajok szerb változatairól

Az elmúlt évtizedekben több széles ívű önmegközelítés jelent meg a szerb kultúrában, és olyan is van közöttük, amely nem feltétlenül törekszik poétikai jelekké alakítani az életút mozzanatait. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az önéletrajzi diszkurzus szövegei többnyire a múlt kritikai megértésének alakzataiként kerülnek funkcióba, de nem mindig, illetve nem kizárólag a poétikai gondolkodás keretei között. A múltat kisajátító gondolkodások revidálására vállalkozó Borislav Mihajlović-Mihiz könyvét a címébe (*Önéletrajz – másokról; Autobiografija – o drugima*) foglalt, lényegi paradoxon állítja e tanulmány élére. A különböző narratív stratégiájú önéletrajzi emlékezések ugyanis ezúttal a másokról való beszéd perspektívájából kerülnek olvasásra. Mihajlović-Mihiz a *rólád szól az ének, ha nem is említik a nevedet* horatiusi gondolatát főként a nagybetűs Epochához, a könyv főszereplőjéhez intézi. Róla szól ez az önéletrajz, vele kívánja közölni, hogy: „*De te fabula narratur...*” Az önélet organikus tartozékaiként értett másvalakik között a 20. század történelmének van tehát központi helye, e történelem részeseinek, és ez érvényesnek látszik a hasonló karakterű szövegek széles körére. Mint ahogyan az is, hogy az elbeszélő tudatában van annak, hogy mennyire „megtévesztő és megbízhatatlan tanú az emberi emlékezet”, de reflexiók szinten különösebben nem foglalkoztatja a kérdés. Azt, hogy „az önéletrajz, az a többiek” gondolata nem szorítja ki az *ént* az elbeszélésből, egy Jaša Ignjatović-idézet jelzi: „Az idők tükrét kezében tartva látnod kell benne azt is, aki a tükröt tartja” (MIHAJLOVIĆ-MIHIZ 1990, 9). A történeti idők tehát az identitás tükrékként is funkcióba léphetnek. Ennek az önéletrajznak ugyanúgy obszesszív gondolata a háború és a második világháború utáni évek igencsak komplex problémavilága, mint ahogyan az itt említendő további műveknek is. Mintha ezek az alkotások mind annak a megerősítéséhez járulnának hozzá, hogy „az önéletrajzi irodalom egy bizonyos hatalmi viszonyrendszer effektusa” (DERRIDA–ERNST 2008, 133).

Az egyéni élménydimenziók generációs kiterjesztésére törekvő emlékezés szóbeli elbeszélés alapján került lejegyzésre (egy diszkrét beszélgetőtársnak köszönhetően), majd szerzői átdolgozásra, és az SZHSZ-királyság első nemzedékéről kíván szólni, azokról, akik gyermekként hallhattak volna „Matuska magyar irredenta pokolgépeinek repeszéről” (MIHAJLOVIĆ-MIHIZ 1990, 7), ha eljutott volna hozzájuk a hír. Ez az a generáció, amelynek az *alma mater*; a karlócai gimnázium a „tradicionális szerb nacionalizmuson” túl egy olyan szemléletet is nyújtott, amely kiegyensúlyozta, illetőleg „gyógyította a nemzeti beszűkülést és zártságot” (MIHAJLOVIĆ-MIHIZ 1990, 73). És ez az a generáció, amely igen gazdagnak mondható „nemzedékspecifikus ta-

pasztalásként” (KOSELLECK 2006, 27) alig egy évtized alatt megélte a kapitalizmust, a fasizmust, a megszállást, a polgárháborút, a forradalmat, a katonai kommunizmust és a sztálinizmust is. Az emlékezői vállalkozás jellegadó célja a tanúságtétel, tehát a felelősségvállalás valamiért, ami túllép a személyesen, mert általános értéke és következménye van (ZLATAR VIOLIĆ 2009, 42). „Ennek a nemzedéknek az életéről szándékozom tanúskodni” (MIHAJLOVIĆ-MIHIZ 1990, 9) – fogalmaz az elbeszélő, miközben a szemtanú igazságát és az adatok megbízhatóságát ígéri (ezt nyomatékosítandó, a könyv új kiadása már olvasói levélre is reagál), megemlítve azt is, hogy tisztában van a jelen horizontjából való visszaemlékezés, az utólagos okosság hangján való megszólalás veszélyeivel. A milliónek, az idők szellemének generációs léptékű megidézése a szerémségi térségeket vonja be a legerőteljesebben, és néhány mozzanatában megérinti a magyar olvasót is. A bizonytalanság, a kimozdulásokban, átnevezésekben megfogalmazódó átmenetiség és instabilitás válik az elbeszélés strukturálójává. „Az életrajz és kontextus között folyamatos és kölcsönös viszony áll fenn; a változás éppen a vég nélkül ismétlődő kölcsönhatásuk összessége” (LEVI 2000, 89). Az ideológia áldozataivá váló nevek szinte minden itt említésre kerülő önéletírásban mnemotechnikai alapelemként szervezik az elbeszélést. Amikor a városokat, tereket, utcákat megnevezik, a hosszú időtartam jegyében teszik, a nevet örökösnek szánják, fogalmaz az elbeszélő, de a történelem leginkább azt mutatja meg, hogy milyen rövid lejáratú is az emberi örökkévalóság. Az *Önéletrajz – másokról* egyik fejezete következő önéletírónk, Dejan Medaković művészettörténész alakját idézi meg, egy, a nemzeti „öngyilkos emlékezetiség” szimbólumaként beíródó kolostor romjainál tett, közös látogatás kapcsán.

Az izgalmasabb önéletírói teljesítmények közül szívesen időznék Dejan Medaković emlékeztető rendeltetésű, *Ephemerisz – egy család krónikája (Efemeris – hronika jedne porodice)* című, ötkötetes (a folyamatos számozás az 1819. oldalon zárul) opusánál is. A könyvek nem érvényesítik a kiemelt pozíciójú fogalom sugallta műfajfelfogást, rokon beszédmódokban oldják fel az *ephemerisz* karakterjegyeit, az eseményeket rögzítő történeti naplót, a kalendárium jellemzőit. Az első kötet élén álló mottók jelzik, hogy alapvetően három jelentés sűrűsödik itt össze; ezek közül az egyik azt tanúsítja, hogy az átmenetiség, a rovarlét jelentéseit is olvasnunk kell a címben. Az elbeszélés úgy alkotja meg a történelem átfogó fogalmát, mint efemer jelenségek sűrű szövését, amelynek sorban letűnő szereplői a saját életükkel tanúsítják az *Ephemerisz* jelentéslényegét: „valahol ebben a menetben már az én helyem is elrendeltetett, valaki, akit még nem is ismerek, már az én zarándoki lépteimet lépi az efemeridák tömegében” (MEDAKOVIĆ 1990, 220). Az ötödik kötet zárlatában az efemeritás nyomasztó érzése a világtól való végső távolodásban oldódik fel.

Dejan Medaković családtörténeti kiterjesztettségű önírása is viseli a másokról szóló életrajz narratológiai jegyeit, szélesen merítve a sajáton kívüli tapasztalat kínálatból. A szerző egy neves horvátországi szerb család sarjaként szerzi gyermekkori élményeit. A nagyapja, Bogdan Medaković a horvát országgyűlés egyik legtekintélyesebb tagja, majd 1906-tól a szabor elnöke, aki a magyar országgyűlésben, élve „anyanyelv-használati” (!) jogával, horvát nyelven mondta el az eskü szövegét. Töredékben maradt memoárja (*A háború okai és okozói – egy adalék a kérdés*

*vitájához*¹), Dejan Medaković tanúvallomását erősítendő, betétszöveggként szerepel az *Ephemerisz* lapjain, és néhány magyar vonatkozású mozzanatot is érint, az egyik például Tisza István alakja köré strukturálódik. Dejan Medaković emlékezői magatartását mélyen meghatározza az a tény, hogy horvátországi szerb menekültként, a háborús évektől már belgrádi lakos. A szülőföld elhagyásának mozzanataira emlékezve anyja szavait idézi: „Hát Szerbiába, és éppen Belgrádba? Istenem, istenem, hogyan fogja ott feltalálni magát, más az a mentalitás [...] Istenem, istenem, nem tudom magát elképzelni abban a Belgrádban, ahol senkit sem ismer, nem kellene pont oda szöknie, wen schon, den schon, jobb lett volna, ha Itáliát, Triesztet vagy Milánót választja” (MEDAKOVIĆ 1990, 366). A narrátori szituáció súlyossága abban van, hogy a változóféltben lévő szülőföld már nem rendelkezik pozitív konnotációkkal, az új haza pedig a más mentalitásúak idegenségével várja, amolyan paradox viszonylati tényezőként, hiszen az új közösség szerb nyelvű. Medaković önéletrajzi indíttatású családtörténete a széles körű, rekonstruktív gondolkodás kívánalmainak óhajt eleget tenni, alkotóművészeti elvárásoknak kevésbé, mégis színvonalas prózafolyamot hoz létre. „Az a tudat nyomasztott, hogy a letűnt idők *utolsó* tanúja vagyok. Muszáj volt tanúskodnom” (MEDAKOVIĆ 1994, 1808) – hangzik a kijelentés (az emlékezések utolsó kötetében) az írástevékenység indokaként, amely egy speciális diszkurzív gyakorlattá (ZLATAR VIOLIC 2009, 42) avatja az elbeszélést. Az elbeszélői igyekezetet az köti le, hogy a valós milyen kvalitásait, milyen személyi, tárgyi, magán- és közéleti aspektusait tudná elhelyezni az életfolyamatban úgy, hogy minél komplexebb módon közelíttesse meg az *ént*. Nem szelektív beállítottságú, hanem amolyan mindent elrendező, mindent egybeszervező erőfeszítés ez, és nehéz benne megragadni más gondolatot, amely a formára vonatkozna. A polgári hagyományalkotás egy értékes gesztusaként az *Ephemerisz* emlékezésstratégiáját a muzealizáló szemlélet, a többi között a padlástér tárgyvilágának leltárba vétele alapozza meg, a hatalmas falóra, a gyermekkor búvós doboza, tükrök és lámpák, a széthulló polgári otthon bútorzatának darabjai, amelyeknek „múltjuk van”. A húszas évek végén, a „titkos üzenetek tárházából” történetek sarjadnak, újvidéki, mohácsi, vukovári, zágrábi és bécsi szereplőkkel, a kultúrák közötti kommunikációra is utalva. Az elődök között ott van az *Augsburger Zeitung* tudósítója, aki 1848-ban aktív részese volt Vuk Karadžić szerémségi népdalgyűjtő mozgalmanak, és Heine első szerb fordítója is, aki Bécsben végezte jogi tanulmányait. De ráközelít az elbeszélés a nagyapára, az országgyűlési képviselőre is, aki fiatalkorában a pesti Gerbeaud-ban találkozik vukovári választottjával, a konditoreiból operába mennek, hogy ettől az estétől kezdve a Mignon legyen a kedvencük. Mint a régi, nagy családokban általában, itt is nehéz lenne „létrehozni a rokonok végleges listáját”, és ily módon a monarchiás családi történetekét is. Ahová az én-elbeszélő emlékezete nem ér el, ott az *oral history* műfaji hagyományait mozgósítva beszélteti a szereplőit. Ő maga legközvetlenebbül a Tito-korszak történéseihez kötődő élményeiről tanúskodhat, hiszen életének nagy részét ebben élte le. „Tanulj meg nüánsokban gondolkodni” – idézi az elbeszélő a nevelődését szolgáló rokoni mondatok egyikét, s mintha ezt a gondo-

¹ Dr. Bogdan MEDAKOVIĆ, *Uzorci i vinovnici rata. Jedan prilog raspravi o tom pitanju.*

latot látnánk életre kelni az emlékezet-ország megidőzésében, a nemzeti-ideológiai vonzatú történések gazdag elbeszélésében, vagy azt a másikat, amely arra szólítja fel az elbeszélőt, hogy mindig, mindenhez distanciával közelítsen. Mert a nüanszírozás és a távolságtartó beszédminőség jellemzi a leginkább a személyiség történetének itteni elbeszélését (a közelebbi időkben a nemzeti érzékenységek és elfogultságok sajátos jelenlétével), és nem mellékesen annak a tanácsnak a megfogadása, hogy „tanulj meg történeti módon gondolkodni”. Igaz, az elbeszélő számára a „történeti gondolkodás” nem hozza meg azt a létnyugalmat, amelyet a tanács megfogalmazója ígér. E nagy volumenű elbeszélés *énje* végül is arra jut, hogy az idegen tapasztalat valóságos természetét nem sikerül visszaadnia, a múlt szereplőinek értelmezésében mintha kimozdulna a valóság, és veszni látszana a teljes igazság.

Arra a következtetésre jutottam, hogy hiábavaló minden törekvésünk, hogy hűen adjuk vissza azt, ami *másokkal* történik. Vannak rétegek, amelyekig sohasem hatolhatunk el, olyan titkokkal teli rejtekhelyek, amelyek senkinek sem nyílnak meg. Az egyszer megvallott titok megszűnik az lenni, és menthetetlenül elveszíti eredeti jelentésteljségét. Ha szabadjára engedem a titkaimat, ha megengedem, hogy mások ítélkezzenek felettük, soha nem fogom tudni kimondani, közvetíteni azt a bűvös melegséget, amely fűtött, ösztönzött és bátorított. A kimondott tények csupaszak, és sohasem teljeseek, az igazság pedig, amelyről tanúskodnak, csak halvány visszfénye annak, ami valóban történt. Ez a felismerés az életben gyakran elbátortalanított (MEDAKOVIĆ 1994, 1805).

A szerb könyvkiadás a nyolcvanas évek végétől a legváltozatosabb műfajokban jelezte az autobiografikus emlékezés és emlékeztetés nélkülözhetetlenségét. Ezek közül emelnék ki még egy határozatlan műfajú könyvet, amely paratextuális formában szólít fel a kettős kódolásra, illetőleg arra, hogy az irodalmi és a történeti diszkurzus szövegeinek tapasztalatát is bevonjuk a hibriditás olvasásába. Alcímében olyan krónikaként definiálja magát, amely időnként regény, illetve olyan regényként, amely olykor krónikaként nyilvánul meg.² Ljubomir Simović *Užice varjakkal (Užice sa vranama)* című könyvéről van szó, amelyet várostörténeti tények és történelmivé terjesztett, szubjektív életmózzanatok szerveznek egy egészen sajátos krónikaregénnyé, a történeti és az irodalmi diszkurzus egybejátszásával. Ez a megismerő típusú, új hermeneutikai viszonylatokat felépítő, önmagát részlegesen fikcióként interpretáló eljárás a történelem újraértelmezését mint művészi élményt és mint terápiás lehetőséget is számításba veszi. Ebben a „problémás” műfajiságú könyvben a korrekciós gesztusok sokban tükrözik a történelem kényszerítő erejét. Olykor kifejezetten történetkritikai újraértésnek tekinti önmagát a szöveg, és sok helyütt ebbe a célképzetbe hull bele az esztétikája is. Mégis, a diszkurzus narrativitása igyekszik azt is feltárni, hogy a római kortól kirajzolódó várostörténet milyen regényes értelemmel ruházható fel. Az azonosíthatatlan, de látás- és beszédmódjá-

² „Hronika, koja je povremeno roman, ili roman, koji je povremeno hronika.”

ban, együttérzésében és finom iróniájában folytonosan érzékelhető elbeszélői személyiségre a történekek kommentárszerű lezárásában figyelünk a leginkább. Ezenfelül erősen beledolgozza magát a kollektív emlékezet és a privát történelem összekapcsolódását megjelenítő részletekbe is. Számára a műfaji határozatlanságban olyan autobiografikus lehetőségek rejlenek, amelyeknek a másokról való beszéd biztosíthat adekvát szövegteret. A „majd mindentől ismereteket kapó és majd mindennek jelentést-jelentőséget-jelenléteket adó” (KESERŰ 1998, 74) alkotói módszer külön kis fejezetet nyit *A szilvalekvárfőzésről* vagy *A gyermekjátékról* és a *Háborúról mint gyermekjátékról*, amely fejezetekbe „háborús gyermekként” épülhet be a narrátor. Mint ahogyan az antifiguratív eszközökkel dolgozó, az ember tárgyi aspektusait összeíró fejezetekbe is, anélkül, hogy énfórmát öltene, és önmagára vonatkoztatná az elmondottakat. Érzéki emlékei a tárgyakról, a régi háztartási eszközökről (a parazsas vasalóról vagy a stoppolófáról), a gyermeki perspektívájú muzealizálás még direkterben (szócikkszerű szövegszervezéssel) közvetíti a kiállítói, leltározói gondolkodást, mint az *Ephemeris*-ben tapasztalt változat, de az elbeszélő én figurája ezúttal nem jelenik meg. A sokféle elemből összerakódó fejezetek finom kölcsönhatásai révén teljesedik ki a történeti-emlékezeti világ, bármiféle önéletrajziség csak közvetetten van jelen a szövegben. A második világháború utáni, mindent transzformálni akaró világkép újraértelmezését, az újraértés jelentéskelő mozzanatait az *Užice meggyilkolása, avagy a város történetének hirtelen és természetellenes befejeződése* című fejezet érvényesíti a legerősebben. Az ideológiai-értékelő szemlélet közvetíti az emlékezetrombolás emlékezetét, a város nevének (Titovo Užice azon hét város egyike, amely 1946-ban felvette Tito nevét), intézmény- és utcaneveinek zavarba ejtően széles körű megváltoztatásával. Az emlékezet kultúrtörténetében nélkülözhetetlen nevek egy olyan nyelvszemlélet eluralkodásával változnak meg, amely szerint „a szavak nem arra valók, hogy az ember megnevezhesse a dolgokat, hanem hogy a tudomására hozzák, hogy kinek a világában, kinek a fennhatósága alatt él. A nyelv is annak a forradalmi gondolatnak a szolgálatában áll, hogy új világot kell teremteni” (SIMOVIĆ 1996, 480). Éppen ezért lehet elbeszélői cél megszabadulni a történetismeret hatalmi függőségeitől, miközben persze nem zárható ki újabb „függőségek” megjelenése. A könyv a város főterén álló Tito-szoborról beszélve a következőképpen zárul: „És az, aki tudja, úgy tesz, mintha nem tudná, hogy a jugoszláv marsall bronzköpenye alatt az osztrák–magyar káplár egyenruhája rejlik” (SIMOVIĆ 1996, 486).

Ljubomir Simović elgondolása szerint a sokféle emlékezetet figyelembe vevő, „ilyen jellegű munkák esetében a tényeket, az egész anyagot a történelem és a történezsékek biztosítják a szerző számára – a költőé a történetmondás, az értelmezés és az aura” (SIMOVIĆ 1996, 489). A visszatekintés aktív, kutatói dimenzióit a történezsékekhez köti, a narratív formába öntést azonban irodalmi feladatként értelmezi. A hangulatmeghatározó kisugárzásért is a jegyzetben mond köszönetet a téma kutatóinak, mondván, hogy nélkülük a könyv „sohasem került volna megírásra, és az aurája, ha van neki, sohasem jöhetett volna létre” (SIMOVIĆ 1996, 489).

Simović narratíváinak vizsgálatához azonban feltétlenül tudni kell, hogy bár a könyvben nincs énjellegű utalás, a szerző, ha a gyermekkoráról, a háborús emlékeiről

kérdezik, mindig saját élettörténetének narratívájában helyezi el az *Užice varjakkal* tematikus mozzanatait, természetesen azokat, amelyek a biografikus idő eseményei. „Úgy emlékszem a háború képeire, mintha kamera lett volna a fejemben” – mondja, és részletezi is az egyes történéseket, utalva arra is, hogy könyvében kitért ezek leírására. Emlékezeti dilemmái nincsenek, nyilatkozatának szinte minden egyes mondatát emlékezeti megerősítés vezeti be. „Emlékszem a németek užicei bevonulására, a jugoszláv hadsereg visszavonulására, emlékszem a német stukák sívító szirénáira, amikor a puskagyárat, a voltaképpeni užicei fegyvergyárat bombázták. Emlékszem a Nemzeti Bank trezortermére, ahová az 1941-es bombázások elől menekültünk. Anyám, a fivérem és én a rengeteg áldozatot követelő robbanás előtt néhány perccel hagytuk el az épületet. Emlékszem a megszállásra, a kijárási tilalomra, a csetnik lovasszázad szemléjére a gimnázium előtt, sőt, még arra a nőre is emlékszem, aki a szlatkót és a vizet felszolgált. Emlékszem arra a nagyszabású megemlékezésre, amelyet a csetnikek elleni Seča Reka-i ütközetben elesett Ljotić-pártiaknak rendeztek a gabonapiacon. Emlékszem...” (*Věčernje novosti*, 2011. április 22). Ebben az interjúban mintegy extenzuális azonosítást nyer a krónikaregény elbeszélője, autobiografikus tapasztalatiságú anyaga és ily módon a személyes emlékezeti rekonstrukció ténye. A könyv narratív terébe benyúló város- és politikatörténeti dokumentáris emlékezet olyan képzetet kelt, mintha a regény az užicei születésű szerző lokális identitásának kiterjesztett tere lenne, aki kizárólag mint történelemhez kötött társadalmi lény képes az önmeghatározásra. A város- és politikatörténeti tények összefüggéseinek narrátoraként Simović egy szokatlan tágasságú interpretációs lehetőséget nyit meg az önértelmező diszkurzusokat illetően.

Borislav Pekić, a szerb irodalom szubverzív indulatokkal megáldott írója, egy olyan elbeszélőt hoz létre, aki méltó arra, hogy belépjen az „archívum működéséből születő európai szubjektumok” (DERRIDA–ERNST 2008, 132) társaságába, akkor is, ha alapvetően egy irodalmi forma szereplőjeként tekintünk rá.

Az a kellemes és pánikszerű érzésem volt, hogy egy olyan új regénybe kezdek, amely a többtől csak az „élettények” használatának természetében különbözik, és az irántuk való morális kötelezettségem mértékét illetően. (Az ún. faktumok transzformációja a jó irodalomban művészi szükségszerűség következménye, és elismert technológiai eljárás. Átalakulásuknak a naplókban és az emlékezésekben nincs meg ez az alibije. Azt várják tőlünk, hogy úgy mondjuk el az igazságot, ahogyan láttuk, és nem úgy, *ahogyan a legmegfelelőbb látnunk*, ahogyan az igazságot legjobb látnunk ahhoz, hogy a legkedvezőbb benyomást keltse) (PEKIĆ 1987, 21–22).

Az *Évek, amelyeket megettek a szöcskék* (*Godine, koje su pojeli skakavci*) című trilógiájának (az első kötet 1987-ben az év legjobb könyve lett, a második kötet Miloš Crnjanski-díjban részesült) formagondolata a voltaképpeni strukturálhatatlanság. Ez a sokzorosán rétegzett alkotás egy külön kompozíciós típust testesít meg a periférikus formák és átmeneti műfajok kanonizációjában, amely a szerb irodalomban is lejátszódott. Alapvető célként az jelenik meg, hogy erőteljes *szelekcióval* (így is mintegy

másfél ezer oldalon!) formálni olyan történetté az életmozzanatokot, „amely jelent valamit” (PEKIĆ 1987, 31) a kronologikus építettség elhomályosításával is. Borislav Pekić elbeszélője az irodalmi dimenziót hangsúlyozza, amikor azt ajánlja az olvasónak, hogy ezeket a könyveket kevésbé „az íróról való dokumentumként, inkább *róla szóló regényként*”, regényes biográfiaként olvassa, amely helyenként a realitásban gyökereszik, „de lényegileg attól független, legalábbis annyiban, amennyiben nem mondja el a teljes igazságot, csak azon részét a saját életemnek, amely ma is a legközelebb áll hozzám, a legszebb és a legerősebb, akkor is, ha nem ismételném meg” (PEKIĆ 1987, 20). Az elbeszélő, hogy közelebb kerüljön a regény és a napló, a művészeti és az életigazság közötti különbséghez, a személyes látásmód, a kifejezőmód és az alkotói személyiség pszichológiájának viszonyát állítja vizsgálódásainak előterébe.

Az önéletrajzi emlékezetkutatás, a válogatási technológia főként a második világháború utáni éveket érinti, amikor Pekić ellen, mint a Jugoszláv Demokratikus Ifjúsági Szövetség tagja ellen, nyomozás indult, bírósági eljárás folyt, majd börtönbüntetésre ítélték. Borislav Pekić a „*viszátért belém a börtön*” (PEKIĆ 1987, 23) gondolatával érzékelteti a múlt újraalkotásának érzelmi nehézségeit. Az újraélt írásteljesítmény egy „második börtönnel” ér fel. Az autobiografikus börtönrajz alapvető intenciója, hogy a háború utáni szerb börtöntársadalom impresszionisztikus rajzává szélesedjen, úgy, hogy közben a világ minden börtönlakójára emlékeztessen. A második és a harmadik kötet ajánlása azoknak szól, akik „nem voltak ártatlanok”. Az emlékezőt író szöveg a narratív célok közül kiiktatja az én rehabilitációjának gondolatát, azzal, hogy semmiért cserébe veszítené el a múltját. Az, hogy a pekići elképzelés is a másokról szóló önéletrajziság jelentéskörében értelmezhető a legpontosabban, a harmadik kötet címének – *Közöttük élttem* – jelzéseiben érhető tetten. Ebben a kötetben egyértelmű utalás történik arra, hogy a börtönben az idegen és a saját tapasztalat között nem olyan éles a határ, mint a szabad életben, ezért az én magáénak tudja/tudhatja mások börtönlényeinek, mások emlékezetét is. A történetek így, az idegen tapasztalat elbeszélhetőségének kérdését felvetve szerveződnek. A 3345-ös számú rab megszerzi, bekebelezi az idegenektől gyűjtött szenvedéseket, és az önéletrajzi beszéd felvállalja a *másokról szólás* gondolatát. Az ugyanis, értesül az olvasó, sokat elmond az emberről, hogy miként viseli a szenvedést, de talán még ennél is többet mond az, hogy hogyan emlékszik a saját és a mások szenvedéseire. Az emlékezés egyik legalapvetőbb tapasztalata, hogy nem tud mentesülni a jelen távlatától. A könyvek, a múlt és jelen közti viszony távlati elgondolásában voltaképpen a *framework story* koncepcióját érvényesítik: „az elbeszélt múlt, valamint az elbeszélés jelene közti analitikus különbségek éppen ezért meglehetősen bonyolult viszonyok szövevényét rejtik” (GYÁNI 2007, 141). A szelekció olyan irodalomtechnológiai eszközként kerül megnevezésre, amely a jelen szolgálatában áll, „mai önképünket már a válogatással belemasszírozzuk a múltba”, működik az „új morál”, és csak mai énünknek megfelelő vonatkozások válnak az emlékezési munka részévé. Egy olyan „reverzibilis”, „korrekciós szelekcióról” van szó, amely a holt életet mai perspektívából jeleníti meg, „nem a teljes igazságot nyújtja rólunk, de szerencsére nem is teljesen hazug” (PEKIĆ 1987, 18). És mindehhez még az is hozzátartozik, hogy a börtönméleket egészen különleges értelemben műveli a szelekciót, és nem ismeri

az időt mint rögzített, mint körülírható kategóriát. A börtön ebben a gondolkodásban a definiált tér és a definiálatlan idő metaforája, és mint ilyen, nem egykönnyen helyezhető el Gaston Bachelard *Térpoétikájának* gondolatrendszerében (PEKIĆ 1990, 19). Míg Bachelard (szülői) háza megkímél minden bizonytalanságtól, addig a börtönház maga a bizonytalanság.

Pekić elbeszélője az egykori élet idegenségéről és másságáról beszél, és arról, hogy talán folyó életét részben még a sajátjának tudhatja. „Az emlékezet valójában azért van, hogy változtasson a történeten” (PEKIĆ 1987, 22) – jelenti ki. Megítélése szerint az emlékezetben „*molekuláris változások*” mennek végbe, amelyek az emlékek külalakját, szerkezetét és tartalmát is megváltoztatják. Ez a „pszichoalkémikus manipuláció az élet ólomtartalmait arannyá változtatja, és fordítva” (PEKIĆ 1987, 14). Éppen ezért az élet emlékezeti rekonstrukciójának nem annyira a tények, mint inkább az eszmék tekintetében kell megtörténnie. Ám az ideák működésének produktív felderítése is legfeljebb az „én sziluettnének” kirajzolódásához vezethet el.

Az emlékezeti szövegek értelmezése tekintetében sokban különbözik az író és az olvasó perspektívája. „Az olvasó számára a napló kész mű, befejezett élet. Az író számára – mint ő maga is – az élet megélése, *keletkezõben lévõ mûalkotás*” (PEKIĆ 1987, 21). E keletkezés megragadhatatlanságát a kaleidoszkóphasonlat hivatott érzékelteni. A mintáknak ez a folytonos módosulása „a végsõ forma, az utolsó igazság, *az elveszett modellhez való lebetéséges legnagyobb hasonlóság keresését*” szimbolizálja (PEKIĆ 1987, 21). Az itt felvázolt gondolatok az élet nyitott és dinamikus jellegéről rondószerûen keretezik az elbeszélést. Az autoidentitásnak mint folytonos módosulásnak és mint keletkezõben lévõ mûalkotásnak az elsõ kötetben kifejtett gondolkörét Pekić a harmadikban teljes egészében megismétli.

Mintegy bizonyítandó, hogy „az archívum a tények temetője és a fikció kertje (Ulrich Raulf) között ingadozik” (DERRIDA–ERNST 2008, 131), Borislav Pekić emlékezéskönyvei különböző intenzitással fordulnak a dokumentáris lehetőségekhez, a második kötet célja „egyetlenegy bírósági dokumentum helyes olvasata a többi alapján, és leginkább a keletkezésük idejére való, még élő emlékezetiség segítségével” (PEKIĆ 1989, 26). Merthogy, állítja egy szöveghely a hermeneutikai olvasat fontosságát hangsúlyozva, a dokumentumok annyit érnek, amennyit a helyes olvasás ki tud hozni belőlük. Az emlékezésfolyam második kötete a K-147/49 jelzetű (az iktatószám címként áll a kötet élén) bírósági dosszié (archeológiai leletként értelmeződő) tartalmát, a büntető eljárás száznyolcvan oldalnyi iratanyagát dolgozza fel, szám szerint ötvenhat dokumentumot, „hogy a rendõrség kihallgatási jegyzõkönyveiben magára a »valós dramaturgiájára« bukkanjon, hiszen operatív részt vállalnak abban, amit feljegyeznek [...] Az archívum mindeközben nem passzív tárolóeszköz, hanem – összefonódva a hatalommal – új irodalmi vagy tudásformákat hoz létre. Ne feledjük: az önéletrajzi irodalom egy bizonyos hatalmi viszonyrendszer effektusa, amely Nyugaton az igazság ökonómiáját és stratégiáit rendszerezi. Ez a viszonyrendszer az archívumban talál magára” (DERRIDA–ERNST 2008, 133). Az archivális műveletet a következő „professzionális irodalomtapasztalati” (PEKIĆ 1989, 21) premisszák alapozzák meg:

Első feltevés: *Minden bírósági dosszié – regény.*

Második feltevés: *Minden regény – konstrukció.*

Harmadik feltevés: *Minden konstrukció – hazugság.*

Végkövetkeztetés: *Minden bírósági dosszié – hazugság.*

A szillogisztikus gondolkodás egy „irodalmi” ihletésű dokumentumfelfogásból indul ki, amely szerint e könyvek önéletrajzi írásmódjának három szervezőelve van: a dokumentaritás, a konstrukció és a közöttük kibomló szövegértelemként az Idő. A „holt idők autentikus szellemének” megragadásában, az elnyomás archívumán túl, itt is szerepet játszik a padlástér mint archeológiai lelőhely és a muzealizáló szemlélet kibontakoztatásának tere. Borislav Pekić azonban nem lakberendezési tárgyakat talál, mint Dejan Medaković elbeszélője. A kutatás és felderítés eredménye egy utazóládányi írásos dokumentum, keresztlevelek, házasságlevelek, gyászjelentések, belgrádi, bécsi és pesti újságkivágatok, báli meghívók, emlékkönyvek, és k. u. k. gavaléroktól származó emlékek, családi levelek, magánjellegű feljegyzések, a szerb, a magyar, a német és a görög nyelv betűinek izgalmas kavalkádjában. Ennek az archívumnak az biztosít kiemelkedő jelentőséget, hogy az elbeszélő hozzá való viszonyának tükrében konstruálódik meg a különböző határátlépéseiről híres írói pálya „kezdeteit” jelölő narratíva: „Meggyőződésem, hogy ennek az utazóládának a feltörésével, és nem Dosztojevszkij olvasásával – ami körülbelül ugyanerre az időre esett – kezdődött el az én bűnöző irodalmi karrierem” (PEKIC 1990, 14).

Bibliográfia

DERRIDA, Jacques–ERNST, Wolfgang (2008), *Az archívum kínzó vágya | Archívumok morajlása*, Budapest, Kijarat Kiadó.

GUENIFFEY, Patrice (2000), A biográfia a megújuló politikatörténetben, *Aetas*, 136–149.

GYÁNI Gábor (2007), *Relatív történelem*, Budapest, Typotex.

KESERŰ Katalin (1998), *Emlékezés a kortárs művészetben*, Budapest, Noran.

KORDIĆ, Radoman (2000), *Autobiografsko pripovedanje*, Beograd, Narodna Knjiga–Alfa.

KOSELLECK, Reinhard (2006), Tapasztalatváltozás és módszerváltás, *Korall*, 3. 21–59.

LEVI, Giovanni (2000), Az életrajz használatáról, *Korall*, 2. 81–92.

MARKUS, Lara (2009), Spasavanje subjekta, *Polja*, 459/október, 55–80.

MEDAKOVIĆ, Dejan (1990), *Efemeris – bronika jedne porodice*, I, Novi Sad, Prometej.

MEDAKOVIĆ, Dejan (1991), *Efemeris – bronika jedne porodice*, II, Novi Sad, Prometej.

MEDAKOVIĆ, Dejan (1992), *Efemeris – bronika jedne porodice*, III, Novi Sad, Prometej.

MEDAKOVIĆ, Dejan (1993), *Efemeris – bronika jedne porodice*, IV, Novi Sad, Prometej.

MEDAKOVIĆ, Dejan (1994), *Efemeris – bronika jedne porodice*, V, Novi Sad, Prometej.

MIHAJLOVIĆ-MIHIZ, Borislav (1990), *Autobiografija – o drugima*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod.

- MILIĆ, Novica (1987), Pojam hibridnog žanra u savremenim književnim teorijama, *Književna kritika*, Beograd, XVII/4, 99–125.
- PEKIĆ, Borislav (1987), *Godine koje su pojeli skakvci (Uspomene iz zatvora ili antropopeja 1948–1954)*, I, Povratak u zatvor ili peščani čovek dnevnika, Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod–Jedinstvo.
- PEKIĆ, Borislav (1989), *Godine koje su pojeli skakvci (Uspomene iz zatvora ili antropopeja 1948–1954)*, II, *Dosije K–147/49*, Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod–Jedinstvo.
- PEKIĆ, Borislav (1990), *Godine koje su pojeli skakvci (Uspomene iz zatvora ili antropopeja 1948–1954)*, III, živeo sam među njima, Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod–Jedinstvo.
- SIMOVIĆ, Ljubomir (1996), *Užice sa vranama. Hronika, koja je povremeno roman, ili roman, koji je povremeno hronika*, Beograd, Stubovi kulture.
- STEFANOVIĆ, Mirjana D. (2010), *Autobiografija*, Beograd, Službeni glasnik.
- ZLATAR VIOLIĆ, Andrea (2009), Autobiografija: teorijski izazovi, *Polja*, 459/október, 36–43.

ANDREA ZLATAR

A test mint a kommunikáció módja

(Slavenka Drakulić regényei)¹

„engem azok az identitáson keletkezett rések, duzzanatok
érdekelnek – függetlenül attól, hogy betegségből kifolyólag
vagy szerelem, netán erőszak nyomán jöttek létre...
A test kérdése valóban az egyik központi kérdés a prózámban,
a kommunikáció lehetetlensége mellett.”

(Slavenka Drakulić)

Jövő, nem múlt

A kortárs horvát irodalom folyamatosságának kérdései nemcsak olyan kérdésekként fogalmazhatók meg, mint például egy Sunčana Škrinjarićtól Slađana Bukovacig tartó, vagy egy Irena Vrkljantól Milana Vuković Runjićig haladó esetleges folyamatosság megléte. Ugyanezeket a kérdéseket fel lehet tenni és fel is kell tenni az egyes életművek szintjén is: hogyan lehet most, 2004-ben egészsként áttekinteni Slavenka Drakulić esetében az elmúlt húsz évben keletkezett szövegeket, látszik-e bennük egy olyan vezérfonál, amely végigvezet bennünket egyik műtől a másikig? Vagy időrendben számba véve a műveket, felismerhetők-e már az első szövegeiben az elkövetkező alkotások előjelei? Slavenka Drakulić viszont nem kedveli a múltba fordulást. Amikor 2003-ban (e-mailen keresztül) beszélgetést folytattunk a *Sarajevske sveske* folyóirat részére, a múltra vonatkozó kérdéseimre nagyon egyértelmű választ adott: „Nem szeretek visszajárni a múltba. Nem szeretek a húsz évvel ezelőtti önmagamon merengeni. Nem szeretem nézegetni a régi képeimet. Úgy látom, hogy ezeken valaki más van. Nem emlékszem, hogy mióta van ez így, talán a betegségem tette, mindenesetre megtanultam (begyakoroltam?) kizárólag a jelenben élni: most, ebben a pillanatban. Nincs semmi ezenkívül, sem múlt, sem jövő; jövő különösen nincs.”

Ezek a mondatok valamiféle epilógikus kommentárként szolgálhatnak *A félelem hologramjaihoz*, Slavenka Drakulić első regényéhez. A beszédmódot tekintve, az energiák és az érzelmek rövid, esetenként töredékes mondatokba tömörítése alapján ez a 2003-as válasza odailleszthető lenne az 1987-es regény zárómondatai közé, ahol arról beszél, hogyan kell belekapaszkodni a hétköznapiakba, és hogy a jövő csak teher, amelytől éppen most szabadul meg.

Az első személyű elbeszélő (Slavenka Drakulić négy regényéből háromnak első személyű az elbeszélője) egy fiatal nő, aki egy súlyos veseátültetési műtét előtt áll. Az

¹ A tanulmány eredeti megjelenési helye: Andrea ZLATAR, *Tékt, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2004, 100–118.

első személyű elbeszélés folyamatosan átcsap a jelen időből a múlt időbe, a szerteágazó múltba, ahol a személyes múlthoz tartozó különféle képeket gyűjtöget össze. *A félelem hologramjai* című regényben az önéletrajzi diszkurzus felől meghúzott határ puha és jelentéktelen, mert nem azzal összefüggésben fogalmazódik meg, hogy irodalmi vagy nem irodalmi szövegről van szó. A történet önéletrajzi eredeztetése, akárcsak az önéletrajzi elbeszélésmód, nagyon gyakori modernista irodalmi eljárás. Minden alkalommal, amikor egy irodalmi szövegben megjelenik egy meg nem nevezett, első személyű elbeszélő, megnyílik a tér az önéletírás felé. Slavenka Drakulić teljes életművét, beleértve az újságcikkeit, esszéit és elbeszéléseit, jellemzi ez az állandó átjárás a dokumentarisztikusból a fikciósba, az önéletrajziból és életrajziból a „kitaláltba”, a személyesből és intimből az általánosba és nyilvánosba. Az önéletrajznak a fikciós elbeszélésbe történő átvitele az író számára sem egyértelmű, és nem is egyirányú: „Ezek az önéletrajzi tematika körüli dolgok bonyolultak. Való igaz, hogy *A félelem hologramjai* önéletrajzi regény, de mit is jelent ez tulajdonképpen? Azt, hogy a regényben leírt esemény valóban megtörtént? Én követem a valós elbeszélés fonalát, de amikor mindez papírra kerül, akkor valami más lesz belőle. Vagyis valóban önéletrajzról van szó, ugyanakkor mégsem, talán azt mondhatnám, hogy fikciós önéletrajz. Az első személy természetesen hozzájárul a történet »valóságosságához«, a tanúságtétel értelmében vett hitelességhez. Számomra ugyanakkor úgy tűnik, hogy a másik három regényem is valami módon önéletrajzi. Mert a történetek ugyan nem »valóságosak«, hanem kitaláltak, a bennük leírt érzések viszont abszolút mértékben autentikusak, átéltek és ily módon »önéletrajziak«. Ezért ez a határ számomra nem bír jelentőséggel, ezért nem érdekel, hogy egy szöveg önéletrajzi-e, hiszen maga a tény, hogy az esemény valóban megtörtént, nem járul hozzá a szöveg hitelességéhez. A szöveg hitelessége tehát az én számomra nem a valós eseményen múlik, hanem azon, HOGYAN mesélik el, illetve írták meg azt az eseményt.”

Mindez, ahogy Slavenka Drakulić leírja az önéletrajzi eseményekre épülő szövegeinek létrejöttét, teljességgel megfelel azoknak a megállapításoknak, amelyekhez a modern diszkurzuselmélet eljutott az önéletrajzokat és az *élettörténeteket* (*life stories*) elemezve. *Az én textualizációja az élettörténetben* című munkájában Chanfrault-Duchet egy hármassémát azonosít az alkotási folyamatban:

1. a narrativizáció folyamata: az események és tények megszervezése;²
2. a fikcionalizáció folyamata: a referencialitáson és valóságosságon túllépve a szubjektum az elbeszélésben úgy jelenítődik meg, mint a jelentő világon belüli koherens karakter;
3. a textualizáció folyamata: az önéletrajzi diszkurzus arra törekszik, hogy zárt jelentésrendszerként hozza létre önmagát, *per se* szöveggként (CHANFRAULT-DUCHET 2000, 6 skk.).

² Tekintettel arra, hogy az elemzésében elsősorban az élettörténetek megszervezésének elveire összpontosít, a szerző az ok-okozatra és időrendiségre épülő modellt hangsúlyozza.

Annak ellenére, hogy az *élettörténet* élőszóbeli elmesélésének gyakorlata belülről ellenáll ennek a sémának (mivel a textualizáció rendszerének létesítése kívülről helyeződik rá), az írásbeli önéletrajzi gyakorlatok felől felismerhetővé válnak bennük ezek létesítésének alapmechanizmusai. Természetesen egy ilyen lecsupaszított séma csak vázlatos szerkezetet kínálhat, és a szerteágazó önéletrajzi gyakorlatok a legkülönbözőbb módokon átalakítják ezeket az alapvető mechanizmusokat. Slavenka Drakulic elbeszélői életművében a *Mintba nem is lennék* című regénye, amely a kilencvenes évek közepén Boszniában megerőszkolt nők szóbeli és írásbeli tanúvallomásaira épül, „köztes formát” jelent, olyan szövegről lévén szó, amely a tanúságtételekből indul ki, ezt egy harmadik személyű narrátorral helyezi át az elbeszélés terébe, fikcionalizációs eljárásokkal hoz létre személyeket, és végezetül létrehozza a regény textuális világát (és nem pedig egy önéletrajz vagy életrajz vagy élettörténet világát).

Az önéletrajz fogalmának korlátozottságát (amely kifejezetten referenciális viszonyokat föltételez az események világának vonatkozásában) a hetvenes évek írói és irodalomtudósai az *autofikció* terminus megalkotásával próbálták meghaladni. Megalkotója Serge Doubrovsky volt, az elméleti konzekvenciákat pedig Roland Barthes és Gérard Genette vonták le belőle, az olyan szöveget határozva meg *autofikcióként*, amely hangsúlyosan jelöli a létesített én fikciós jellegét, azt a ténnyt, hogy a szövegbéli én *fiktív létező*. Amennyiben egy hagyományos önéletrajzban egy valós én bemutatásának a szándéka hangsúlyozódik, úgy az autofikció a szövegszerű létesítés folyamatára helyezi a hangsúlyt, vagyis az elmondás/leírás folyamatára és az ebben szerepet játszó hármass különválasztására. Egyszerűbben szólva, az autobiográfia úgy határozza meg magát, hogy „én megírom az életemet”, míg az autofikció úgy, hogy „én megélem az írástomat”. Az autofikció terminusát alkalmazhatónak látom *A félelem hologramjai* értelmezéséhez, és annyiban alkalmasabbnak az önéletrajznál, amennyire ebben hangsúlyozódik a textuális szubjektum létesítésének folyamata.

A retrospekció mint introspekció

A félelem hologramjai a félelem jelenének és múltjának rögzítésével kezdődik: „Természetesen félek. Mindvégig félttem.” *A félelem hologramjai*-ban a félelem nem cselekmény vagy cselekvés. A félelem állapot, háttér, akárha az életünk minden egyes elemét bevonó takaró, huzat lenne. A félelem: egy felöltő, amelybe a jövő burkolódik. A félelem nem az élettől való félelem, hanem a bizonytalanságba való alámerítettség, a bizonytalanságba, amely mindig magában foglalja (még ha hangosan nem is mondjuk ki) a nemlét lehetőségét is. A bátorság kötelezettsége, hogy ki kell bírunk ezt a félelem-életbe való alámerítettséget, *A félelem hologramjai* zárlatában oldódik fel: „Egyszerre úgy érzem, hogy a »bátorság« szó egy súlyos, átázott ruha, amelyet le kell vetnem magamról, amely többé nem tartozik hozzám.” *A félelem hologramjai*-ban nem íródik le a halál szó, a szeretet pedig egyetlen alkalommal szerepel. A betegség, amely a regény meghatározó, személyek feletti „szereplője”, elrabolja a főhősnő jogát a többi emberre, elválasztja a többiektől, magányossá

teszi, elkülöníti. A betegség, ahogy minden más hátrány vagy trauma, szociális értelemben véve dezintegrálja az egyént. Mássá teszi, a „normálistól” különbözővé, közösségen kívülé. Belülről ezzel szemben a betegség integrál. Amikor az ént erőszakkal elválasztják a többiektől, a betegség sajátos és elrémisztő módon integrálja ezt az ént. Az ember mássá lesz a korábbi énjéhez képest, a betegség teljes egészében kitölti az ént. „Én – betegség – én, már semmi különbség nem volt” – írja Slavenka Drakulić. A betegség az ember figyelmét elsősorban a testére összpontosítja: ezért *A félelem hologramjai* is a test képeiből állnak össze, háromdimenziós, mélységgel rendelkező belső képekből. Semmi más nem létezik többé a lélegző, érző, gondolkodó, emlékező testen kívül. Slavenka Drakulićról *A félelem hologramjai* kapcsán – élve azzal az elméleti szókészlettel, amellyel Hélène Cixous fölvértezett minket – azt mondhatjuk, hogy nem leírja a testet, nem ír a testről, hanem írja a testet, nem magáról ír, hanem önmagát írja. Cixous kimondottan kiáltványyszerű hangnemben írja, utasít: „Írd meg magad, muszáj, hogy a tested hallassa magát” (CIXOUS 1997, 363).³ Cixous számára az írás eszköz, illetve cselekvés, amellyel át lehet hidalni a textus és a test közötti szakadékot, amely „vissza [...] fogja adni neki [a testnek] tulajdonait, örömeit, szerveit, pecsét alatt tartott hatalmas testi birodalmait...” (CIXOUS 1997, 363). Slavenka Drakulić regényében a test a betegségben ismeri föl magát, a *Márványbőrben* önmaga szexualitásának és szenzualitásának fölfedezése által, míg az *Isteni éhségben* a szerelem kannibalisztikus dimenzióját tudatosítja, mint a test szó szerinti, materiális birtoklásának vágyát az *evésen* keresztül.

A félelem hologramjaiban a test emlékezik, nem más, mint emlékezetének saját tárháza, a személyes történelem rétegeiből pedig hologramképek jönnek létre, a múlt egymásra rakódó rétegeiben megképződik az elbeszélő jelenbéli énje. Az elbeszélés nem kívánja kronologikus rendben elrendezni az emlékezést, hanem minden múltbéli eseményre a regényben létesített jelen perspektívájából nyílik elbeszélői rálátás. A regényben nem az utólag konstruált időrendet kell vizsgálni: inkább a folyamatosan fellépő időbeli szétágazódásokat, az elbeszélői diszkursus különféle időirányokba történő szétfutását, amelyekben az én egykori nyomait kutatja. Éppen ezért Slavenka Drakulić elbeszélésmódját, írói koncepcióját legpontosabban *introspekcióként szívre vitt retrospekcióként* nevezhetnénk meg. A múltba történő utazás egyúttal mindig az én önvizsgálata is, önmaga értelmezése. *A félelem hologramjaiban* minden esemény nyomként létezik az emlékezetben, az emlékezés belsővé teszi az időt, és teljességgel a test emlékezetébe írja. Némi transzformációkkal ezt az elbeszélői eljárást ismerhetjük fel mindegyik későbbi regényében is.

³ A *Coming to Writing* című könyvében, amelynek címe az írás és az orgazmus közti kapcsolatot hangsúlyozza, Hélène Cixous így ír: „Írni, hogy megérintsem a betűkkel, az ajkammal, a leheletemmel, hogy kényeztessem a nyelvemmel, hogy nyaljam a lelkemmel, hogy megízleljem szeretett testem vérét, és az élet vérét a maga hozzáférhetetlenségében”. Idézi CURTI 2001.

Az én önmegértésének és önértelmezésének folyamata a szövegben, ahogy a bevezető fejezetekben megmutattuk,⁴ legnyilvánvalóbban az önéletrajzi prózában mutatkozik meg. Itt az identitás önmegalkotása az írás folyamatában megy végbe, és a szöveg az identitás megalkotásának tere lesz. Amíg a maskulin típusú modern szubjektum az identitás önmegalkotásának ebből a hagyományából indul ki, a feminin jellegű posztmodern szubjektum a monofón identitás helyett a polifón identitás elméletét képviseli, amelyben különböző diszkurzív gyakorlatok kereszteződnek és ütköznek egymással. Éppen ezért, amikor a múlt önértelmezéséről beszélünk, teoretikus értelemben nélkülözhetetlen hangsúlyozni, hogy a történetmesélés kapcsán nem beszélhetünk a saját élet rekonstrukciójáról, hanem kizárólag a konstrukciójáról, megalkotásáról. És itt végtére is nyilvánvalóvá válik, hogy az önéletrajzi és a fikciós szöveg közti határt nem képzelhetjük el olyan éles határvonalként, amely egyszerre mind az irodalmi és a nem irodalmi szöveget is elválasztja egymástól.

Az elbeszélés ugyanis mindig létesíti a szövegben az eseményeket; nem a valós események reprodukciójáról van tehát szó az emlékezet segítségével, hanem ezek *létesítéséről a szövegben*. Ugyanígy az „én, aki elbeszél”, az elbeszélés szubjektuma a nyelv által alkotódik meg. Ahhoz, hogy el tudja mondani a saját személyes történelmét, létre kell hoznia a saját diszkurzusát, hogy ezen keresztül elmondja a maga történetét. Így világossá válik számunkra, hogy a múltból való beszéd, ahogy ezt *A félelem hologramjai* láthatóvá teszi, nem lehet a múltbeli történések folyamatos előadása és koherens összefoglalása, hanem valamiféle *intervenció* a múltba. A kortárs elbeszélői stratégiák a kronologikus és oksági elvek helyébe az analógia és a hasonlóság elvét állítják, az időbeli folyamatosság pedig egymástól elszigetelt, össze nem függő képekre vagy töredékes látványokra szóródik szét.

Poétikai értelemben azt mondhatnánk, különösen azoknak a szövegeknek az esetében, amelyekben a test tematizálódik, hogy a vallomásként megjelenő önéletrajz az élet lenyomataként jelenik meg a szövegben. Ehhez áll közel a *tetovált szív* modern költői képe (Sloterdijk talált rá Hugo Ballnál), amely afelé mutat, hogy a szövegeket *a bőr rajzolataként* kell olvasnunk. A testünkön látható összes nyom (hegek, ráncok, foltok, szemölcsök, elpattant hajszálerek...) sajátos földrajzi térképet ad ki, amelyen kirajzolódik a személyes történelmünk. Ez a felfogás teljességgel megfelelő kulcsot kínál Slavenka Drakulic prózájának a megközelítéséhez: „Amit individualitásnak nevezünk, az mindenekelőtt élő pergamen, amelyre ideg-írással ráíródik pillanatról pillanatra egzisztenciánk krónikája. Egészen addig az állításig elmehetünk, hogy a feketén fehérre nyomtatott könyvek csak azért létezhetnek, mert vannak olyan individuumok, amelyek kifelé fordítják a maguk neurológiai könyv-létét. E teleírt lapok egy napon továbblapozzák önmagukat, és íróvá válnak” (SLOTERDIJK 1999, 13–14).

⁴ Az utalás Andrea Zlatar forrásként szolgáló kötetének elméleti jellegű bevezető fejezeteire vonatkozik. (*A ford.*)

Szerepjátékok: anya, lány, szerető

A *félelem hologramjaiban* megformázott múltbéli képek többségét a személyes, intim történelem határozza meg, amely összefonódik azoknak az életrajzaival, akik az elbeszélőt körülvették. Anya, leány, barátnők – női szereplők karéja, akik a *női világ* tipikus tereiben közlekednek, a konyhában, a fürdőszobában, a magánélet tereiben. Az együttlét formái pedig: közös kávézás, közös étkezések, a leves lassú főzésének különleges eseménye. A közösen megélt hétköznapi tárgyaknak véletlenszerűen kiválasztott sora: mangold, fekete harisnya, eper, ajakrúzs, reklámszatyor, csésze tea. Az ily módon kódolt női világra nagyon gyakran ráismerhetünk Slavenka Drakulić esszéiben és rövidtörténeteiben, különösen azokban, amelyekben a posztkommunista országok kilencvenes évekbeli női életmódjaival foglalkozik. A *félelem hologramjait* követő regényei, így a *Márványbőr* (1989), az *Isteni éhség* (1995), a *Mintha nem is lennék* (1999, 2001) viszont más irányból nyitja meg a női lét és a női test tematikáját.

A nyolcvanas években, amikor Slavenka Drakulić publikálni kezdte prózáját, a horvát irodalmi kritika elméleti diszkurzusában megjelent a feminista kritikából származó „női írás” (*žensko pismo*) terminusa, és ez a kifejezés máig a leggyakoribb meghatározás Irena Vrkljan és Slavenka Drakulić prózája kapcsán. Néha a női írásmód (*žensko pisanje*) fogalmával szemben határozzák meg, és a női írás fogalma a horvát irodalomkritikában már rég nem azt jelenti, amit a feminista kritika eredeti összefüggéseiben jelentett a hetvenes években, mára, különösen a napi sajtóban megjelenő ismertetésekben a hagyományos női témákkal foglalkozó női szerzőket jellemző általánosító kifejezésként használják. 1983 óta egyedül Ingrid Šafranek irodalomtudós dolgozta ki alaposan ezt a fogalmat Marguerite Duras műveinek elemzésével foglalkozó munkájában, és azokban a művekben azonosította be ezt a jelenséget, „amelyekben a női szerzők többé-kevésbé tisztában vannak a maguk – nem csak nemi – különbözőségével, és amelyekbe valóban beleírják ezt a különbözőségeket, mégpedig nemcsak tematikai szinten, hanem a szövegszerűségben is megmutatózóan, és törekednek arra, hogy önmaguk kapcsán körülhatárolják a női-szubjektum-aki-ír pozícióját (ŠAFRANEK 1983, 7–28). Šafranek pontosan kijelöli az eltérés felismerhetőségének három szintjét: a nemi és kulturálist, a tematikust és a szöveg/diszkurzus eltérését, amelyeknek találkozniuk kell a szövegben ahhoz, hogy női írásként határozhatjuk meg. A kortárs feminista kritikában ma több fogalom is használatban van: női szöveg, feminil szöveg, feminista szöveg, miközben az egymáshoz való viszonyuk nem tisztázódott. Elisabeth Grosz, aki mindhárom fogalmat használja, a saját gyakorlatát a következő érvekkel támasztja alá: „Amikor helyenként »feminista szövegekre« hivatkozom, máskor »feminil szövegekre«, aztán »női szövegekre«, helyenként nem vagyok eléggé világos. Céлом épp az, hogy megvizsgáljam a »női szövegek« (olyan szövegek, amelyeket nők írnak túlnyomórészt nők részére), a »feminil szövegek« (a női tapasztalatok szempontjából és kulturálisan nőiként meghatározott stílusban született szövegek) és a »feminista szövegek« (a patriarchális kánon fővonalának módszereit, tárgyait, céljait vagy elveit öntudatosan megkérdőjelező szövegek) egymáshoz való viszonyát” (GROSZ, idézi LUKIĆ 2001, 238).

Ezeknek a fogalmaknak a feminista kritikában való különféle alkalmazásáról és meghatározásairól értekezve Jasmina Lukić a *Test és szöveg feminista látómezőben* című áttekintő és elméletileg megalapozott cikkében Grosz érvelését szembeállítja a Toril Moi képviselte anglo-amerikai feminista kritika elméleti felosztásaival. Nyilvánvaló, hogy a kilencvenes évek feminista elméleteinek, amelyek – Groszt is beleértve – leginkább Judith Butler alapvetéseire támaszkodnak, nem felelnek meg az elméleti fogalmak határozott identifikációi; ugyanakkor nem is nélkülözhetik ezeket. Így egyetlen elméleti megoldásuk az összes releváns megközelítés elemeinek összeolvasztása, vagyis ha kutatásaikba bevonják mind a biológiai nem, mind a társadalmi nem kérdéseit (a szerző/szerzőnő, olvasó/olvasónő vonatkozásában), a női tapasztalatok sajátos témáit (óvakodva a leszűkítések veszélyeitől), valamint a feminista szövegek stilisztikai sajátosságait. Eközben a fönti sajátosságok együttes jelenléte nem kötelező jellegű: a feminista alapállás megnyilvánulhat olyan szövegben is, amelyik nem „a nyelv grammatikája és logikája tekintetében nem szubverzív, miként a női tapasztalatnak sem előnyben részesített területe a kísérletezés” (LUKIĆ 2001, 240). Ez a „lehet, de nem feltétlenül”, „jellemző rá, de nem feltétele” konstrukció egy olyan rugalmas interpretációs modell létrehozásához vezet, amelyet Elisabeth Grosz diszkurzív pozicionálásnak nevez, amely koncepcióban „összetett kapcsolódásokat feltételez a szerző/szerzőnő, illetve a szerző/szerzőnő szövegszerű helyzetének és nyomainak korporalitása, valamint a szövegek anyagszerűsége és ennek hatása vonatkozásában a szerző és az olvasó testének megjelölésére, akár csak az olvasó korporalitása és produktivitása között” (LUKIĆ 2001, 24). Barthes nyomán az olvasó szerepének kiemelése arra szolgál, hogy megteremtse mindegyik szöveg feminista olvasatának lehetőségét, ami a nyolcvanas évek feminista kritikájának egyik radikális formáját jelentette.

Ha Slavenka Drakulić prózája elé odaillesztjük a „feminista” jelzőt, akkor ez azt is jelenti, hogy egyéb konnotációit is felszabadítjuk, mégpedig azokat a szociális és politikai jelentéseket, amelyek a hetvenes évektől napjainkig hozzákapcsolódnak nyilvános tevékenységéhez, kezdve az első feminista szövegeitől egészen a mai politikai tárgyú esszéig. Kétségtelen, hogy a regényeiben együtt van a feminista szövegek összes alapvető sajátossága: női hang szólal meg bennük, elbeszélése a női látómezőt képviseli, sajátos (és néha egyedülálló) női tapasztalatokat megjelenítve. Emellett a nyilvános elkötelezettség tekintetében Slavenka Drakulić különösen fölvilágosult alapállást képvisel, amikor azt vallja, hogy minden (személyes) cselekvés egyúttal politikai cselekvés is, és szociális implikációkkal rendelkezik. Regényeiben nem érint kifejezetten politikai témákat, de témaválasztásai, látómezeje, elbeszélésmódja egybevág a kortárs feminista kritika hatókörével, amely szakít a korai feminizmus esszencialista és redukcionista téziseivel, és belevág a szövegekben lévő összetett viszonyrendszerek föltárásába, azok kulturális, történelmi és szociális meghatározottságára, a szöveg testére összpontosítva.

Slavenka Drakulić mindegyik regényének központi témájaként ott áll a női test – kiszolgáltatva a külső tekinteteknek, a kívülről rátekintő szemeknek, kiszolgáltatva különféle veszélyeknek, végső soron valamiféle végletes, radikális állapotoknak.

A betegség helyébe erőszak, szerelmi hév vagy a kannibalizmus lép. Ennek megfelelően változnak regényeiben a test szemrevételezésének perspektívái, kiindulva a betegségnak kiszolgáltatott testből, eljutva a szerelemből elfogyasztott testig, annak vágyáig, hogy a másik testét teljes egészében birtokoljuk. A betegség és az erőszak olyan végletes formák, amelyek arra utalnak, hogy nincs kizárólagos hatalmunk a saját testünk fölött, hogy kívülről is rendelkezhetnek vele (eltekintve most attól, hogy más személyekről vagy személy fölötti tényezőkről van szó). Az *Isteni ébség* és a *Márványbőr* arra figyelmeztetnek, hogy a szerelmi vágy, akárcsak a saját testiségünk fölismerése, nem „veszélytelen” területek, épp ellenkezőleg: az emberek közti kommunikáció lehetőségeinek/lehetetlenségének meghatározó kérdéseit nyitják meg. A nemi erőszak a test fölötti erőszaknak nem az egyetlen formája, a másik testének birtoklásáért folytatott harc és a saját test megóvásának ezzel szemben álló követelése azoknak a módszereknek a széles regiszterét nyitják meg, amelyekkel a test megpróbálja közölni mindazokat az érzéseket, amelyek túl vannak a nyelv által kimondható határain. Ahogy a *Márványbőr* női főhőse/elbeszélője megfogalmazza a problémát: hogyan lehet szavakkal kifejezni azt, hogy mi a női test.

A *Márványbőr*ben anya és lánya viszonya kerül középpontba, amely épp a női testiség kérdésének fókuszán keresztül törik meg. A kerettörténet az anya betegágya mellé helyezi a főhősnőt, aki épp túl van öngyilkossági kísérletén, amelyet föltételezhetően egy újságban látott szobor reprodukciójától elborzadva követett el, mely szoborban önmagára ismert. A „saját szülőanya” márványszobra a vágy, az odaadás, a szexualitás jeleit sugározza a közönség felé, vagyis lemezteleníti és lecsupaszítja mindazt, amit a kultúra egyébként el kíván zárni a gyermekek tekintete elől, a szülei, különösen pedig az anyjuk szexualitását. A kerettörténeten belüli, tulajdonképpeni elbeszélés viszont a női főhős kora pubertásának időszakába vezeti az olvasót, a tizenkét és tizennégy éves kora közti időszakba, amikor a havi vérzés, az első testi érintések, majd nemi aktus révén nővé vált. A test felnövése, a saját testiség megismerése ugyanakkor a *Márványbőr*ben az anyáról való leválás, a meghittség elvesztése, az érzelmi bezárkózás időszaka is lesz. Az anya-lány kapcsolat megszűnésének vesztesége abban a helycserében radikalizálódik, amelyben a női főhős nemi kapcsolatba lép a „mostohaapjával”, vagyis az anyja szeretőjével. Az anya, aki elrejtja a lánya elől a maga testiségét, nem akarja meglátni és elfogadni a lánya testiségét sem, és hallgatásba burkolja. Az anyját gyermeki rajongással szerető lány, akit elvarázsol az anyja szépsége, kénytelen egyedül értelmezni az anyjának a saját testére és a testi szerelemre vonatkozó tényleges és hamis jeleit. Sok évnek kell elmúlnia az első menstruáció kapcsán föllépő zavartól és félelemtől addig a bizonyos szoborig és az anya öngyilkosságáig, amíg a lány elfogadja az anyját az öregség küszöbén, magányába burkolózva, minden bizonytalanságával és arra való képtelenségével, hogy hangot adjon a saját gyanakvásainak, érzelmeinek. Anya és lánya közti viszony mind a 20. századi női irodalom, mind a feminista teóriák megkerülhetetlen kérdése. Kezdve a „nézd meg az anyját, vedd el a lányát” alapképletétől, amely azt jelzi, hogy lehetetlenség kitörni az előre meghatározott, ismétlődően bekövetkező tipikus sorok búvőköréből, a konfliktusokon és szembefordulásokon át a menekülésekig és

önfeladásokig, különféle válaszok születtek az anya és lánya közti kommunikáció, megértés, együttérzés lehetőségének kérdésére.

A *Márványbőr* elsősorban a magány és az érzelmek elfojtásának regénye, míg az *Isteni éhség* az érzelmek fonák oldalára, a szerelmi térségek tiltott zónáiba vezet bennünket. Az írónőnek eddig ez az egyetlen olyan regénye, amely kifejezetten férfi és nő szerelmi kapcsolatával foglalkozik, a többiben ez csupán azok perifériáján bukkant föl. Ez a harmadik olyan regénye, ahol első személyű női elbeszélőt alkalmaz, de ebben az első sortól kezdve olyan elbeszélte világba lépünk be, amely sokkal konkrétabb körvonalakat kap, mint *A félelem hologramjai*ban vagy a *Márványbőr*ben, amelyekben főképpen a női főhősök belső világával találkozhatott az olvasó. Az *Isteni éhség* cselekménye a 20. század végi New Yorkba helyeződik, főhősei két fiatal értelmiségi, akik rövid ideig tartó ösztöndíjjal tartózkodnak az Egyesült Államokban, és tényleges életösszefüggéseiken kívül lépnek egymással kapcsolatba. A nő főhős lengyel, férfi szeretője, José pedig dél-amerikai. Közös történetük már befejeződött, mielőtt elkezdődött volna, hiszen mindkettejüket várja a saját életének folytatása abban a világban, amely a folyamatos, megszokott hétköznapijához tartozik. Szerelmi kapcsolatuk viszont egyre inkább teljes és kölcsönös megszállottsággá alakul át: „Miféle erő tartotta együtt őket teljes hetvenhat nap mind a huszonnégy órájában, amit ebben a városban együtt töltöttek? És miféle erő választotta el őket egymástól? Mondhatjuk-e, hogy csak azért szakadtak el egymástól, mert a férfi már halott?” – kérdezi a női elbeszélő, miközben rendbe hozza a lakását, mielőtt végleg visszatérne Varsóba. Amennyiben a kannibalizmusról szóló *Isteni éhség* című antropológiai tanulmány volt az a véletlen, amely összekapcsolta őket, akkor kimondható, hogy ez a cím megpecsételte a sorsukat. A szerelmi történet az emberiség határait rákérdező reflexióktól, a kannibalizmus eredetéről és természetéről szóló filozófiai és teológiai értekezésektől kísérvé bontakozik ki, és két ember közti kommunikáció lehetőségeiről szóló kulturoológiai kutatás sajátos formáját veszi fel, az eltérő nyelvek képezte akadályokra, a test közös nyelvének kérdésére és végső soron arra fókuszálva, hogy hová vezet bennünket az *isteni szerelmi éhség*. A könyv elbeszélő és értelmező vonulata azon a ponton találkozik, ahol a női főhős megérti – társa hallgatólagos beleegyezését feltételezve –, hogy összetartozásuk továbbvitelének egyetlen kizárólagos módja az lehet, ha megöli és megeszi társát, ekképp saját testévé téve a másikat, teljességgel magába fogadja.

Az *Isteni éhség* természetesen nem valamiféle bűnügyi bonyodalom kiinduló állomásaként fogalmazza meg a gyilkosságot, és magának az eseménynek sincs referenciája a külső világban, a két protagonista világán kívül. Ugyanakkor a „fegyver” beszerzése, maga a gyilkosság, a test feldarabolásának módja, az egyes testrészek elfogyasztása és annak leírása, ahogy megszabadul a test elfogyaszthatatlan részeitől, majd annak elmesélése, hogyan takarítja föl a házat, és csomagol össze az Európába történő visszainduláshoz, a legapróbb részletekre is kitérő leírást kap. A megjelenítés logikus rendje és a részletek racionális bemutatása lehetetlenné teszi, hogy a szerelmi kannibalizmus ötletét csupán a regény metaforikus aspektusaként, valamiféle értelmezési lehetőségként fogjuk föl. Épp ellenkezőleg, Slavenka Drakulić kitart a test

és a testiség konkretizmusánál, és ez, figyelemmel arra, hogy a test nyelve soha nem juthat el az egyértelmű kijelentésekig, nyitva hagyja a lehetőséget a különféle értelmezések előtt.

A test traumája

„A nemi erőszak épp azért semmisíti meg az önmagunkba vetett alapvető bizalmat, mert megsemmisíti a test integritásának érzését: a test fizikai határait erőszakkal lerombolják, gyakran azzal a közvetett vagy közvetlen fenyegetéssel társítva, hogy megcsónkítják vagy megsemmisítik. Amennyiben a személytől megvonják ahhoz való jogát, hogy ellenőrzése alatt tartsa a testére vonatkozó történéseket, az önbizalom magja sérül meg, vagy teljesen megsemmisül.”
(Deidre Barrett)⁵

A testről szóló regények közül utoljára megjelent, *Mintba nem is lennék* című regénye tematikailag folytatja Slavenka Drakulić háborúról szóló, a kilencvenes években írt szövegeinek, esszéinek sorát. Leginkább ezzel a témakomplexummal magyarázható az a szerzői döntés, hogy a *Mintba nem is lennék* elbeszélői pozícióját egy harmadik személynek engedje át. Erről tanúskodik a következő szerzői nyilatkozat is: „A boszniai háborúban megerőszakolt (többnyire bosnyák) nők vallomásait és tanúságtételeit hallgatva és olvasva egyszerre csak felismertem, hogy végletesen ismétlik egymást, és hogy emiatt az ismétlődés, valamint a nők szűkszavú, érthető módon minimális közlésekre szorítókozó elbeszélésmódja miatt ezek a vallomások rendkívül fárasztóak. Vagyis önmagában az a tény, hogy ők átéltek egy nemi erőszakot, és hogy ez egy autentikus és igaz esemény, mindez nem elegendő ahhoz, hogy megrendülést váltson ki. Ezt az eseményt valamilyen más módon kell elmesélni. Az újságírásnak is, meg a tanúságtételnek is megvannak a maga határai, erről meggyőződhettem – és ezt a borzalmat csak a próza nyelvén tartottam kifejezhetőnek. [...] Ha megmaradtam volna a felszínen, és tartottam volna magam a megtörtént eseményekhez, és írtam volna például egy esszét vagy egy riportsorozatot, egészen más történet állt volna össze. Egy igaz, de nem drámai történet. Ezt a regényemet, érdekes módon, harmadik személyben írtam. Az első személy egyszerűen túl közel maradt volna a dokumentarizmushoz, a tanúságtételhez. Nekem pedig egy kicsit el kellett távolodnom...”

⁵ A mottóként használt idézetért Maja Ivanković hallgatónak tartozom köszönettel, aki a 2003/2004-es tanévben tartott *Szöveg és identitás* kurzusom keretében *A tömeges nemi erőszak mint az identitás megsemmisítésének stratégiája* címmel írt szemináriumi dolgozatot, és figyelmesen elemezve Slavenka Drakulić *Mintba nem is lennék* című regényét, a női főhős azonosságának lerombolását állította középpontba.

Ebben a kommentárban Slavenka Drakulić nagyon pontosan felismeri a tanúságtévkö szövegek „irodalmi érdektelenségének” egyik alapvető okát. Arról van szó, hogy az áldozatok (menekültek, traumát átéltek, erőszakot elszenvedettek...) elbeszélői diszkurzusában egyféle kiegyensúlyozatlanság figyelhető meg két véglet között, a saját egyedi, semmi másra vissza nem vezethető tapasztalat egyik végpontja és azoknak a nem tudatosan elsajátított sémáknak és sztereotípiáknak a másik végpontja között, amelyek segítségével megpróbáljuk elmondani ezt a személyes tapasztalatot. A személyes tapasztalat autentikus volta felbecsülhetetlenül értékes, de paradox módon érintkezik az anonimitással: az egyének „apró történetei” mindig apró kövecskék lesznek a kollektívumok közös történelmét jelentő „nagy történelem” mozaikján. A *Mintha nem is lennék* női főhősét csak egy S. betű nevezi meg, őrizve így a tanú névtelenségének jogát, ugyanakkor kiemelve ennek a gesztusnak a címmel való kapcsolatát – a főhősök saját arctól való megfosztottsága mindig kiszolgáltatottságuk jele, annak a jelzése, hogy nem uralják a saját történetüket. Az anonim elbeszélők rejtett neve azt jelzi, hogy a történetüket nem *saját történetükként*, hanem paradigmatisztikus történetként kívánják elmondani, amely a közösség számára bír jelentőséggel. Az átélt traumákról, különösen pedig a nemi erőszakról szóló beszéd mindig belép a szociális előítéletek és tabuk területére, ami megnehezíti a nyilvánosság előtt való beszédet. Még ma sem, tíz évvel a háború után sem tudunk felmutatni szociológiai és politológiai megalapozású szisztematikus elemzést az elkövetett nemi erőszakokról mint egyedi cselekvésekről, de mint előre eltervezett tömeges bűncselekményekről sem, amelyek hozzátartoztak a „különleges hadviseléshez” és az etnikai tisztogatáshoz.⁶ Ez volt az oka, hogy a (Slavenka Drakulić többi könyvéhez hasonlóan) először külföldön megjelent *Mintha nem is lennék* az irodalmi kritika figyelme mellett élénk politikai reakciókat is kiváltott. A regényszerű megformálás és a közvetlen tanúságtételek összehasonlító vizsgálatára alkalmas kevés forrás egyike Seada Vranic *A hallgatás fala előtt* (Zágráb, 1996) című szöveggyűjteménye, amelynek első részében tizenegy megerőszakolt személy (főleg nő) autentikus vallomását, valamint öt olyan személy tanúvallomását olvashatjuk, akiknek az anyagát a bosznia-hercegovinai háborús bűnöket vizsgáló bizottság dokumentációjából vették át. A könyv második része pedig egyike az első próbálkozásoknak a jelenség szociológiai vizsgálatára, amelyben megbecsülik az elkövetett nemi erőszakok számát, fölvezetik az erőszakot elszenvedettek nemi, életkori, faji és szociális összetételének szerkezetét, és megindokolják a könyv legfőbb állítását a nemi erőszakokról mint a „különleges

⁶ Fontos munka mind az összegyűjtött anyag, mind az elvégzett elemzések tekintetében az az orvosi jelentésekre épülő és pszichiátriai megközelítést alkalmazó tanulmánygyűjtemény, amelyet külföldi és horvát szerzők állítottak össze: *War, Violence, Trauma and Coping Process. Armed conflict in Europe and survivor response*, ed. Libby Tata ARCEL, Denmark–Croatia, 1998. Különösen két fejezet emelkedik ki: Libby Tata Arcel *Sexual Torture of Woman as a Weapon of War – The Case of Bosnia-Herzegovina* és Gorana Tocilj-Šimunković *When can Psychotherapy for Survivors of Sexual Torture Begin* című tanulmánya.

hadviselés” és az etnikai tisztogatás részét képező, előre eltervezett tömeges háborús bűncselekményekről, valamint ezek olyan mértékéről, amely többszörösen meghaladja az eseti nemi erőszakokról szóló könnyelmű feltételezéseket (amelyeket úgy mond „a nemek közötti természetes küzdelemmel” lehetne indokolni, ami krízishelyzetekben a felszínre tör). A könyv bevezetőjében Seada Vranić is számos olyan kérdést fölvet, amelyek a tanúvallomások fölvetelének és az egész eljárás menetének problémáihoz kapcsolódnak, és a társadalomban gyökerező patriarchális előítéletekkel állnak összefüggésben, szóvá téve, hogy ezek megnehezítik, igen gyakran pedig lehetetlenné is teszik a tanúskodást, mert a társadalom izolálja a megerőszkolt személyeket, a szegény és a bűnösség érzésével terhelve őket, esélyt sem adva számukra későbbi visszatérésükre a társadalomba. Különösen megrázó a könyvben Farukként megnevezett férfinak a megnyilatkozása, akinek 1992. augusztus 16-án rögzített tanúvallomása a szubjektum traumatizáltságának alapvető kérdéseit nyitja meg: „Egyetlen célom, hogy az enyéimről gondoskodjam. Én nem vagyok fontos. Nem reménykedem semmiben, és nem várok az élettől semmit. Én, asszonyom, már nem is vagyok a magamé. Mintha valaki más költözött volna belém, bevette magát a bőröm alá, egy idegen, akit nem ismerek, nem szeretek és nem tisztetek” (VRANIĆ 1996, 57).

Nem ismerek, nem szeretek és nem tisztetek. Öntudat? Szeretet? Önbecsülés? Identitás? Élet? Jövő?

A *Mintha nem is lennék* elbeszélésének szerkezete közel áll a *Márványbőr*éhez vagy az *Isteni éhség*éhez: a jelen időbe helyezett kerettörténetbe szövődik be a korábbi események visszatekintő bemutatása. Az S. rövidítéssel jelzett női főhős a regény elején egy stockholmi kórházban megszüli a fiát, a gyermeket, aki *kilenc hónapig úgy nőtt benne, mint valamiféle tumor*. A nő előzetesen meghozott döntésétől, hogy a születő gyermekét örökbe adja, a regény végén jelzett döntéséig, hogy mégiscsak elfogadja a sajátjaként, annak ellenére, hogy a gyermek apja nemi erőszakot követett el rajta, kínozta és más háborús bűnök is száradnak a lelkén, végigkövethetjük a nő történetét, amely egy sajátos keresztútként is felfogható, amelyen végigjárja a pokol, a kínzások, a megerőszkolások és mindazon borzalmak stációit, amelyeket egy kis, szintén meg nem nevezett boszniai falu tanítónőjének el kell szenvednie 1992 májusától. Az otthon kényszerű elhagyása, deportáció (a kifejezés szó szerint megegyezik a holokauszt tapasztalatáról szóló beszéd terminusával), megérkezés a táborba. Boszniai szerb tábor és az úgynevezett „női szoba”: június, július, augusztus, szeptember, október. Ezt követően egy boszniai menekülttábor, majd egy Zágráb melletti menekülttábor, svédországi menedékjog: egy út, amelyen a háború több ezer áldozata végigment. S. első tudatosuló érzése, amelyre visszaemlékszik attól a pillanattól fogva, hogy a többi asszonnyal együtt nyugodtan fölszállt az autóbuszra, egy fizikai rossz érzés, amely „az első jele volt, hogy a teste már nem csak az övé, és hogy ettől kezdve számolnia kell ezzel...” Attól kezdve a teste *másokhoz* tartozik,⁷ mások veszik

⁷ „Minden korábbinál világosabban érzi, hogy elvették tőle a saját magához fűződő jogait, hogy most már teljes mértékben jogfosztottá vált.”

igénybe erőszakkal, a saját akarata ellenére. A nemi erőszak megéléséről szóló beszámolójában szerepel az a mondat, amely aztán a regény címe is lesz – *mintha nem is lennék*: „Amikor leereszti a tekintetét, látja, hogy a lábai még mindig ott vannak, és egy másik férfi arca van köztük. Ezek természetesen az ő lábai. S. közli saját magával, hogy ezek az ő lábai, de valójában nem érzi őket. Mintha nem is lennék, jut eszébe. Mintha nem lennék többé itt” (DRAKULIĆ 1997, 64–65).

Az ismétlődő erőszakolások és verések a testtel való erőszakos rendelkezés legradikálisabb formái, de a repertoár ennél sokkal hosszabb. Az erőszakos internálás, a fogva tartás, a megfelelő higiéniai körülmények hiánya, a mentális kínzások, mások halálának látványa, éhség, szomjúság, hideg, tisztátalanság... – mindezek csak újabb és újabb formái annak, ahogy megfosztották őket a saját testük fölött való rendelkezés szabadságától. Végül bekövetkezik a nem kívánt terhesség és gyermek az erőszakot elkövető katonának valamelyikétől, és ezzel a testi önrendelkezéstől való teljes megfosztottság, és kiszolgáltatottság mindannak, ami ezután ebből következik. A terhessége folyamán S. számára a saját teste egyre inkább *szörnyetegre kezd* hasonlítani,⁸ amelyre rá sem bír nézni, és úgy tekint önmagára, mint idegen alakra. A fordulat lehetőségét akkor sejtjük meg, amikor először pillant rá a saját gyermekére, és az elképzelttel ellentétben a gyermek nem szörnyszülőtt.

Történetek és tények

Slavenka Drakulić műveit olvasva, legyen szó akár regényről, akár esszéről, de akár bármelyik újságcikkéről, az olvasónak mindig az az érzése, hogy egy egész részletét olvassa, hogy az aktuálisan éppen egy hetilap részére megírt szöveg valamiféle belső viszonyban áll az irodalmi munkássága egészével. Amikor 1997-ben a Feral Tribune kiadásában megjelent a *Hogy éltük át a háborút*, a hazai közönségnek is alkalma nyílt arra, hogy ha szűkített formában is, de összefüggően olvashassa esszéinek és elbeszéléseinek azt a három kötetét, amelyek a kilencvenes években számos kiadónál napvilágot láttak már Európában és a nagyvilágban. A *How We Survived Communism and Even Laughed*, a *Balkan Express* és a *Café Europa* így a horvát kiadásban egy összefüggő trilógia egy-egy köteteként látott napvilágot: *Kako smo preživjeli komunizam* (Hogyan éltük túl a kommunizmust), *Kako smo preživjeli rat* (Hogyan éltük túl a háborút) és *Kako smo preživjeli postkomunizam* (Hogyan éltük túl a posztkommunizmust). Hogyan határozhatnánk meg ezeknek az esszéknek a közös nevezőjét, valamint mindazokét, amelyek szászámra jelentek meg szétszórvva különféle újsá-

⁸ Vö. egy másik összefüggésben Lidia CURTI *Čudovišna tijela u suvremenoj ženskoj književnosti* (Szörnyeteg testek a kortárs női irodalomban, Treća, 2001) címmel megjelent tanulmányát, amelyben szó szerint megjelenik a saját női testtel szemben érzett undor alapvető érzése: „borzalmasan undorító vagyok” (Jeanette WINTERSON, uo., 224).

gokban, és nem jutottak el a bekötött kiadáshoz? Tematikailag lehetetlennek látszik ilyet találni, hacsak nem találunk egy olyan tág keretet, mint a *bétköznapiok* vagy *az egész élet*. Szinte nincs is a hétköznapi életünknek olyan vonatkozása, amely nem találhatná meg a helyét Slavenka Drakulić történeteiben, ne válhatna azokban motívummá – továbbgondolkodásra készítette arról, hogyan is élünk, és mi is történik velünk tulajdonképpen. A formális jegyek tekintetében ezekben a szövegekben eltűnik a határ az esszéműfaj és az elbeszélés között, hiszen ezekben egyszerre megy végbe az elbeszélés, a leírás és a reflexió. Slavenka Drakulić elbeszélő stílusának alapvető jellegzetessége a részletek iránti fokozott érzékenység, az olyan, első látásra jelentéktelennek tetsző sajátosságok felismerése, amelyből aztán a történet központi motívuma nőhet ki, ezzel hódította meg a legszelesebb olvasói rétegeket szerte a nagyvilágban.

Maga az író hívja fel a figyelmünket a horvát kiadás előszavában arra, hogy mindhárom könyv elbeszélése többes szám harmadik személyű, minden megszólalás a „mi” perspektívánkból történik, ez a „mi” pedig azoknak az embereknek a közös megnevezése, akik az egykori szocialista országokban éltek. „Néha az az érzésem, hogy a Kelet- és Nyugat-Európa közti különbség visszavezethető a szóban forgó nyelvtani személyek, az első személy egyes száma és többes száma másféle felfogására és használatára.” Kicsodák tehát azok a hősök, akik túléltek a kommunizmust, a háborút és a posztkommunizmust? Azok, akik évtizedekig olyan rendszerben éltek, amely mindig a „mi”-t részesítette előnyben az „én”-nel szemben, ahol a *kollektívum* mindig erősebb és fontosabb volt az *individuumnál*, ahol nem ápták a saját elképzelésekre való jogot, hanem az „én”-t ellentmondást nem tűrően alárendelték a „mi”-nek. Az általánosnak az egyedi feletti túlsúlyát Slavenka Drakulić elsősorban a kommunista időszakra szóló történeteiben tárja fel, amelynek a hétköznapi életben létrejött alakzataira manapság leginkább iróniával tekintünk. Olyasféle dolgok gyűjtése, amelyeket normális országokban élő normális emberek a szemébe dobtak volna, a szegénység sikertelen elleplezése, a házilagos hajfestés, a vécékben használt felvágott újságpapír, a boltokban dolgozó elárusítónők megvesztegetése és otthoni árutartalékok képzése. Amíg a kommunizmusban megélt hétköznapiok ironikus visszaemlékezései leginkább a jugoszláviai tapasztalatokra vonatkoznak, a *Hogy éltük át a posztkommunizmust* történeteiben más rendszerváltó országok hétköznapijai is elbeszélői formát kapnak, a budapesti fürdőszobák vagy az európai nagyvárosok neveit viselő szófiai kávézók leírásaival, amelyekben tulajdonképpen szintén a mi valóságunkra ismerhetünk. Ami mégiscsak feloldhatatlan különbség, az a háború ténye, amely a mi kilencvenes éveinket egészen másképp alakította, mint a többiekét, akik „élőben” gyakorolhatták az egykori szocializmus maradványainak átalakítását a kapitalizmus nem igazán kiszámítható formáira.

Annak ellenére, hogy már 2004-et írunk, ezek a háborús kilencvenes évek máig nem kerülhettek igazán múlt időbe. Számos kérdés maradt válasz nélkül, sok dolgot övez továbbra is mély hallgatás, és sok mindenről nem is akar senki hallani. „Az az ember, aki közvetlenül szembenézett a személyes felelősség kérdésével, többé nem tekinthet úgy a történelemre, mint a hatalom érthetetlen lépéseire”, vonja le

következtetését Slavenka Drakulić *A holokausztban betöltött szerepem* című esszéjében, mégpedig azért nem, „mert meg kell értenie, hogy milyen sok múlik az egyénen, azon, hogy mit tesz, és miket beszél. Horvátországban a kommunizmus elmúltával nincs elfogadható kifogásunk a hallgatásra.”

A fentiekből következően Slavenka Drakulić legújabb könyve, *A légynek sem ártanának* szintén a háborúval és annak következményeivel, az egyéni sorsok alakulásában betöltött szerepével foglalkozik. Olyan sorsokról van szó, amelyek még nem zárultak le, és amelyeket még nem érthetünk a maguk teljességében. A könyv dokumentarisztikus magját a hágai háborús bűnösök vádiratainak anyagai és történelmi tényei képezik, de az elemzés igazi célja annak a pszichológiai profilnak, azoknak az okoknak a feltárása, amelyek oda vezetnek, hogy valaki „háborús bűnös” legyen: „Abból az elgondolásból indultam ki, hogy könnyű azt kimondanunk, ezek szörnyetegek, nem emberi lények, nem közönséges emberek. De mi van akkor, ha ezek mégis a körülöttünk lévő emberek, a szomszédaink, a rokonaink, a barátaink? Milyen következményekkel jár ez ránk, a többi közönséges emberre nézve?” Nem könnyű szembenézni a múlttal, állapítja meg a szerző, különösen, ha az nem kellemes, és úgy látszik, hogy még nem jutottunk túl sokra a „múlt megemésztésében”, inkább a múlt kitörléséről, szőnyeg alá söpréséről beszélhetünk. Annak a munkának a megnevezésére, ami még ránk vár, Adorno kifejezése látszik a legmegfelelőbbnek, „a múlt feldolgozása”. Ahogy az egyénnek szembe kell néznie önmagával, és vállalnia kell a saját múltját, úgy a közösségeknek is szembe kell nézniük önmagukkal, mert most már valóban nincs helye további féligazságok ismételtetésének, a tények kifogatásának, napi szintű hozzáigazításuknak valamelyik politikai illúzióhoz.

Ladányi István fordítása

Bibliográfia

- CHANFRAULT-DUCHET, Marie-Françoise (2000), *Textualisation of the self and gender identity in the life-story*, in Tess COSSLETT–Celia LURY–Penny SUMMERFIELD (2000), *Feminism and Autobiography. Texts, Theories, Methods*, London, Routledge.
- CIXOUS, Hélène (1997), *A medúza nevetése*, ford. KÁDÁR Krisztina, in Kis Attila–KOVÁCS Sándor–ODORICS Ferenc (szerk.), *Testes könyv*, II., Szeged, Ictus, 357–381.
- CURTI, Lidia (2001), Čudovišna tijela u suvremenoj ženskoj književnosti, *Treća*, 1–2, Zagreb.
- DRAKULIĆ, Slavenka (1987), *Hologrami straha*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.
- DRAKULIĆ, Slavenka (1989), *Mramorna koža*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.
- DRAKULIĆ, Slavenka (1995), *Božanska glad*, Zagreb, Durieux.
- DRAKULIĆ, Slavenka (1996), *Kako smo preživjeli komunizam*, Split, Feral Tribune.
- DRAKULIĆ, Slavenka (1997), *Kao da me nema*, Split, Feral Tribune.

- DRAKULIĆ, Slavenka (2003), *Oni ne bi ni mrava zgazili*, Split, Feral Tribune. (Magyarul: UŐ [2005], *A légynek sem ártaná*, ford. CSORDÁS Gábor, Pécs, Jelenkor Kiadó.)
- LUKIĆ, Jasmina (2001), Ljubić kao arhetipski žanr. Proza Dubravke Ugrešić, *Ženske studije*, 2/3, Beograd
(http://www.zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=162&Itemid=41).
- ŠAFRANEK, Ingrid (1983), Ženska književnost i žensko pismo, *Republika*, 1983/11–12, 7–28.
- ŠAFRANEK, Ingrid (1999), *Paradoksalno tijelo—tekst kod Marguerite Duras*, in Djurdja BARTLETT (ed.), *Tijelo u tranziciji*, Têkstilno-tehnološki fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, Zavod za dizajn tekstila i odjeće.
- SLOTERDIJK, Peter (1999), *A tetovált élet*, ford. WEISS János, in UŐ, *Világgra jönni – szót kapni. Frankfurter előadások*, Pécs, Jelenkor Kiadó.
- VRANIĆ, Seada (1996), *Pred zidom šutnje*, Zagreb, Antibarbarus.

VIRÁG ZOLTÁN

Horvát Erősz – Szlovén Cupido

Női látásmódok, önéletrajzi mozzanatok, kortárs nézőpontok

Az intézményesített ideológiai felügyelet alá helyezett társadalmi, gazdasági, államszervezeti berendezkedés egykori jugoszláv változatát alapjaiban kezdték ki és rázkódtatták meg azok az erjedési, bomlási folyamatok, amelyek az 1980-as évekre szinte minden rétegében átszivárogták a kultúrát és a politikát. A nagyhatalmi érdekszférák kívülről jövő befolyása, a föderalizált párteszmény és a független ellenzékiesség érdekkülönbségei révén, valamint a mérsékeltebb központosításra, rendfenntartásra vágyakozás vagy az etnikai tisztogatást támogató radikalizmus erődemonstrációi hatására kibontakozó nacionális kizorítódsdi érvénytelenné tette a homogenizálás marsall-tervét: Jugoszlávia + Kommunizmus = Titoizmus. Semmivé foszlott a testvériségegység ideája, a párt direktívák hatályukat veszítették, az intézményrendszer megrogyott, a közigazgatás rendje szétzilálódott, új szimbólumok születtek, friss államalakulatok keletkeztek, az országhatárok teljesen átrendeződték.

A nacionalista eufória véres valósága, az egymást követő háborúk iszonyatos pusztítása az 1970-es, 1980-as, 1990-es évtizedben szocializálódott és akklimatizálódott értelmiségi csoportokat, a különböző művészgenerációkat és írónemzedékeket válaszut elé állította. Egy posztideologikus kor sürgető kérdéseire (a hazáról, a nemzetről, a nyelvről, az identitásról, az agresszióról, a szenvedésről stb.) úgy kellett reflektálniuk, hogy a 20. század levitézlett eszméire, meddő értékítéleteire már kevésbé támaszkodhattak. Idejekorán felmérték, bizonyos összefüggésekről, ontológiai státusokról és modalításokról közvetlen módon, szenvedélyektől átítatva pontosan azért nem sikerülhet érdemlegesen nyilatkozniuk, mert a modern, angazsált művészet és irodalom sémájához (elhasználódottsága, megkopottsága miatt) képtelenség igazodni az ezredforduló környékén (vö. ORAIĆ TOLIĆ 2008, 52).

A kortárs horvát és szlovén irodalmak posztmodern konstellációjában a férfiszubjektum meg a hozzá tartozó identitások szólamszerkezetei mellé az elmúlt évtizedekben egyenrangúan sorakoztak fel a női azonosságtudatok és szerepköri változatosságok diskurzusfajtái, színreviteli tendenciái. A nőiség mibenléte legkevésbé sem a maszkulin ego által érzékileg inspirált konstrukciókra korlátozódott, nem csupaszodott le a nemi vágy által kitüntetett személyi feltételekre, testi teljesítményekre. Nem az alávetett alanyiságot, szexuális szolgáltatás-készséget előírányzó férfifantáziák világához kínált valódi hozzáférést, hanem a női mivolt mindenkori szituáltságának, szabadságfeltételeinek megragadhatóságához. A sorsmeghatározó pozíció és szerep a szociokulturális létezés lehetőségeiben, a „megoldatlan társadalmi, morális, nemzedéki, családi, nemi, nemzeti, kisebbségi és egyéb problémák történelmi, ideológiai és

egyéb vetületeinek értelmezésében” teljesedett ki (THOMKA 2009, 37). A legismertebb horvát és szlovén írók ironikus távolságtartással viszonyultak és viszonyulnak a művészeti, az irodalmi hagyományok szokványos kliséihez, a konfesszionális, impresszionisztikus hanghasználatához, a modorosán szépeltő önéletrajzi mimézishez. A népiesség felé kacsingató, a helyi folklórtól, nemzeti mitológiától átforródott versbeszédet mértéktartóan kezelik, a kizárólag etnikai és vallási hovatartozása révén konstituálódó identitást elvértve tekintik párbeszédképesnek, s a művészetek, az irodalom ideológiai diskurzusként való működtetésétől sem esett nehezükre tartózkodni, a válaszadások helyett a kérdésfeltevésekre összpontosítva.

A nyelvi és a kulturális többlakiság, a szellemi, az esztétikai határok átjárása, a maskulin-feminin ellentétezés halványodása, a férfi és a nő létfeltételek kommutativitása a szövegalkotás új polifóniáját létrehozva került és kerül előtérbe az olyan horvát szerzők, mint Jagoda Zamoda vagy Marinela, s az olyan szlovén alkotók, mint Lela B. Njatin vagy Mojca Kumerdej munkásságában. Az egyidejű többlényegűség és a margóhelyzetet felváltó mozgó perifériák gondolatának felvetődése a nyitott formáknak, alternatív struktúráknak, a fikciós és nem fikciós természetű szövegkomponenseknek, a nyelvi és nem nyelvi összekötőelemek fokozatos felhalmozódásának kedvez, így a versszövegek, rövidpróza elbeszélések, regények alkalmasnak mutatkozhatnak arra, hogy a világlátásban, létélményben, szemléletben és érzékelésmódban jelentkező transzformációk rögzítésekor ne csak az elemek mint olyanok alakulhassanak át, hanem a belőlük képződő egész, tehát a műfajforma, a stílus mint globális kategória és a narratív szerkezet is (THOMKA 1991, 601).

A személyes valóság tényszerű rögzítéseiből, a factumok és a fictumok egymásba szövődéseiből, az antimimetizmus és a posztmimetizmus nyelvi játékaiból az autobiografikus kontúrokat mutató szépirodalom jelentős nyereségei jöttek létre mindkét kultúrában. Az önéletrajzi dokumentálásban, kommentálásban, a naplókban, memoároknak és levelekben materializálódó, elbeszélő típusú autobiografikus diskurzus kortárs horvát irodalomra vonatkoztatott szintjei teljes mértékben hasznosíthatók a jelenkori szlovén irodalomban zajló folyamatok áttekintésekor is. „A két autobiográfiai szint – az első, amely a narráció tematikai szintjén a személyes történelem képeit villantja fel (gyermekkor, felnőtté válás), és a második, amely a társadalomtörténetet problematizálja – az autobiográfia mint leginkább flexibilis műfaj elméletét támasztja alá: az önéletírás az egyén életének szinte minden artikulációját végig tudja kísérni, s a legteljesebben mutat rá a társadalmi formák és az individuumok egyedi volta közti viszonyra.” (SABLIC TOMIĆ-REM 2009, 62.)

Jagoda Zamoda¹ szépirodalmi műveinek nyelvi dimenzionáltsága debütáló, *Kresni riječju* (1978) című kötete óta rokonítható a városi legendárium lexikális

¹ Kötetei: *Kresni riječju* (1978), *Knjiženstvo van sebe* (1981), *Kaseta „evo; – ta!”* (1986), *Kao da sam tu živjela* (1987), *Osjecaj sreće* (1987), *Izabrane pjesme* (1996), *Knjiga utjeba* (1999), *U trećem licu* (1999), *Ne dam se zapamiti* (2004), *Moj glas ili uživo* (2005). Költeményei magyarul Fenyvesi Ottó áttünetésében jelentek meg a *Magánszférák reinkarnációja* (2002) című antológiában és a *Tiszatájban*, *Fossziliában*. Az ő fordításait idézem – V. Z.

repertoárjával, az urbánus tapasztalatok heterogén szociolektusaival. A szülőföldi közvetlen környezet, Varasd, Kutina őrzendő értékei, a zágrábi, olaszországi, indiai szellemi központok sporadikus kultúrjai, az Adriai-tenger hatósugara és a művészeti, irodalmi hagyományok erős magnetizációja a beszédhelyzetek sokszorozhatóságát teszik kiaknázhatóvá. A lírai személyek kevert hangon szólalnak meg, a magánszférák előtérbe helyezésével hozzák közös nevezőre a létezésük fundamentumát biztosító térmodulációkat, szezonális változásokat, kulturális geográfiai kiindulópontokat. A nagyvárosi őszhöz, a parkokhoz, ligetekhez, a folyókhoz, könyvesboltokhoz, butikokhoz (*Mese a városról*), egy fűvészkerthez, egy műteremhez (*Három miniatűr [Slava Raškaj, a műteremfestő, Várakozás, Anna és Oszkár]*), az ontológiai dilemmákhoz (*Szép idő, kellemes bétvége, Estére*), a szexuálesztétikai morfondírozáshoz (*Áttetsző, Üzemzavar*) vagy éppen a kollektivizációhoz, a technológiai folyamatokhoz, az egészségközpontokhoz (*A termelésben, Hidraulikus gépek, A betegek ápolása, gyógykezelése, adminisztráció*) társított versnarráció fokozatosan adagolja a hétköznapi élet konfekcionális jellegének mozaikdarabkáit. Közben viszont e felhalmozódási mechanizmus kulisszatitkaiba enged bepillantást, a lejegyzésmód motivikus szerveződéseit, párhuzamait kiegészítő információkkal, magyarázatokkal látván el.

A mindennapi nyers szituációk regisztrációjába képzőművészeti allúziók (például Slava Raškajról és műterméről), irodalmi olvasmányok (például Augustin Tin Ujević, Miroslav Krleža, Ernest Hemingway munkái) épülnek be a beszédalanyok értékpreferenciáit hangsúlyozandó. Az egyik ént másikkra váltó, másnak adományozó polemikus hangütés nem hagyja érintetlenül a különböző művészeti ágak bevett normáit és a műnemi kötöttségek, műfaji meghatározottságok rendszerét sem. A jelentés megsokszorozásának dekonstrukciós stratégiáját aktivizáló Jagoda Zamoda-i poétika (vö. REM 2010, 446–447) kifordítja a műkedvelő szenualizmus és a műélvező naivitás megjátszott koncepciótlanságára épülő befogadási aktusokat. A nincsenek új formák, csak új jelentések vannak Joseph Kosuth-i elképzelése a stilisztikai diverzitás legitimációja és a hibrid alakzatok szocializációja nyomán keletkező művészettelfogásban értékelődik újjá. E szemantikai pluralizmusban az önmeghatározás az önmegvalósítás funkciójaként ölt alakot:

- : a pornográfia térhódítása
- : a dilettánsok előretörése
- : rossz festmény
- : nincs megértéssel a művészet iránt
- : nem művészet
- : érthetlenség
- : felületesség
- : nem értem az egészet
- : nincs bennem művészi hajlam
- : kvázi-művészek
- : ostobaság

: antitalentum
 : plágium
 : mindenki lehet művész
 (*Nem érdekli a drámairodalom*)

A szerzőnő filmes utalástechnikákkal, különmemű részekből egybeépített ismétlésszerkezetekkel, a személyes hangoltság túlzó kidomborodásainak visszapréselésével, lefojtásával (vö. REM 2011, 504) fegyelmezetten gazdálkodó kötetében a női arc, a női test a társas kapcsolatok bonyodalmainak és a magány illemtanának szorításában fedeztetni fel magát. A tanulságok szinte észrevétlenül szűrődnek le, a létbírálat pozitív vagy negatív előjelei alig feltűnőek. A tükörbe, a Másik tükrebe mértett pillantáskor felfedezett arc egyszerre bizonytalan, ködös konstrukció és a személyiség szerkezet tartóállványa, a nélkülözhetetlen kellékek, rekvizitumok gyűjtőbázisa, tárolórendszere:

és vissza-visszatérek az archoz,
 visszaadok neki mindent,
 minden vonást, minden érintést,
 minden púdert, minden mázt, minden mozgóképet,
 mindent az arcomra kenek,
 az arcra közelítek,
 egyre közelebb,
 miközben a pléhpozához érkezünk,
 a kásás, földszerű archoz,
 a sáros, a sziklás, a lisztes archoz.
 (*Erről nem beszélünk*)

A funkcionális és a fikcionális női anatómia a szexualitás vákuumában sem mutatkozik gyengének, alárendeltnek, a korporális állomány veszteségei, tónuscsökkenései semmit nem vonnak le értékeiből, tettekérségéből. A test nyelvének és a nyelv testiségének, a hússzerű materialitással és a képlékeny nyelvi anyaggal való kölcsönös érintkezéseknek, arányeloszlásoknak az író erősz felemelkedése szab irányt, bőségesen kibontakoztatva a textuális élvezet minden rezdülését (lásd ehhez VALENT 2005, 87–89).

A farmernadrágos próza örökségéhez hű és a konceptualista, minimalista törekvéseket, urbánus élethelyzeteket favorizáló horvát költők, prózaírók, esszéisták, teoretikusok sorában üstökösként tűnt fel Marinela² a maga erotologikus írásművészetével. A zágrábi *Quorum* folyóirat (első elbeszélése 1988-ban jelent meg az orgánumban) nemzedékeinek az egykori jugoszláv s az exjugoszláv tradícióval,

² Kötetei: *Lift bez kabine* (1996), *Pušite li?* (2002), *Ne želim ti ugodan dan* (2011). Szövegrészleteit saját fordításomban idézem – V. Z.

a horvát politikai és kulturális hagyományokkal szembeni ambivalens viszonyát, a szépirodalmon kívüli művészeti ágakkal és irányzatokkal rokonszenvező, a képregényvilágokat, a médiavalóságot otthonosan kezelő, a könnyűzenei trendeket követő s az underground stíluspalettákat gyümölcsöztető alapállását elementáris erővel képviselik elbeszélései, költeményei (erről MEDVE A. 2009, 85).

A *Lift bez kabine* és a *Pušite li?* című rövidprózai gyűjteményeinek karnevalisztikus, nyelvtani időket felszabadultan váltogató grammatikájában látványosan nyer teret a töredezett, elliptikus mondategységek és mondategészek, pleonasztikus szerkezetek közvetítette megszólalás. A lezser infantilizmust, a serdülőkori hormonális túltengést, a bakfislányos allűröket kamatoztató hősei városi köztereken, sétatuton grasszáló egzisztenciák, outsiders, álcázott intellektusok, akik a rezonóri feladatkörök ellátásáról folyamatosan gondoskodnak. Önmérsékletet sosem gyakorolnak, walkmant hallgatnak, a képregényfüzetek kétdimenziós mítoszaiban elmerülve, a ponyvaregényklisék memoriterei közé szorulva, a tévéképernyős stimulációtól felajzva éldegélnek a tömegkulturális ikonográfia kotyvalékában. Az arroganciával vagy a pozörködéssel fűszerezett narráció alulkoordináltsága, alulstilizáltsága azonban megtévesztő, ugyanis éppen a szenvedélyek, a kényszerneurózisok, a delíriumos állapotok, a morbid fantáziálások, a beilleszkedési zavarok, az élvhajhászó kicsapongások húznak védvonalat és teremtenek távolságot a „banális napi evidenciák rohamaival” szemben (BAGIĆ 2004, 146).

A bohémság, az antiszociális viselkedés, a nemi szerepek cserélgetése, a perverziók végletekig fokozása az ivászatok, az önkielégítések, a közösülések, a kábítószerezések, a filmnézések, zenehallgatások telített diskurzusát hozza létre a női szubjektum diszperzív hatalmának kinyilvánításával (vö. SABLIC TOMIĆ 2004, 131). Az egyes életkori szakaszok közbeni önkiteljesítési, önkiteljesedési lehetőségek különbségeit elhalványítják a szövegek, a kislánykori bájosság s a virágzásában teljes női szépség idealizációja között minimálisra szűkül a távolság. Az alkati, szervi, ivarérettségi differenciák eltörpülnek, homályba vesznek. A *Lift bez kabine* (1996) kötet egyik legjobb elbeszélésének, a *Velikom dabru (A nagy bód)* címűnek öt éves korára emlékező beszédsubjektuma ekképpen számol be a mandulaműtétje utáni kórházi lábadozásáról:

Dosađivala sam se, bilo je vruće, skinula sam pelene, pored jastuka našla olovku. Uzela je i nježno je, ali snažno gurnula u pišu. Lagani bol, malo krvi i osjećaj kao kad pojedješ čokoladu namjenjenu mlađoj sestri. Bilo bi pretjerano reći da sam doživjela orgazam, ali bila je to najslađa čokolada koju sam ikad probala. [...] Ubrzo su se u sobi našle sve sestre s odjela. I tada je gospođa Maja (tako se zvala glavna sestra) proročanski rekla:

– Jebo me pas, ali ova mala kad naraste biti kurva!³

³ „Uncszitam egymagamban, elöntött a forrótság, megszabadultam a pelenkától, észrevettem a kis cerkát a vánkos mellett. Fogtam, és finoman, de határozottan benyomtam a puncimba. Az enyhe fájdalom, a csöppnyi vérszivárgás, az élmény ahhoz hasonlított, mint-

A médiumközi kapcsolódási felületek, a korábban már valahol leírt, megjelent irodalmi összefüggések, a más-más művészeti regiszterekből származó jelentésvariációk, továbbá a szubkulturális motivációk, virtuóz átkötések szerves részét képezik Marinela szövegkompozícióinak. *A nagy bód* állatmeséket, lányregényeket pajzán humorral célba vevő történetének vezetőknévre, helységnévre, foglalkozásnévre emlékeztetően beszédes nevű címszereplője nemcsak egy a karakterével azonosítható rajzfilm kópészerű figurájának hasonmásaként lép színre, hanem a Nagy Beavató, a „Nagy Farkaló” ábrándjának is életet ad. A férfivágycsapat fókuszába önmagát tizennégy évesen beléptető kamaszlány felidézte mulatóbeli jelenetét parodisztikusan játszik rá Ranko Marinković *Küklopszának* (1965) arra az epizódjára, amelyben az ideális nőről fantáziáló főhős a maga elvont szépségeszményét antropomorf jelenésként látja megelevenedni egy kirakatüveg tükörfjátékában (MARINKOVIĆ 1968, 306–307). A *Küklopszban* egy félszeg erotikájú próbabábu változik hús-vér teremtménnyé, Melchior Tresić reményeinek netovábbjává, Marinela elbeszélésében pedig a kéjsóvár pillantások keresztútjában illegő-billegő Lolita-imitátor, aki az éjszakai lebuj tükörfalának fényvillódzásából megszülető tini Venusként kínálja fel próbára magát választottjának:

Krenula sam prema šanku i prolazeći kraj jednog od ogledala ugledala se kako stojim visokim potpeticama, crnoj pripijenoj haljini i poželjela se. Osjetila kako curim, što god to značilo. Osjetila pogled, okrenula se. Za šankom je sjedio on, debeli Dabar od 130 kg i cerekao se.⁴

A kislányos szendeség és a nagylányos hetykeség keveredései, a szövegstrukturálás lektűrös ízfokozása, a történetmondás látszólagos technikai naivitása, az idézetesség funkcióváltásai alkalmi distanciákat teremtenek és tartanak fenn, töréseket hoznak létre a sztorikat előadó, az eseményekben közreműködő érintettek és a szórakoztatni szándékozottak között. A szerző elbeszéléseket tartalmazó két gyűjteményének személyneveket, városneveket (*Charlie, Rotterdam*), márkaneveket (*Kaiser Premium, BMW*), regénycímeket (*On the Road*), nemzetközi vándorszavakat, műveltségzavakat, állandósult kifejezéseket (*Romance, ABC, TV, Film, Angustiae, Ignoramus et ignoramibus*) evokáló címtípusai és az eltérő helyszínekhez, műveltségi

ha a kishúgomnak szánt csokit majszoltam volna be. Túlzás lenne azt állítani, hogy orgazmust éltem át, viszont ez volt a legedesebb csokoládé, amibe valaha belekóstoltam. [...] A kórterembe sereglett hamar az osztály összes nővérkéje. Aztán Maja (így hívták a főnövért) prófétai jövendölése csendült fel: – Baszódjak meg, ha tévedek, de amikor felnő, ebből a kiscsajból kurva lesz!”

⁴ „A pult felé vettem az irányt, majd az egyik tükör mellett elhaladva megpillantottam a tükörképemet túsarkúban, szűk fekete dresszben, s megkívántam magam. Benedvedtem, akármit is jelentsen ez. Kiszúrtak, megfordultam. A bárpultnál ő ült, a dagadt Szórmók, ott vigyorogva azzal a 130 kilójával.”

fogódzókhöz, civilizációs keretekhez illeszkedő szövegállományai remekül megférnek egymással. Európa, Grönland, Mexikó, Colorado, Walt Disney és Bruce Willis, Dr. Jekyll és Mr. Hyde, a szupermarketek, a premenstruációs szindróma közelterelődéseinek hatásfűkciói még fel is erősítik egymást a központozási szabályokra fittyet hányó, a versszerű sortördelés és a prózára jellemző mondattagolás nyomtatási elrendezését egyszerre alkalmazó textusokban.

A 2002-ben kiadott *Pužite li?* kötet *Dnevnik Melisse Loost* (*Melissa Loost naplója*) című rövidtörténete a partnercserék akrobatikájában hullámoztatja egybe, és a szenvedélyek váltakozó intenzitásában olvasztja össze a szereplők (s persze a szöveg) orgiasztikus kékjét:

Zgrabio me za dupe i posjeo. Uvalio se u mene poput kakvog monstuma ne pitajući za godišnje doba ili bračno stanje. Premda nisam očekivala, užitak je trajao nekoliko sekundi, ostatak sam proučavala muškarca kao pojam, iako ovaj nije bio ni blizu pojmu... odustala sam, oprala ruke i otišla kući.

Noćas se želim jebati.

Takvo što još nisam iskusila. Boja neba je bila neopisiva, no uroniti u nju bilo bi nešto posebno. U oblake. Idem spat.

Sanjala sam da jašem gola na jednom oblaku a oko mene lete zmajevi.⁵

A szerző mindkét könyvének darabjai kendőzetlenül, a világ megismerhetőségének korlátait ecsetelő, az emberi természet lényegbe vágó titkainak rejtve maradását tálaló agnoszticizmussal felvértezett, az örömtelen processzusok, az érzelmi frusztráltság tapasztalati mezejének kiszélesítésével tematizálják a szexuális szabadságot, szabadosságot, állhatatosan és tompítás nélkül szembeítve a provokatív és izgalmakra kész női erősszal (vö. POGAČNIK 2006, 171–172). „Bio je sumrak, prohladno. Nespretno sam hodala, prvi put u visokim potpeticama i osjećala se prilično praznom”⁶ – meséli *A nagy bód* nőstényördögé átvedlést gyakorolgtató fruská-

⁵ „Megragadta a seggem, és felnyársalt. Úgy hatolt belém, mint valami fenevad, nem kérdezősködött az időjárásról, nem foglalkoztatta a családi állapotom. Bár sosem vártam el, az élvezet pár másodpercig tartott, a fennmaradó időben a férfit mint fogalmat tanulmányoztam, jóllehet ez meg sem közelítette... Feladtam, kezem mostam, és hazaindultam. Ma este baszni akarok. Soha nem tapasztaltam ehhez foghatót. Az ég színe leírhatatlan volt, megmártózni benne, az lenne ám igazi különlegesség. Belemerülni a fellegekbe. Megyek aludni. Álmomban meztelenül lovagoltam egy felhőn, körülöttem sárkányok röpdöstek.”

⁶ „Alkonyat volt, borzongató. Gyámoltalanul csetlettem-botlottam az első alkalommal viselt túsarkóban, s meglehetősen üresnek éreztem magam.”

ja, amikor hódító körútjára indul, „Sada sam u sretnom stanju”⁷ – jegyzi le naplójába Melissa Loost zárómondatul, szabadon kitarulkozva és felkínálkozva az urbánus befogadás csábító közegének.

What a Pleasure, No Romance for Me, Can You Shine on Me? szögeznek le vagy tudakolják szinte slágeres ritmussal és dallamvezetéssel a legújabb alkotás, a 2011-es *Ne želim ti ugodan dan* versszövegeinek lírai beszédalanyai. A poentírozó modalitás váltakozó hangfekvései, a *Ljubav je v(l)ažna* (lefordíthatatlan szójáték: *A szerelem fontos/nedvfoltos*) és a *Ja sam žena ubojica* (*Fékevesztett/Gyilkos természetű nőszemély vagyok*) frazírozásai, valamint az édes halálról, a testi interkurzusról, a párna szorongatásáról tudósító, a locsogás-fecsegés teherbírásával kísérletező nyelvezet – az olvasóval tréfát űzve – kölcsönösen gyümölcsöztetik a megszokott irodalmi gyökerekhez való kötelességszerű visszatérés meg a gyökerestül kitépés orientációit.

A textuális szövetbe beíródás vágyaként, kreatív rongálásként, alkotó pusztításként (vö. VALENT 1988, 215) értelmezhető marinelai erotologikus beállítódás markáns előképét Lela B. Njatin⁸ több művészeti területen is reprezentatív munkássága teremtette meg a jelenkori szlovén irodalomban, kultúrában. A Neue Slovenische Kunst, az Új Szlovén Művészet inspirálta, a szuper 8-as technikájú filmkészítésében, a videoprodukciók létrehozásában, a jelmeztervezői, divattervezői kreativitásában, elméletírói felkészültségében egyöntetűen kiemelkedő alkotói irányultság fő ismertetőjegye a kíméletlen konfrontáció a férfi(as) irodalmi narratívákkal, a patriarchális művészeti örökséggel. A biológiai nemi, társadalmi nemi szituáltság és prezentáltság számbavétele, egy több évtizedes átalakulási folyamat konstruktív értelmezéséből kiindulva, a korábbiaktól eltérően gazdagította a női(es) percepciót. Az 1970-es évek a diáklázadások és az újbalos mozgalmak időszakának kedvezett, az 1980-as évtized a friss szellemű szociális megmozdulások és egy városias értékrendű civil társadalom felemelkedésének dekádja volt, míg az 1990-es évek a politikai pluralizmusról és a szlovén állam nemzeti függetlenségéről szóltak, viszont a lényegen mit sem változtatott, hogy az események lecsengése, a tömeges mozgolódások sodrásának lendületvesztése után amnézia és/vagy önelégültség következett-e be (lásd erről ULE 1993, 119).

Lela B. Njatin *Nestrpnost*, a feltehetően David Llewelyn Wark Griffith 1916-os, epizódokon belüli keresztvágásokkal operáló, a szerelmi tragikumot feldolgozó némafilmjének címével (*Intolerance* [*Tűrelmetlenség*]) párbeszédbe elegyedő regényében és az 1980-as, 1990-es évtizedben keletkezett más prózai alkotásaiban disz-

⁷ „Most boldog vagyok.”

⁸ Esszéi, elméleti írásai, elbeszélései különböző nyelvű antológiákban jelentek meg, díjat nyert regénye, a *Nestrpnost* (1988), és híres tündérmeséje, a *Velikanovo srce* (1997) szintén több nyelven olvasható. A vizuális művészetekkel összefüggő tevékenysége ugyancsak említésre méltó. Szövegei Polyák Márta fordításában (*Országúti harcok, Dicső kezdet, átkozott vég* [*erotikus telítettségem*]) az *Új Symposium*-ban, Gállos Orsolya átültetésében (*A halottak mindig igazat álmodnak* [*Ljubljana fölött az ég*]) a *Nappali Ház*-ban olvashatók magyarul. Ezeket idézem.

tópikus, posztapokaliptikus víziók gomolyognak. A szadoerotizmus, a szilaj fetisizmus elengedhetetlen része az urbánus folklór sokkoló motívumkincsének. Elbeszéléseinek zömében a város embargó sújtotta övezetek, vesztégzár alatt lévő lakónegyedek, karanténzónák, ostromgyűrűk, tűzfészek labirintusának tűnik. A technológiai délibábkergetés, a militarizmus animációs- és mozifilmes konvenciói sorjáznak elő a szövegterek reklámetűdös, videoklipés kölcsönzésekkel élénkített, mozgóképi beállításokra, kameramozgásokra emlékeztető vizualizációjában. A horrorra, a pornóra, a katasztrófizmus antiesztétikájára, a science-fiction és a fantasy határterületeinek elmosására kihelyezett látványszervezés durván kétségbe vonja a vágyak beteljesíthetőségének és elosztódásának demokratizmusát: „rákötözött hátal egy fogazott hengerre, a tésztametelő gép jutott eszembe. nyúzódott a bőröm, mint a méz. fejjel lefelé lógva is jól hallottam, hogyan rémiszti ocsmány szavakkal a többieket. aztán felém közeledett. azt mondta, hogy ínyére való vagyok, élvezni akarja a társaságomat. köszörrű lógott a derékszíján, áltatott bennünket, elodázta sorsunk beteljesedését” (*Országúti barcos*).

A képi imaginációkból, a kinematografikus sűrítettségéből, a rockzenei világ tartományai felől érkező impulzusokból az interpunkciós jelek használatának szabályaitól, szokásrendjétől elrugaskodó romszerűség, nyelvi romszerűség stiláris alternatívái, beszédstratégiái születnek meg. Ám nyoma sincs a kompozíció alulszervezettségének, a kifejezőkészlet silányosodásának, mert éppen a szöveg bekezdéseinek megtévesztő tagolódásából és az egymástól elszigeteltnek, külön kezelendőnek tetsző sorok kombinatorikájából, anyagkoncentrációjából jön létre az erőteljes ritmikái kondicionáltság költői prózája. A filmszerűen kivitelezett groteskség ellentétezőzőlamszerkezeteit és a képregénymintákból forrászó punkerizmus (vö. REM 2010, 87) dalkos vagy indusztriális beütésű muzikális kontextusát a művészeti technológiák, prezentációk ama szegmenseiből táplálkozó érzékenységgént ildomos szemlélni, melyekre általában hitetlenkedéssel, értetlenkedéssel szoktak rácsodálkozni a tömegzés hódolói. Az emblematikus szlovén zenekarok, a Laibach vagy a Borghesia videóiból, koncertjeleneteiből eredeztethető hangulatok, a művészeti utalások, irodalmi allúziók, a versidézetből keletkező címek, a filmekből kivonatolt történetvázak fiktív és önéletrajzi természetű anyagokat növesztenek egymáshoz, a megszólaló alany mozgékonyosságának hangsúlyozásával a szövegek generikus oldalát kidomborítva a retorikus ellenében.

A grammatikai személy közvetlenül bevonódik az eseményekbe, beszédhelyzetekbe, így kiváltképpen akkor lesz saját mondandójának kitüntetettje, amikor az erotomán indulatáttételek, vulgáris pillantások ösztüze zúdul rá, s a direkt szenzoriális élvezetek, az ösztönkitörések közepette kell felismernie, feltalálnia és feltalálnia magát. Katonai harcjárművek, golyóálló mellények, rohamsisakok, pilótazubbonyok, bőrruházat, csizmák, kesztyűs kezek egészítik ki a szexuális játszadozás kelléktárát, ráadásul az agresszori mentalitás és a perverzítások, bármennyire tagadják és tiltják a hozzáférést, csak egyre közelebb visznek a *ludus amoris* részegítően örömteli tartalmaihoz: „benyúlt a lábam közé, és úgy emelt meg, hogy egész súlyommal az ujjain ültem. átkaroltam a nyakát, ő pedig lassan belém hatolt. gyűrődött a feszes bőr anusom és hüvelyem falán, ahogy ujjai utat törtek maguknak,

furakodtak, forogtak, csorogni kezdett a méz, s torkomból a kéjérzés sóhajai siklottak elő. váratlanul nyakon ütött, mögöttem az üveg csörömpölve tört össze. beestem a kápolnába, a sötétségbe. amikor magamhoz tértem, a fekete szarkofágon feküdtem. a kőre annyi por rakódott, hogy bársonyosnak éreztem magam alatt” (*Dicső kezdet, átkozott vég (erotikus telítettségem)*). A falfreskókkal, szentek arcmaisaival díszített kápolna, a fekete szarkofág a Lela B. Njatin-i epikai világ bibliai-archetipikus stilizációját (REM 2010, 87) nyomatékosítja, amelyben bármikor felcserélődhetnek az angyali és a démoni kategóriái, a szent és a profán pólusai, az agóniás gyötrelmek és az eksztatikus elragadtatások fáziseltolódásai.

A városi terep a nemi szerepváltások, a testi gerjedelmek kielégítésének lázában élők vadászparadicsoma, ahol a normaszegések, a morális, fizikális degradáció folyamatai, a kihasználtság aránykülönbségei, a részvétel és közreműködés hierarchikus módozatai, a nimfomániába, promiszkuitásba hajszoltság különböző formái zökkenőmentesen funkcionálnak. A mitikus esztétizációban, amely a Másik jogainak megtagadásában, elutasításában csúcsonodik, kizárólag a vágyak teljesedése okán létezik az alárendelt teste, akinek elvárásai, kívánságai szemernyit sem érnek. A libertinizmus de sade-i kódja alapján, amely a biológiai aktus, a szexuális ökonómia vágyának rituális, nyelvjátékos, erotikus és tanatologikus transzformációja, a test nyelvi felületté válva hasznosul. Itt pedig a Másik sohasem áldozat, két vagy több személy értékanyagai csereberélődnek (erről ŠUKAČIĆ 1994, 7–8). A *Dicső kezdet, átkozott vég (erotikus telítettségem)* nőalakja ilyesféle kiszipolyozások, szimbolikus és konkrét anyagkeveredések után teletöltődve, Cupidója teljes bekebelezésével építi új egésszé önmagát: „valami megsemmisült bennem. csontjai széthullottak. a fájdalom enyhült, elszakadtam testemtől, mely szétfolyt, mint az olvadt viasz, ragacos masszává változott és felszívódott. maga alá húzta a lábam, s miközben csizmám sarka lassan becsúszott a farába, ő is behatolt az enyembe. sötét lett, halálhörgése mind távolabbról visszhangzott. erősödő remegése és spermájának forró sugara volt az utolsó, amit még éreztem belőle.” A sorsdokumentálás önreflexív kódrendszerének lényegére, a vágyteljesedések ígéretességére a *Halottak mindig igazat álmodnak (Ljubljana fölött az ég)* című, Wim Wenders 1987-es filmje, a *Berlin felett az ég (Der Himmel über Berlin)* ihlette elbeszélés hőse, Matej tapint rá: „a halál néma! az élet a történetek története!”

Lela B. Njatin műveinek csak a háttereiről mondható bizonyosan, hogy biográfiai vonásokat tartalmaznak, életrajzi elemekből építkeznek. Ugyanazon szavak, ugyanazon képtükröződések, ugyanazon ritkán nevesített szereplők, ugyanazon jelentésegységek és világsszimulációk, amelyek minduntalan közelebb visznek a nem fikcióshoz. Bár a filmtetekercsre forgatott (amilyen például a Vito Oražem rendezte *Kaj storiti, B. Njatin?* az 1980-as évek legelejéről), a videoszalagra rögzített (ilyen mondjuk a *Nestrpmost* Neven Korda által rendezett adaptációja 1991-ből) felvételek vagy a kéziratlapok papírja közvetítésével előkúsznak a fizikai világba, de sohasem eléggé, mert a kézzelfogható dolgok szüntelenül halmozódó valóságossága lépcsőfokok, érzékelési szintek végtelen, előre kalkulálhatatlan sorozata, ezért mindig elérhetetlen és kimeríthetetlen.

Magukat olvastató parafrázisokat, mindenféle szétszórt kulturális morzsalékokat szortíroz, művészeti és irodalmi citátumokból, mozaikokból szemezget

Mojca Kumerdej⁹ 2001-es bemutatkozó regényében és 2003-ban kiadott kisprózai munkájában. A *Krst nad Triglavom* (*Keresztelés a Triglav felett*) regény címe többszörös utalás, hiszen France Prešeren nemzet és egyén sorsát összefonó romantikus poémájára (ehhez bővebben LUKÁCS 2005, 114), az 1836-ban megjelent *Keresztelő a Savicánálra* (*Krst pri Savici*) játszik rá, amelyet ironikusan detronizálva individuális mitológiává variál át, ugyanakkor nyilvánvaló célzás a Neue Slowenische Kunst mintaadó zenekarának, a Laibachnak diszkográfiáját harmadikként meghatározó album, az 1986-os *Krst pod Triglavom* (*Keresztelés a Triglav alatt*) himnikus magasságokba emelt rendszerellenességére, heroikus-totalitárius ipari zenei arzenáljára. A szlovén alternatív kultúra és független rockzenei szféra kanonikus együttesei, a Pankrti, az UBR, a Via Ofenziva, a Berlinski Zid, illetve az independens színtér olyan korszakos jelentőségű punk, postpunk, dark ikonjai, mint a Sex Pistols, a Dead Kennedys, a The Clash, a The Fall és a Joy Division ugyancsak megneveztetnek a tizenhárom történetből építkező, *Fragma* című kötetben, méghozzá egy valamikori lázadó ifjúság haladó szellemiséget képviselő, trendformáló bálványaiként. A rebellió, a felforgató potenciál viszont nem a *Fragma* hol férfiként, hol nőként megszólaló főhőseit és mellékszereplőit jellemzi elsősorban, hanem a történetmesélés metsző hidegségét, lüktető feszültségét. A figurák kívül maradnak a szerzői identitás határain, noha a belső monológ a „legtöbbet használt narrációs technika, gyakoribb, mint a szintén jellemzőnek tekinthető, szereplői fokalizációval dolgozó szerzői narráció” (HORVÁTH 2008, 28).

A tétlenség segítségével végrehajtott bosszú (*A víz alá*), a hormonháztartás felbomlásából következő önértékelési és viselkedési zavarok (*Szentjánosbogarak rajában*), az onániás örület áramtermeléssé alakítása, a közjó szolgálatába állítása (*A szerelem energia*), a tárgyfetisizmus (*A mindenem*), a péniszirigység és a kasztrációs mechanizmusok kéjgyilkosságba torkollása (*Ismétlődés*), továbbá az apakomplexusok, anyahiányok freudi traumaanyagának burjánzásai (*A kéz*), a Xanthippé, az Odüsszeusz és más tünetegyüttesekbe gabalyodás lélektani csapdái (*Szindróma, Hiba*) az életutak megtörtségének vészjeleire, a „szereplők patológikus, épp a szétesés határán álló személyiségstruktúrájára” (HORVÁTH 2008, 28) figyelmeztetnek. A címül választott, az elzárás, eltömés, elkerítés, sövényépítés, védfaemelés, palánkállítás szemantikai mezejének kisugárzásaival rendelkező, ógörög eredetű kifejezés rávilágít a szövegtér törésvonalakkal hálózottságára, sőt a gátlások, elfojtások jelentésárnyalatát hordozó, válaszfal, közfal jelentésű diafragma szóalak hüvelyi fogamzástárgyálásra vonatkozó sugalmazását, értelemkombinációját ugyanilyen könnyedén „kihall(hat)juk a szöveg-univerzumból” (RUDAŠ 2010, 1152).

Miként kortársainál, Mojca Kumerdejnél is a vehemens történetmondás narratív mikrokozmoszainak egyik központi témája a szerelem, amely az alkalmi testi kontaktusok, a futólagos flörtök, a heves ösztönlevezetések és az elhasználtóság, a dep-

⁹ Művei: *Krst nad Triglavom* (2001), *Fragma* (2003), *Téma snow* (2011). Magyarul a *Fragma* című kötet jelent meg 2008-ban, Gállos Orsolya fordításában. Ezt idézem a továbbiakban.

ressziók, az elhidegülések unalmas ritmikájában (vö. ČANDER–ŠTEGER 2008, xiv–xv) számolódik fel, szétszakítva a benne közreműködőket. Az egymásba bonyolódások, mindennapi cserefolyamatok kopulációra kihegyezett körforgásában a voyeurizmus, a védelem, a narkománia, a homoszexuális aktusok, a rabiátus megnyilvánulások mégsem vezetnek el a saját kézbe vett sorsirányítás emelkedett formáihoz. Sokkal inkább a végleges elbizonytalanodások, ez egyénektől elidegenedett reflexiók, a lelki krízisek szorongásos tapasztalatai, az emberi kapcsolatok álságossága és hazugságai, a társadalom felé nem közvetíthető érzelmi turbulenciák (vö. RUDAŠ 2010, 1154) törnek fel vulkányszerűen. A szeretet és a gyűlölet verzióinak, perverzióinak totalizálása ez, amelyet gyakran a mozifilmek pillanataira visszarévedezve és a filmszínészi pózokat kopírozva ismételtetnek a szereplők, hogy felkeltsék az érdeklődést maguk iránt.

A *bosszú* főhőse Luchino Visconti híres Thomas Mann-adaptációjának, a *Halál Velencébennek* (*Morte a Venezia*, 1971) Tadzióját kezdi utánozni, hogy a kamaszsághoz, a kamaszkorhoz tapadó önbálványozó fixációt meg a férfitest eksztatikus fájdalomkultuszát fegyverül használva elszerethessen a barátnőjétől, legfőbb bizalmasától egy nővel és férfiakkal válogatás nélkül üzekedő eurokarrieristát: „Átöltözés közben odaálltam a bekapcsolt állólámpához, hogy a fény a testemre essen, és olyan képet vágtam, mint a nyilakkal átlőtt Szent Sebestyén. Míg ő az ingemmel sürgölődött a fürdőszobában, én meg vártam, hogy adjon egy frisset, az övembe akasztott ujjal, az ablak felé fordulva úgy álltam ott, mint Tadzio a Lidó homokfövényén a *Halál Velencében* utolsó snittjében.” *A szerelem energia* Srečkója pincelakásának magányába begubózva maszturbálgat kényszeresen, miközben Pedro Almodóvar *Tűsarok* (*Tacones lejanos*, 1991) című munkájának női lábakról és cipellőkről nosztalgizáló jelenete pörög le szuterénlakásának ablak-mozivászna előtt: „Rácsos ablakain át a késő délutáni órákban Srečko a finom körömcipőket figyelgette, feketéket, pirosakat, néha még egy pár zöld cipő is előfordult közöttük, meg magas vékony sarkú fehér, ezt, ezt szerette a legjobban, ahogy eltipegtek pincelakása mellett, beléptek a házba, megálltak az első emeleten, pár óra múlva ismét eltipegtek az ellenkező irányba.”

A partnerkapcsolat romlásának baljós előjeleit parodizáló, a szexuális idegenkedés kórképeit, a Xanthippé-szindrómát, a Medúza-komplexust és a Quasimodo-komplexust szatirikus humorral vegyítő *Szindrómában* már a csábítás Mike Nichols-i filmes alaptörténetének, a *Diploma előttnek* (*The Graduate*, 1967) a közös megnézése sem feledteti az unalomba fulladt házaseset kínkeserveit. A *Hiba* definíciója az összetartozásról, az együttéléstről kifejezetten emlékeztet Denys Arcand díjnyertes alkotásának, *Az amerikai birodalom hanyatlásának* (*The Decline of the American Empire*, 1986) ama történetfilozófiai bizonyosságára, hogy a házasság sikerének vajmi kevés köze van a két összeházasodott személy egyéni boldogságához, a boldogság kérdése tulajdonképpen fel sem merül: „Már régóta vagyunk – no nem idegenek –, hanem alkalmazottak ugyanannál a családnak nevezett vállalatnál. Üzleti partnerek vagyunk, akiket az üzemanyag-beszerezés és a pénzügyi tranzakciók koordinációja, a gyerekek iskolába és iskolán kívüli programokra való szállításának megszervezése, valamint a rokonoknak és a barátoknak szóló családi protokoll előkészítése köt össze.” *A Több mint nő*

Jean-Luc Godard (*Kifulladásig (À bout de souffle)*, 1960) és Leni Riefensthal (*Kék fény (Das blaue Licht)*, 1932) filmjeinek arcközeli totálképeit, premier plánjait sorra véve döbönt rá a külvilág figyelmét magára irányító vonzerőben szunnyadó matriarchális csapásmérő képességre: „A célod világos, a módszer könnyörtelen és kegyetlen: szétzúzni azt, ami a leggyengédebb, legtörékenyebb és legsebezhetőbb ezen a világon – a férfi önképét. [...] Egyszer tréfából kibökted, hogy bár neked nincs olyan, a tied mégis hosszabb, mint a legtöbb általad ismert pasié...”

A libidinális energiák kisülései közepette tüsténkedő testek hol leigáznak, maguk alá gyűrnek, hol pedig teljesen kinyílnak, felnyittatnak. Belülről megközelíthető régióikat, belső folyamataikat leplezetlenül villantják meg akár a finalitás perspektívájában is. Az aktivitás és a passzivitás térfelei között ingáznak, bármikor átöltöztethetők a tétlenség és a közömbösség modelljeivé, manökenjeivé. A nemi identitásával nem teljesen tisztában lévő apa saját szexuális nyomorát vetíti ki gyermekére *A fenyves* című történetben. Viszont mindazokat az élményeket, amelyekkel fia életét képzeteleiben gátlástalanul kiszínezte, maga kénytelen átélni és begyűjteni, amikor a srác gusztustalannak vélt kalandjairól akarván bizonyosságot szerezni, nekivág az erdőnek. Cupido, pontosabban a Heino doktor képében megjelenő erasztész nem hagyja gyámultalanul eltévelyedni a fák sűrűjében, lehetővé téve, hogy a végső kitérülködés, önkéntelen odafordulás eszkatológiai színezete és az analízis erőszak szkatológiai tónusai összeilleszkedhessenek, egymáshoz idomulhassanak a fenyvesben lezajló iniciációjában: „– Hogy a maga fiát? – kacagott fel könnyedén a másik, megsimogatta a férfi hátsóját, és maga felé fordította. – Ugyan, a maga fia félig még gyerek, és különben sem a mi fajtánk – suttozta, végignyalta a férfi nyakát, erősen megcsókolta, majd beléhatolt.”

A Szentjánosbogarak rajában korosodó asszonyának szuicid készítésében az élet önkezdő kioltása mint az egyetlen sikerre vihető cselekvés, a par excellence aktus, a Másiknak küldött egyértelmű üzenet, patetikus eltörlési figyelmeztetés jelenik meg, amely után a szubjektum többé már nem lehet ugyanolyan, amilyen előtte volt, talán újjászülethet, ám csakis egy új, más szubjektumként (vö. ŽIŽEK 1992, 43–44). *A kéz* szülői szeretetlenségben felörlődő félárva hősnője dulakodás közben ébred rá anyja öngyilkossági tervére: „Láttam a szemében, hogy már nem akar élni, és talán nem is tudja, hogy már rég nem él. Előtte álltam és önkéntelenül kinyújtottam felé a kezem. Anyám nyitott tenyerembe pillantott, aztán felemelte a tekintetét, és egyenesen a szemembe nézett. Anélkül, hogy elmozdította volna a tekintetét, fölemelte a tenyerét. Egy pillanatra azt hittem, a kezét kínálja, de a következő pillanatban szája ellenséges mosolyra húzódott, aztán kinyújtotta a bal kezét, és átlendült a korláton.” Abból, hogy felmenője pusztán úgy szemléli huszonkilenc éves valóját, mint külsődleges intuíciójának valamely tárgyát, még nem következik, hogy bármilyen következtetést le kellene szűrnie az identitásáról. Viszont annak ténye, hogy az anyjával többé-kevésbé parallel időbeli azonosíthatóságban személyként észleli önmagát, magában hordozza, hogy segítségnyújtó keze voltaképpen megbénításával sajátíthassa el százhat kilós létezése paradoxialitását, mivel alakot öltése, személyiséggé szerveződése, legbensőbb magát illetően már minősítődt a Másik nézőpontja által (ehhez lásd ŽUPANČIČ 2000, 70, 74).

Az önéletrajzírói hanghordozáshoz, az autobiografikus ihletésekhez nem ezeket azonosító, kizárólagosító módon kötődnek az énfőmájú megnyilatkozások grammatikai személyei. A halálos kísértések, poszttraumatikus örületek önéletrajzi tereibe merészkedő, az intim szféra rizikós bugyraiba aláereszkedő Mojca Kumerdej-i hősök sztorijai az életrajzra hajazó önéletírást és az önéletírásra hajazó életrajzokat¹⁰ karikírozzák. A megszólalásmódot sosem olyasvalaki uralja, aki az igazságot és csakis az igazságot adja elő magáról, hanem olyasvalaki, aki tántoríthatatlanul ragaszkodik ahhoz, hogy az igazat tudtuk meg tőle. A Philippe Lejeune-i észrevételt, amely szerint „az élet elbeszélésbe foglalása egyszerűen maga a megélés” (Z. VARGA 2003, 248), a *Több mint nő* kelet-európai íróője feltehetően a Mojca Kumerdej-i poétikai eljárások nyitját kínálva hangszereli át művészi hitvallással: „Nem, ami velem történik, azt élem; amiről írok, azt gigondolom...”

Kimutathatók-e a zárt terek elfogadhatatlanságának, a közeghatárok túllépésének, az érzékek és ingertípusok teljes felszabadításának, a mezítelen test mitikus, erotikus szemiózísának sorra vett horvát és szlovén művészeti, irodalmi párhuzamai kapcsán olyan előzetes viszonyítási értékek, esztétikai paradigmák, alkotói praxisok, amelyek döntő befolyással bírtak a déli szláv nyelvekre és kultúrákra? Legalább kettőre mindenképpen érdemes felhívni a figyelmet. A belgrádi születésű Marina Abramović és az újvidéki illetőségű Ladik Katalin nemzetközileg elismert munkásságára, amelyek a megmerevedett elvárásrendszerek hatályon kívül helyezésével, a nemi, faji, származási, vallási, kulturális különbözőségekre visszavezetett projekciós mechanizmusok kritikájával, a túlerőltetett női-férfi oppozíciók provokatív leépítésével, a férfikultúra szemellenzős beidegződéseinek kipellengérezésével értelmezték az etikai, a politikai, az emocionális és az erotikus szenzibilitás komplex együtthatásait. A nyelvi, testi átfedések, nemi áthágások, többdimenziós össz(e)hangzások nemzőképességét a női testek, a női gesztusok, a női arcok ritualizációjában kamatoztatták, amellyel a nézőközönség, az olvasóközönség és a tágabb közösség integrálásának alapelveit fektették le.

Ladik Katalin a női arc elé helyezett pótarccokkal, a bőrre felfestett mintázatokkal, felvitt pluszrétegekkel az egész testi valót transzformálta, válaszokat keresve a férfi meg a női szerepekre, a heteroszexuális, a homoszexuális, a biszexuális diszpozíciókra, a transzszexuális és a nemnélküliség specifikus reprezentációira. A felforgató potenciált, a másság aszimmetriáit pajzsként fordította szembe a bürokratikus követhetlenségbe belefulladás régebbi, szocialista realista és a piaci szabályok diktátumától nyögő újabb, átmeneti társadalommal (vö. ŠUVAKOVIĆ 2010, 228–229). Noha a magyar művészeti és irodalmi köztudat még jócskán adós a jelentőségéhez méltó elismeréssel, Ladik Katalin költői, prózaírói, performance-művészi, színésznői karrierje és életműve megkerülhetetlen tradícióvá vált, annak az inspiratív, Goran Rem által feltárt történetnek lett kiemelten fontos része, amely a legdélebben húzódó közép-európai tengely Újvidék–Észék–Sisak–Zágráb–Maribor–Ljubljana közötti vonalán virágzott, néhány ugyanilyen hasznos átszállással Rijeka és Split felé (SABLIĆ TOMIĆ–REM 2009, 133–134).

¹⁰ Az önéletrajz és az önéletírás terminusainak megfeleltetési nehézségeiről, fogalmi ütközéseiről, egymás ellentéteiként működéséről részletesen: VARGA 2005, 3–40.

Az 1970-es, az 1980-as, az 1990-es és az alig elmúlt évtized jugoszláviai, exjugoszláviai szerző(nő)i tehát tanulhattak egyet-mást Ladik Katalintól. A vágyfokozás szenvedély-összetevőiről, izgató-hevítő dührétegeiről, a létező jelentésekbe ékeket verő, a zápult értelemalakzatokat széttrancsírozó erősz (vö. VALENT 1988, 215) eruditivitásáról bizonyosan nem keveset. Az erotizmus, az androgünizmus, az exhibicionizmus városi metaforikába, urbánus látványokba kivetülő nyelvi erőtaralékaikról, intertextualitásáról és intermedialitásáról szintén valamicskét. Teljesen eredeti módon, a nemzetközi vérkeringésbe kapcsolható, magas színvonalon alkotván meg ezzel a közösségteremtés, a testi-lelki-szellemi viszonyosság érték hasonlóságait s az élvezet végtelenségének, a szeplőtlenység buja szentségének kölcsönhatásmodelljeit a kortárs horvát és szlovén irodalomban, művészetben.

Bibliográfia

- BAGIĆ, Krešimir (2004), *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*, Zagreb, Disput.
- ČANDER, Mitja–ŠTEGER, Aleš (2008), *Introduction*, in Mitja ČANDER–Tom PRIESTLY (eds.), *Angels Beneath the Surface. A Selection of Contemporary Slovene Fiction*, Berkeley–California–Seattle–Washington, North Atlantic Books–Scala House Press.
- HORVÁTH Györgyi (2008), Történetek a hátsó szobából, *Élet és Irodalom*, 2008. június 20., 28.
- LUKÁCS István (2005), *Közel s távol. Szlovén–magyar irodalomtörténeti tanulmányok*, Budapest, ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék.
- MARINKOVIĆ, Ranko (1965), *Küklopsz*, ford. CSUKA Zoltán, Budapest, Európa Könyvkiadó (eredetileg: *Kiklop*, Beograd, Prosveta).
- MEDVE A. Zoltán (2009), *Kontextusok és annotációk. Adalékok az újabb horvát próza történeti-komparatív vizsgálatához*, Budapest, Kijárat.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka (2008), A valóság kihívása. A horvát próza attraktivitása a 20. és 21. század fordulóján, ford. MEDVE A. Zoltán, *Tiszatáj*, 2008/6.
- POGAČNIK, Jagna (2006), *Proza poslije FAK-a*, Zagreb, Profil International.
- REM, Goran (2010), *Retorika kritike. Književna i medijska kritika*, Osijek, Matica hrvatska.
- REM, Goran (2011), *Pogo i tekst*, Zagreb, Meandarmedia.
- RUDAŠ, Jutka (2010), A felszín alatt, *Jelenkor*, 2010/10.
- SABLIĆ TOMIĆ, Helena (2004), *Gola u snu. O ženskom književnom identitetu*, Zagreb, Znanje.
- SABLIĆ TOMIĆ, Helena–REM, Goran (2009), *Kortárs horvát irodalom. Költészet és rövidtörténet 1968-tól napjainkig*, ford. MEDVE A. Zoltán, LADÁNYI István, Pécs, Jelenkor Alapítvány.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško (1994), *Pas Tout. Fragments on Art, Culture, Politics, Poetics and Art Theory*, Buffalo, Meow Press.

- ŠUVAKOVIĆ, Miško (2010), *Postsocijalizam: Znaci tranzicije + žena sa maskom/Post-Socialism: Signs of Transition + Woman with a Mask*, in Dragomir UGREN (ed.), *Moć žene: Katalin Ladik (Retrospektiva 1962–2010.) / The Power of a Woman: Katalin Ladik (Retrospective 1962–2010.)*, Novi Sad, Muzej Savremene Umetnosti Vojvodine.
- THOMKA Beáta (1991), *Prózaformák változásai*, in *A szerb, a horvát és a magyar rövid-próza egybevető vizsgálata (2.)*, *Üzenet*, 1991/7–8.
- THOMKA Beáta (2009), *Déli témák. Kultúrák között*, Zenta, zEtna.
- ULE, Mirjana (1993), *Kontekst ženskih študij v Sloveniji*, in Eva D. BAHOVEC (ed.), *Od ženskih študij k feministični teoriji*, Ljubljana, Študentska organizacija Univerze v Ljubljani, Enota za časopisno-založniško dejavnost.
- VALENT, Milko (1988), *Erotologike*, Osijek, Izdavački centar Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić”.
- VALENT, Milko (2005), *Coitus reservatus*, ford. BALÁZS Attila, *Tiszatáj*, 2005/6.
- VARGA Róbert (2005), *Az önéletrőí mű dekonstrukciója és a „métissage” fogalmának műfajelméleti értelmezhetősége Albert Memmi írásaiban*, Pécs, kézirat.
- Z. VARGA Zoltán (szerk.) (2003), *Önéletrírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, Budapest, L’Harmattan.
- ŽIŽEK, Slavoj (1992), *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, London–New York, Routledge.
- ŽUPANČIĆ, Alenka (2000), *Ethics of The Real, Kant, Lacan*, London, Verso.

„Az egész világ kórház”

Svetislav Basara újabb regényeiről

1.

Megjelenésekor Svetislav Basara *A Parkinson-kór tündöklése és bukása (Ušpon i pad Parkinsonove bolesti*, Beograd, Dereta, 2005) című regényét tüntették ki a már eléggé megtépzott, azért mégis fontos irodalmi, az év legjobb szerb regényének járó NIN-díjjal. Nem rossz regény a díjazott mű, de nem is nagyon lehet lelkesedni érte, mert mindazt, amiről és ahogyan szó van benne, mintha már olvastam volna valahol, csak más elrendezésben. Lehet, hogy valóban nincsen semmi új a nap alatt, mégsem árt meg az olvasásnak, ha a könyv, a regény, az újnak legalább illúzióját kelti. Basara regényének könnyen követhető mintái vannak, a szerb irodalomban Milorad Pavić és mások, akik itt a barbár zseni képében a fantasztkumot művelik, az európai irodalomban Umberto Eco, aki a posztmodern regény, bármit is jelentsen a szó, szál-láscsinálója, meg aztán a dél-amerikai írók, főként azok, akik a mágikus realizmus körébe tartoznak. Éppen ezért tekinthető a Parkinson-regény többször megismételt kulcsmondatának, hogy az orosz realista irodalom megszüntette az orosz valóságot, ami Basara regényére vetítve úgy hangozhat, hogy *A Parkinson-kór tündöklése és bukása* megszüntette a történelmet, de megszüntette az orvostudományt, úgyszintén a dokumentumok hitelességét, mindezzel együtt azt is, hogy bármilyen hitelesen bizonyítható lenne akár a törvény előtt, akár a múlt feltárásában, nem beszélve az írásról és az emlékezetéről. Mindennek maximális elbizonytalanítása, mindennek az ellenkezője, mindennek az abszurdba való átírása uralja Svetislav Basara regényének szövegvilágát.

Érdekes ezért megfigyelni, miféle Parkinson-kórról írt regényt a szerb regényíró. A Parkinson-kór tudvalevőleg az öregség betegsége, „jellemző tünetei a végtagok durva remegése, csökkent vagy fokozott izomtónus, előregörnyedt, öreges, merev testtartás, merev arc. Oka leggyakrabban az agyi erek elmeszesedése, de ritkán örök-léses alap is kimutatható” – írja a régebbi *Új magyar lexikon*, és azt is megmondja, hogy J. Parkinson angol sebész írta le elsőnek a betegséget, és róla is nevezték el. Nem így Basara regényében. Ott egy bizonyos Demjan Lavrentjevics Parkinson, ő maga is megbetegedvén, terjeszti a kórt, mégpedig az emberiségnek forradalom útján, végül inkább háború kiváltásával történő feljavítása, talán felfiatalítása végett. A regénybeli Parkinson-kór több jelentéktelen betegség Alzheimer-kórra emlékeztető halmaza, és azt is megtudjuk a regényből, hogy a „modern parkinsonizmus szemmel láthatóan hamisítás”. De minek hamisítani a betegséget, kérdezi magától F. R. Vozneszenszkij, a történész, aki a félelmetes kiterjedésű orosz titkosszolgálati archívumokban igyekszik utánajárni a válasznak, miközben a Demjan Lavrentjevics Parkinsonra vonatkozó

adatok és dokumentumok nyomába ered. Közben ő maga is megbetegszik, felborítja a házasságát, csodaszép felesége helyett egy rút, féllábú, iszákos és kurválkodó aszszonyt vesz el, akit gyöngéd szeretettel vesz körül, majd papírfalóvá válik, a disznóólban alszik, hogy végül egy Moszkva környéki faluban cipész mesterséget folytasson. Közben a történész közvetlen kapcsolatba kerül Demjan Lavrentjevics Parkinsonnal, aki egy másik időben él, többször változtatja meg a nevét, többször vált foglalkozást, hol Oroszországban, hol Törökországban tűnik fel, majd végül – hol máshol? – Szibériában, ahol más néven, végelgyengülésben pusztul el 1947-ben, és több mint négy évtizedig kell várnia, hogy rehabilitálják. A rá vonatkozó dokumentumokat, megbetegedésének kórtörténetét, szinte mindig elkobzásra ítélt lapokban, folyóiratokban közölt írásait, valójában mindent, amit a rendőrségi levéltárakból sikerült a történésznek előhalászni, nem ő maga teszi közzé, hanem egy bizonyos Pavel Kuzmics Kaszatkin titkosszolgálati alkalmazott, akinek feladata, hogy kövesse és megfigyelje a történészt: a nyomozó mindenről tud, mindent megismer, ami Vozneszenszkijjel kapcsolatos, miközben nincs is túl nehéz dolga, hiszen a történész minden írása, naplója, feljegyzése valamilyen speciális tinta segítségével egyszerre íródik otthon és a rendőrségen, tehát minden két példányban készül, persze a történész minderről semmit sem tud. A nyomozó Kaszatkin lesz Basara regénye előszavának szerzője, és ő is adja közre a regény későbbi fejezeteiben a Demjan Lavrentjevics Parkinsonra vonatkozó dokumentumokat, amelyek természetesen rendre áldokumentumok. Még ott is, ahol történelmi személyekre, írókra és politikusokra, főként Dosztojevszkijre, részint Tolsztojra, aztán Nabokovra, majd Leninre, Sztálinra, Kemal Atatürkre, Hruscsovra és másokra vonatkoznak. Az előszót kivéve az egész regény azt a látszatot kelti, mintha csupán dokumentumok gyűjteménye volna, amelyhez a szerzőnek az égvilágon semmi köze. Mielőtt Vozneszenszkij, a történész, elhagyja cipészműhelyét, és ismeretlen irányba távozik, kronológiából, életrajzból, bibliográfiából álló szöveggyűjteményt állít össze minden Demjan Lavrentjevicsre vonatkozó adatból, és ezeket küldi majd el néhány kiadó címére Kaszatkin, a titkosrendőr, abban reménykedve, hogy akad majd valaki, aki a komor posztparokszonizmus idejében bátran vállalkozik a szent betegség kalandjára.

Itt kezdődik a regény. Híven a betegség tündöklését és bukását ígérő és közlő címéhez a fejezetcímei is orvosi műszavak: *Fertőzés* az első fejezet címe, majd *Lappangás* a második fejezeté és *Válság és agónia* a harmadiké. Az első fejezet a Parkinson-kór elterjedését mondja el a világ minden táján, közben Demjan Lavrentjevics többször is Tibetbe látogat, gyakorta szem elől tűnik, Amerikába is eljut, a járvány pedig terjed, mert terjeszti Parkinson híre, és terjesztik sok nyelvre lefordított írásai is, pedig kiadványait legtöbbször elkobozzák. Képbe kerül itt Dosztojevszkij, aki állítólag vitába szállt Parkinsonnal, de képben van Kemal Atatürk is, aki Parkinson tanításait követve modernizálja a török államot, és felbukkan Jacob Böhme neve is, a 16–17. század fordulóján élt német autodidakta filozófusé, aki csizmadiamester volt, és majd a regény egyik későbbi fejezetében jut jelentős szerephez. Közben a papírfalás járványa is terjed, hiába számúzik a titkos Parkinson-társaság papírfaló tagjait Szibériába, ott a száműzetés és a történelem fintoraként papírgyárban dolgoznak, így a termelés

háromnegyedét maguk fogyasztják el. Ez a fejezet közli Demjan Lavrentjevics saját kórtörténetének leírását is. Szülővárosáról, társairól, apjáról van szó ebben a részletben, aki mindenét feláldozza, még a szomszédok birtokait is eladja, hogy pénzzel támogassa Dosztojevskijt, aki mindent elver a kártyaasztal mellett, csak azért, hogy a nagy író valamelyik regényében szó essék az idősb Parkinsonról... A második fejezet Dosztojevskij kétes hitelű vitairatával kezdődik Demjan Lavrentjevicsel, majd a regénybeli Parkinson-kór feltalálójának *Tractatus Antibeliocentricus* című értekezésével folytatódik. Azután Jacob Böhme utolsó napjairól és haláláról írott áldokumentum következik, előtte pedig megjelenik az akkor még kevésbé ismert Malevics misztikus háromszöge, a parkinsonizmus jelképe. A misztikus háromszög, mögötte a nappal, benne teknősháton virágban végződő stilizált emberarccal, ha jól látom, mintha csak a szabadkőművességet jelezné, hiszen a parkinsonizmus is titkos társaság, bár ahhoz, hogy valóban titkos legyen, túl sokan tudnak róla. Jacob Böhme életét és halálát egyik inasa írja le, részletesen ábrázolva egy boszorkányégetési jelenetet, valamint egy furcsa történetet, amelynek során a hóhér nem az elítélt, hanem saját nyakára köti a hurkot. Az inas beszámolója a filozófus csizmadiamester szokásairól, intelmeiről és utolsó napjairól akár külön elbeszélésnek is vehető, annyira nincs köze a Parkinson-regény egészéhez, legfeljebb annyiban, hogy ez is áldokumentum, bár egyáltalán nem biztos, hogy minden részlete kvázi dokumentum. Basara regényének harmadik és egyben utolsó fejezete, a *Válság és agónia* az 1912-es véres balkáni háborúról tesz említést, majd közli Demjan Lavrentjevics *Tractatus*ának második részét, emlékezéseket ad közre Parkinsonról, majd ugyanitt közli Vladimir Nabokovnak nyilván úgyszintén kétes hitelű írását arról, hogy hogyan kockázta el Dosztojevskij Oroszországot. Kiváló stílusparódia a regénynek Nabokov tollára adott részlete, bár a *Lolita* és más nevezetes regények kiváló szerzője nem így írta volna meg, ha megírta volna Dosztojevskij kártyatörténetét. A regény utolsó részlete egy bizonyos Afkszentij Platonovics Mekdonaljd emlékezése Demjan Lavrentjevicsre, aki Demjant teológusnak, polihisztornak, sikeres szállodatulajdonosnak, de mindenekfelett egy zseniális betegség feltalálójának nevezi, nem függetlenül saját nevének szatirikus élétől.

Basara *A Parkinson-kór tündöklése és bukása* című kitüntetett regénye előtt semmi sem marad épségben, mindenre a gúny, a nevetés, csúfolódás fénye vetül. Csupa csúfolódás és gúnyolódás a regény, bár mindvégig a komoly beszéd hangfekvésében készült. Éppen ezért hallatszanak gúnyolódó, parodisztikus, mindenre nyelvet öltő mondatai olyan harsányan, amilyen harsányan csak egy, a világ minden valós és áldokumentumát előállító fikció megszólalhat. Az utolsó részletben mondja az éppen Aziz névre hallgató Demjan, hogy az írás nagyon érzékeny dolog, meg hogy az írás a belső zűrzavar megformálása. Ilyen, inkább külső, mint belső zűrzavart regénnyé formáló olvasmány *A Parkinson-kór tündöklése és bukása*.

2.

Svetislav Basara *Koen Márta naplója* (*Dnevnik Marte Koen*, Beograd, Dereta, 2008) című regénye, a korábban díjazott regény után ismét várományosa volt az irodalmi NIN-díjnak. A szűkebb válogatásban jegyezték, de – ahogy hírlík – nem került a díj közelébe. A regény címe – *Koen Márta naplója* – első pillantásra nem sokat mond, annál többet azonban az alcíme: *A kommunista mozgalom okkult háttere Jugoszláviában 1928–1988*. Svetislav Basara a szerb posztmodern irodalom egyik jeles képviselője, korábbi regényei mind sorra ennek a stílusformációnak jegyében születtek. Ugyanakkor publicisztikájában a közelmúlt és a jelen politikájának egyik leginkább szókimondó kritikusa. Ez a kettősség könnyen felismerhető a *Koen Márta naplójának* lapjain, akár az is mondható, hogy két szélsőséget hoz közel egymáshoz a regény, a poétikát és az ideológiát. A regény meghatározója részint a posztmodern poétikája, részint pedig a kommunista mozgalom, vele együtt a pszichoanalízis eszméjének a grotesztól sem visszariadó bírálata. Svetislav Basara az egész regényt arra a megfontolásra építette, hogy a kettő jól megfér egymás mellett, valójában el sem választhatók, mert ha a posztmodern feltárta a fantasztikum, az illogikus, a képtelen előtt az irodalmi beszéd kapuit, akkor ez a beszédmód aligha származhatna másból, mint a kommunista mozgalomból meg a pszichoanalízisből, hiszen a 20. századnak ez a két ördögi „vívmánya”, karöltve persze a fasizmussal, a fantasztikumnak, a nem logikusnak, a képtelennek szinte kimeríthetetlen forrása. Éppen azért, mert a poétikát és az ideológiát sikeresen olvasztotta egybe, Svetislav Basara regényével túl lépte az amúgy sokféle és sokféleképpen sekélyes antikommunizmust, amelynek hosszú évek óta szívósan fenntartott divatja van. Másfelől azzal, hogy prózájában a posztmodern poétikát biztos kézzel alkalmazta, Basara keményebb bírálatát adta a kommunizmusnak, ezzel együtt a totalitarizmus minden más változatának. Amit publicisztikájában oly erős szavakkal vet az éppen időszerű hatalom szemére, ugyanazt irányította regényében történetekké formálva a logikus meg normális cselekvés hiányaként a közelmúlt felé. Nem egy, több történetet mondott el a *Koen Márta naplójában*, sok okkult, azaz titkos és titokzatos történetet. A párttörténetek és a történelemkönyvek lapjairól hiányzó, a dokumentumokból kiretusált, az emlékezetekből kitörölt történeteket, amelyek, ha valójában nem is történtek meg, mindenképpen megtörténhettek volna, és ha megtörténhettek, az irodalom valós történetekként adhatja elő őket. Svetislav Basara arra épít, hogy ami mondható, bármennyire is ellentmond a józan észnek és gondolkodásnak, realitás, mert azzá teszi a totalitásra törekvő mozgalmak eszméje és lényege. Azaz, mint mindig, most is az irodalmi érték felé vezet a fenti gondolatmenet. Azt bizonyítja, hogy megformáltság nélkül, az irodalmi forma nyelvi létesítése nélkül, a mégoly értelmes elhatározás és bírálat is üres szólam csupán, és Basara regénye, ha nem is egészében, de részleteiben mindenképpen átlépte a megformálás amúgy nem kevés veszedelmes csapdát rejtő küszöbét, és bírálata, iróniája, de szarkazmusa is éppen ezért tekinthető értelmesnek. A regényben előadott események és történetek önmagukban a képzelet termékei, egészszé formálva viszont a történelmi realitás kifejezései.

A regénynek két hőse van. Az egyik az elbeszélő, az országos napilap, a *Borba* újságírója, aki főszerkesztőtől azt a feladatot kapja, járjon utána, ki is volt Koen Márta, milyen szerepe volt a mozgalomban, és hogy miért övezi személyét oly mély hallgatás. Feltűnt ugyanis, hogy miután Koen Márta lakása leégett, és ő maga is a tűzben lelte halálát, a temetésén néhány, a kommunista mozgalom egykor neves, később kegyvesztett vezetője is megjelent. A rendőrség megállapította, hogy Koen Márta gyújtogatás áldozata lett, az újságok pedig kiderítették, hogy tíz évvel korábban, a már idős Koen asszony a belgrádi maratonon az előkelő tizedik helyen végzett. A sajtó, halála után felfigyelt rá, különösképpen attól kezdődően, hogy senki semmi bizonyosat nem tudott róla, hogy személyét és életrajzát titokzatosság lengi be, minek folytán a legelképesztőbb hírek és történetek jelennek meg róla a szenzációt hajhászó újságokban. Ekkor kapja a *Borba* újságírója a feladatot, derítsen fényt Koen Márta alakjára, írja meg az életrajzát, írjon meg róla minden megtudhatót. Amit hosszú nyomozás után megtud róla, az örületbe kergeti az újságírót.

A regény másik hőse maga Koen Márta, aki már nincs az élők sorában, de valamiért felkeltette önmaga iránt az érdeklődést, valószínűleg éppen a személyét és életrajzát belengő titokzatosság folytán. Koen Mártáról senki sem akar tudni, nevének hallatára mindenki rémülten zárkózik el. De azért akadnak néhányan, akik ezt-azt elmondanak róla, ám szinte mindenki tagadja, hogy ismerte volna. De az életrajz végül, ha hézagosan is, összeáll, az újságíró megírja Koen Márta történetét, ami nem más, mint a jugoszláv kommunista mozgalom okkult története. Azt mondja el a történet, ami a mozgalom hátterében játszódott, sokszor történelmi nevek, mint Josip Broz, Aleksandar Ranković, Krcun, Đilas említésével. Leggyakrabban Đilas neve fordul elő a regényben, Tito mellett éppen neki volt közvetlen kapcsolata Koen Mártával, vele egyeztette az asszony népnevelő programját, az ő segítségével láthatott hozzá elképesztő népnevelő tervének kivitelezéséhez. Az újságírón és Koen Mártán kívül még egy hőse van a regénynek, a hírhedt Goli otok, ahol Koen Márta hadiárvákból kegyetlen szigorral kovácsolja, sikertelenül, a jövő emberét, és ahová később ő maga mint őrzetes kerül. A Goli otok sok mindennek tanúja, a mozgalom okkult történetének egyik kitüntetett helye. Innen kerül majd Koen Márta Titó mellé kávéfőzőnek, hogy mindig szem előtt legyen. De azért is, mert fontos szerepe volt a háború előtt, meg a háború alatt is a mozgalomban. Kivételes képességeinek, az ördöggel való cimboraságának, a titkos tudományokban való jártasságának köszönve. Nem utolsósorban kivételes szépségének.

A posztmodern írás egész eszköztáranak bevetésével írta meg Svetislav Basara Koen Márta, azaz a jugoszláv kommunista mozgalom okkult történetét. A történet Koen Márta erőszakos halálával kezdődik, a személyét és életrajzát övező titokzatosság részleges feloldásával, majd a regény második felében az újságíró által begyűjtött adatok közlésével folytatódik. A regény második fele az igazi posztmodern, hiszen itt olvashatók részletek Koen Márta naplójából; a naplót az újságíró lopja ki Koen Márta kiégett lakásából; itt olvasható Freud fiktív esetleírása Koen Márta vélt lelki betegségéről, valójában titokzatos képességeiről; itt olvasható Koen Márta breviáriuma, ugyanitt a gyújtogató Nikodím nevű szerzetes imája és vallomása, aki Goli

otokon Koen Márta neveltje és egyben írónoka volt, és már akkor elhatározta, elfelejti az asszonyt, de nem felejtette el, ezért végez majd vele. Talált kézirat talált kézirat hátán, idézet idézet hátán a regény második felében, ugyanakkor a fantasztikumok egész sora, hosszú oldalak a két háború közötti Bécsről, Koen Márta házasságáról, férjének előéletéről és családjáról. Mindez a beszédmódok és stílusok gyakori változtatásával, valójában a stílusfélék egymásba ékelésével, viszonylag szabadon és gátlátalanul, mintha csak az elbeszélő külön élvezné, hogy milyen titokzatos, igazából végig nem mondható történetet adhat elő, nem kevés szatírával, sokszor a karikatúra eszközeivel is.

Azt még el kell mondani, hogy Koen Márta apja zsidó nemzetiségű és neves szabadkai pszichiáter, aki barátságban és levelezésben van Freuddal, Junggal meg a pszichiátria más híres képviselőivel. Nemegetszer hipnotizálja is Mártát, aki a hipnózis alatt ősi héber nyelven szólal meg, azon a nyelven, amelyet majd csak később, egy titkos társaság tagjaként sajátít el. Freudhoz is az apa vezeti el analízisre a lányt. Márta anyja magyar származású, Csillának hívják, és felmenői között egy pesti színház primadonnája található, aki maga is megbotránkozott életet él, egyik napról a másikra változtatja elhatározásait és szokásait. Koen Márta Csilla halála után beszélget az anyjával, és adja elő neki a jövőre vonatkozó nagyszabású terveit. De itt van a szép emlékü Werber Eugén is, szintén szabadkai, aki az újságírónak Márta gyerekkoráról számol be, és aki, minthogy tud héberül, a hipnózis alatt beszélő Márta szavait fordítja, illetve fordítaná le az orvos apa részére, másrészt pedig az újságírót látja el héber bölcsék szövegeivel, amiket az újságíró majd bőven be is épít Koen Márta életrajzába. Az nyilván nem a posztmodern beszédmódnak tudható be, hogy a regényben megfogalmazott okkult tartalmak hirdetője és szövívője éppen szabadkai származású, ezenkívül félig zsidó és félig magyar; ilyesmire a posztmodern nincs igazán tekintettel. Abban azonban része lehet, hogy Svetislav Basara a poétikát ideológiával társította, poétikát ékelt ideológiába, és ideológiát poétikába, amiből ironia és szatíra jött ki, ezzel együtt a totális hatalomra törekvő mozgalmak pellengérré állítása. Így aztán Svetislav Basara regénye, a *Koen Márta naplója*, a posztmodern eszköztárának lehetséges és majdnem teljes gyűjteménye, amely gyűjteményen azonban mintha inkább az ideológia, és nem a poétika uralkodna.

3.

Svetislav Basara *A szerbek első zendülése (Početak bune protiv dabija*, Beograd, Dereta, 2010) című regényének címét az egyik híres szerb hősenektől kölcsönözte. Székács József, a hősenek első magyar fordítója, a mű tartalmát hangsúlyozva némileg leegyszerűsítette az eredeti címet, és az elnyomók helyett a zendülőket nevezte meg: *A szerbek első zendülése*. Valóban erről szól a hősenek, és a vak énekes, Filip Višnjić ott is van Basara regényének szereplői között, ám az ének magyar címéből hiányzik a dáhikra való hivatkozás, ami némileg átírja a cím jelentését, minthogy a zendülés vagy felkelés éppen a dáhik ellen irányult, akik a szótár szerint szakadár janicsár-

parancsnokok, zsarnokok voltak Szerbiában az elmúlt századokban. Ezért aztán a regény címét így lehetne szó szerint magyarra átültetni: *A dáhik elleni zendülés kezdete*. Ha egyszer vállalkozik rá valaki, hogy magyarra fordítsa a különben terjedelmes regényt, nemcsak a címével lesz gondja, gondja lesz a könyv műfajának megnevezésével is. Basara ugyanis *sottie*-nak nevezi regényének műfaját, ami több szempontból is figyelmet érdemel. *Sottie*-nak mondja az irodalomtörténet André Gide *A Vatikán pincéi* című regényét, és *sottie*-nak nevezte darabjait Borislav Pekić szerb regény- és drámaíró is. Van tehát múltja a Basara-regény műfaji megnevezésének.

Főként azért érdemel figyelmet Basara regényének címe alatt a műfaj megjelölése, mert tudtára adja olvasójának, hogy a regény akár a bolondok könyve is lehet, úgy is kell tehát olvasni, a szókimondó bolondok nyomán, minthogy a *sottie* eredetileg „»bolondságokon« alapuló késő középkori komédia”. A bolondok pedig, tudvalevő, olyan igazságokat is kimondhatnak, ami miatt másokra, nem bolondokra, keményen lecsaphat a királyi, azaz hatalmi, legtöbbször önkényes kemény kéz. Regényének alcímével Basara olvasóját igazította el, de ezzel együtt önmaga számára is menedéket teremtett; a műfaj megvédi, ha megvédi, szerzőjét a hatalmasságok haragjától és az esetleges büntetéstől. A szavakért és mondatokért errefelé nemrégiben még büntettek, ha nem is mindig hivatalosan. Volt is mítől tartania Basarának, hiszen regényével Szerbia egész újkori történetét vette célba, az első zendüléstől kezdődően kenézek és királyok, nagyhatalmú urak és összeesküvők, merénylők és királygyilkosok, gazdagok és hadvezérek világát. Azt lehet mondani, hogy Basara a szerbek történetének visszáját mondta fel regényében, szatírával és iróniával fűszerezve, fekete humorral megtetézve, mit sem törődve az olvasókönyvekben és a köztudatban szentnek meg sérthetetlennek mondott történelmi események hivatalos megítélésével. Közben e hivatalos értékelések szerzőit, akadémikusokat, azoknak híveit és intézményeit sem kímélte. S mindez nemcsak a múltról mondható el. Nemcsak rég halott, ám történelemkönyvekben, hősénekekben és regényekben ünnevelt hősök emlékéét támadta meg Basara a bolondsipkát viselő elbeszélő jogán, hanem a mai politikai szintér képviselőit is. Nem kerülték el a figyelmét a jelen amúgy sokféleképpen megítélt, néha rajongással, néha gyűlölettel övezett személyei sem; regényének egykor volt hősei saját nevükön szerepelnek a regényben, a jelen hőseinek nevét azonban átírta, ám úgy, hogy az olvasó könnyen rájuk ismerhet. Éppen ezért a címben szereplő *dáhik* szó jelentésmezeje a regény szövegében jelentősen kiszélesedik, új tartalmak, ezzel együtt új személyek közös nevének tekinthető. A *dáhik* nem tűntek el Szerbia történelmének színteréről. Basara „bolondságokon” alapuló regénye a zsarnokság mostanáig éró folyamatosságát írja, s eközben semmi esélyt nem lát arra, hogy ezen a vidéken véget érjen a mindenkori *dáhik* zsarnoksága. Alapvetően rosszkedvű könyv tehát Svetislav Basara új regénye, ám rosszkedvét humorral és szatírával, iróniával és öniróniával fejezi ki, ami magasra emeli mind poétikai, mind irodalmi értékeit. Poétikai és irodalmi értékeit azért, mert egy késő középkori műfajba öntött életet, mégpedig úgy, hogy az eredetileg színpadra szánt *sottie*-t narrációba emelte át, ám nem egy bolond hő történetét írta meg, regényének hősei egyáltalán nem bolondoznak, egy-két kivételtől eltekintve nem is bolondok, sőt

nagyon is komolyan veszik a történetben és a történelemben rájuk mért vagy önként vállalt szerepüket, hanem a csörgősipkás tarka ruhás szerepét a narrátorra, az elbeszélőre bízta. Az elbeszélő a bolond Svetislav Basara regényében, ő az, aki mindvégig színen van, ő az, aki nyomon követi a regény hőseit, leír és ábrázol, ám úgy ír le és úgy ábrázol, hogy a gyanútlan olvasó, miközben jókat derül a regénybeli (és történelmi), sokszor véres bolondságokon, mindvégig a szerző rosszkedvével szembe, mert ahogyan Basara a szerb történelem eseménysorát visszajáról felmondta, cseppet sem igazolja a regény szövegének derűjét. Ellentét van a regény szövegének nyelvi megformálása és jelentése között; ez az ellentét is a sottie műfajának sajátja. Ám ebből az ellentétből a regény poétikai feszültsége eredeztethető, ami minden bizonynyal magas helyet jelöl ki számára a szerb regény és regényírás történetében. Kitüntetésre azonban nem számíthat, már csak azért sem, mert a regény egyik jól felismerhető alakja az az írófejedelemnek titulált regényíró, Dobrica Ćosić, aki terjedelmes regényei és naplói mellett még államelnök is volt Szerbiában, és aki Basara és mások, például Mirko Kovač vitriolos bírálatainak is célpontja; a sottie műfajához tartozik, hogy hősei és alakjai mind sorra élő vagy holt hatalmasságok képmásai.

Basara regényének hőse Gvozdén gazda, talán az egyetlen, akinek nincs képmása a történelemben vagy a népi emlékezetben. Nem is lehet, hiszen őt egészében az elbeszélő teremtette meg. Gvozdén gazda emlékezik vissza az életére, miután az agyvérzés ágyba döntötte, és hosszú évekre ágyhoz is kötötte. De Basara nem a regényhős szavaival mondja fel életének nagyon is színes történetét, hanem az elbeszélő szavaival; ezzel is a szöveg középpontjába állítja a narrátort, megerősítve, hogy éppen az elbeszélő az, aki a regényben bolondsipkát visel. Gvozdén gazda árva gyerekként érkezik az egykori Užice városba egy Vilovónak, azaz Tündérlaknak nevezett faluból, amelyet – ha létezett egyáltalán – majd csak jóval később, a gazda egyik leszármazottja vezet rá a katonai térképre. Ahová egy jeges decemberi reggelen bekopogott, az egy török sejk otthona, ahol be is fogadják, nevelésben részesítik, nyelveket és szokásokat tanul, miközben a ház fenntartásában segítkezik, takarít és fát vág. Kíséri a török gazdát, fizet helyette, közben pedig gyűjtöget; nem mondható véletlennek, hogy az egyik sikátorban lefelé ereszkedve arany pénzérmét talál, s ez rendre minden útja alkalmából megismétlődik, mígnem az aranypénzek nyomán eljut egy titokzatos alak elé, aki szerződést kínál neki, és ő aláírja a szerződést; valójában az ördöggel kötött megállapodás ez, az európai Mefisztók hagyományában, és innen kezdődően indul meg a név nélkül, tél idején, mezítlábasan a török házba érkezett szerb fiú életének hosszú története. Élete során sokfelé megfordul, eljut Konstantinápolyba, Jeruzsálembe, Damaszkuszba és Kairóba, de eljut Pestre, Bécsbe, Londonba, Rómába, Lipcsébe, Berlinbe és Moszkvába is, ám sehol sem volt része akkora örömben s boldogságban, mint amikor még gyerekfejjel az užicei bazárba kísérhette el a sejket, és csodálhatta meg az ott felgyülemlett kincseket és persze a lármát is, amivel a bazár élete együtt jár.

Minthogy járatos volt mind a török, mind az arab, mind pedig a szerb írásmódokban, eljut a 19. század szerb történelmének nevezetességei közelébe, kenézek és mások segítője lesz, közelről láthatja tehát a zendülések és békekötések történéseit,

csatákat és gyilkosságokat lát, testvérgyilkosságot is. Mindenről van véleménye; Basara regényének elbeszélője tesz róla, hogy az olvasó meghallja Gvozden gazda sokszor elhallgatott véleményét. Lesújtó véleménye van Vuk Karadžić nyelvi reformjáról és az írástudatlan Miloš kenéz udvartartásáról, Karadordéről, a későbbi történetírókról, katonákról és civilekről, mindenkiről. Minthogy név nélkül érkezett a török sejk házába, a törökök Uzunnak, azaz Hosszúnak szólítják, majd szert tesz a Gvozden névre, ennek nyomán vezetéknévre is. Vezetékneve ezután általánosan elfogadott vezetéknév lesz a szerbek között, így utódainak hosszú sora követheti Gvozden gazdát, olyanok is bőven, akiknek semmi közük, főként vérségi közük nincs Gvozden gazdához, csak a vezetéknévét viselik. Nem így Gvozden vér szerinti fia, aki vajdaként írja majd be a nevét a regénybe. Az utcán talált arany pénzérmék, a sejktől kapott díszes kisbicska, meg sok minden más, amit fiatal éveiben begyűjtött és falba vajt rejtkehelyen őrzött, alapozza meg Gvozden gazdasági emelkedését; óriási vagyonra tesz szert, főként kereskedelemmel és uzoráskodással. Nagy híre lesz neki a nép körében, többek között azért is, mert mindenkit, a leghíresebb nagyivókat is, asztal alá tudja inni. Megnőszül, fiai születnek, vagyona egyre gyarapodik, mind több időt tölt távol az otthonától, és egyre többször szembesül történelmi helyzetekkel, és halála után, neve folytán, sokféle utódja lévén, mintha köze lenne a későbbi történésekhez is, a sarajevói merénylet, az abból eredeztethető világháborúhoz, a ceri csatához, amit Valjevó környékén kellett volna lefolytatni, de a legutóbbi évek balkáni háborúhoz is. Hogy végül a közelmúltig jusson el, már nem ő maga, s talán utódjai sem, de a szelleme mindenképpen, és erről Basara elbeszélője tesz, aki bolondságok gazdájaként végigkíséri eme pálinkára és fokhagymára szagló szellemet szinte a mai napig.

Svetislav Basara *Post scriptumot* illesztett regényének végére, amelyben magyarázatot adott arra, miért maradtak ki történetéből hosszú időszakok, miért a nagy kihagyások és ugrások történetmondásában... Azzal fejeződik be a regény utóirata, hogy a múlt történései sokkal *valóságosabbak* a jelen történéseinél, ahol a tények és adatok túlsúlya a valóság menthetetlen elvesztését jelenti. Jelenről szóló történelmi sőt Svetislav Basara regénye.

4.

Svetislav Basara *Mein Kampf* (Beograd, Laguna, 2011) című regénye nem sokkal a hagyományosan október végére időzített belgrádi könyvvásár előtt jelent meg, s a vásáron már második kiadását árulták. Az sem mellékes, hogy a könyvvásárt ezúttal Svetislav Basara nyitotta meg, a belgrádi nemzetiek nem kis megrökönyödésére, amit csak tetézett egy furcsa véletlen. Maga Basara írta meg, hogy szombati napon dedikálta a vásáron az új regényt, miközben a szomszéd kiadónál ugyanazon a napon és ugyanabban az órában Dobrica Ćosić dedikált. A véletlenek különös helyzeteket teremtenek. Ćosićot, az egykori partizán komisszárt, vaskos történelmi regények fáradhatatlan szerzőjét, aki legújabb könyvében a 21. századot ellenségenek tekinti, és akit sokan a nemzet atyjaként tisztelnek, mások írófejedelemként

emlegetnek, legutóbb meg azt az álhírt terjesztették róla az interneten, hogy a világ legmagasabb irodalmi kitüntetésével illette a svéd Nobel-bizottság. Nem kelt-
hetett meglepetést, hogy sokan felültek az álhírnek. Mondom, a szomszédos kiál-
lítási standon dedikált egy időben Basara és Ćosić, amiben az a különös, hogy Ćosić
Basara legutóbbi és legújabb regényének is nem kevés gúnnyal és szatírával megraj-
zolt hőse, minthogy Basara szerint Ćosić, mert a nemzet atyjaként és az írófejede-
lemként emlegetik a nevét, súlyosan felelős az utóbbi évek történéseiért, a háború-
kért, a gyilkosságokért, népek meghurcolásáért, az etnikai tisztogatásokért, sőt a
népirtásért is, hiszen egész ideológiai és politikai tevékenysége a fasizálódás meleg-
ágya, s ebben akadémikusok és nemzetben gondolkodó értelmiségiek híven követ-
ték, mindaddig, amíg mások fiai vérérről volt szó. Basara új regényében, a *Mein
Kampf*-ban kitüntetett szerepe van Ćosićnak, a regény első személyű hőse bőven beszél
róla, kemény szavakkal rántja le a leplet a nemzet atyjáról. Még csak nem is a
karikatúráját rajzolja, hanem egyenesen felelősségre vonja az elmúlt egy-két évtized
véres történéseiért, persze nem ügyésvi eszközökkel, hanem irodalmiakkal, szatírával
és fekete humorral. Ćosić nem az egyetlen így megrajzolt hőse Basara regényének.
Ott van mellette mindjárt az írófejedelem legjobb tanítványa, a korábbi kormányfő,
akinek pártját egyenesen nemzeti szocialista pártnak titulálja az író, őt magát pedig
a német fasizmus rangjelzésével illeti. Basara regényét nem teszi ki az ablakba sem az
írófejedelem, sem legközvetlenebb tanítványa, akinek vállán Corax, a neves szerb
karikaturista rajzán bölcs bagoly képében ott díszleg a nemzet atyja.

Szememre vetheti valaki, hogy a regény helyett mai történésekről beszélek, a mai
újság híreiről és karikatúrájáról, az elmúlt napok botrányairól szólok, ám mindez nem
a véletlen műve, mert amíg a legújabb politikai és közéleti történéseket emlegetem,
valójában Svetislav Basara új regényéről beszélek, hiszen a regény minden részlete
közvetlenül a jelenről szól, a jelen történései visszhangoznak benne, s egyáltalán nem
rejtett nézőpontból, hanem nagyon nyíltan és közvetlen módon; a *Mein Kampf* vi-
lágában élünk, azt látjuk napról napra, amiről Basara regénye beszél, arra ébredünk,
és azzal alszunk el, amiről a regény szól, ami azt jelenti, hogy mindenestül velünk van,
s téved, aki azt hiszi, Basara eltúlozta, hogy elvetette a sulykot, hogy mindent a visz-
szájáról írt meg, s semmiben semmiféle jót nem feltételezett, mindenben az újraéledő
fasizmus nyomait fedezte fel, s minderről nyíltan beszélt, főként persze a nemzetet
mindenek felettinek vélő ideológiáról, ami voltaképpen semmi más, mint terület-
szerzési szándék, ezért lehet aztán a regény egyik sorozatosan visszatérő szava a német
Lebensraum szó. Részletezi is Basara a jelenben előforduló és nagyon is működőképes
újfasizta jelenségeket, többször sorolja fel ezeket, és mindegyikben a napról napra
ismétlődő jelszavakat, a napról napra ismétlődő történéseket lehet felismerni. Izzóan
jelen idejű regény tehát a *Mein Kampf*, és nem véletlenül viseli a Hitlertől kölcsönvett
címet, mert azt írja le, milyen botrányokhoz, milyen történelmi hazugságokhoz,
miféle háborúkhöz és népirtásokhoz vezetett, illetve vezet ma is a fasizálódás jelenség-
sora. Szemére lehet vetni Basarának – és lehet, hogy sokan szemére is vetik – elfogult-
ságát, túlzásait és nagyításait, ám hogyan lehetne másként a jelenről beszélni, mint
éppen Basara módján, aki regényének első lapjától kezdődően az utolsóig a mai tör-

ténéseket rajzolja a közéletben, a tudomány területén, a politikában és az idelógiában, a kórházi életben és a kormánykörökben, a sajtóban, az újságokban éppúgy, mint a képernyőn, azt bizonyítván ezáltal, hogy egy ország még mindig mitológiában és legendákban él, hogy még mindig a szerbus manír uralja a közbeszédet. Ha valaki egykor, évtizedek múltán, kíváncsi lesz arra, hogyan teltek a múlt század utolsó és az új század első évtizedei, ha kíváncsi lesz rá, milyen értékrend alakult ki ezekben az években a Balkán-félszigetnek ezen a felén, akkor Basara regényét megbízható forrásként kezelheti; a regény jelenetei elmondják neki mindazt, amit a dokumentumok esetleg elhallgatnak, mert némák, míg a regény beszél, és beszédesen bizonyít. Azt mondja, amit a dokumentumok nem mondanak el, a közhangulatot mondja, és eközben nem visel szájkosarat. Nem marad érintetlenül az éppen regnáló államfő sem; többször fordul elő a regényben név szerint, neve nem éppen dicséret jelzők kíséretében, s a regény azzal is fejeződik be, hogy az államfő kórházi látogatásra érkezik, s éppen arra az osztályra, ahol Kramberger, a *Mein Kampf* első személyben megszólaló hőse, egyben a regény szerzője is, gyógyulásra vár. Gerincbántalmai vannak, alig mozog, orvosi szaknyelven *discus hernia* betegségének a neve, emiatt hagyott fel a biciklizéssel, ami fájdalmas lemondás lehetett a számára, hiszen Basara egyik korábbi, valójában hírnevét megalapozó regénye címében a kerekpározó „fámáját” mondta, s különben is többször esik szó a regényben a biciklizésről. . .

A *Mein Kampf* ezzel a mondattal indul: „Az elmúlt őszőn egyik napról a másikra abbahagytam a biciklizést.” A mondatnak többletjelentése van, elsősorban azt a tényt közli, hogy az író éles fájdalmat érzett a hátában és a lábában, ezért kerül majd kórházba, de másodsorban azt is jelenti, hogy a regény írója felhagyott valamivel, felhagyott például a szerb történelem regényesítésével, azzal, amiről korábbi regényeiben, a komor posztparkinsonizmusról, Koen Márta életéről, majd *A dábik elleni zendülés kezdetéről* szolt. Ez utóbbi a hősinek mondott szerb történelem elé tartott görbe tükröt, dábik és kenézek, urak és szolgák, gyilkosok és áldozatok, gazdagok és szegények, bőségben és nincstelenségben élők világát mutatta be, amely világ – ellentétben a tudós és nemzetben gondolkodó történészekkel – a jelen felé vezetett, hiszen már abban a regényben is megjelennek a *Mein Kampf* célba vett alakjai, így aztán az új regény az előbbinek ha nem is a folytatása, ha nem is befejező fejezete, de mindenképpen függeléke, mert az új regényt az érti igazán, aki a korábit is olvasta, és nem is feledkezett meg róla. A fasizálódás történelmi gyökereiről szolt a dábik világát felidéző regény, az új regény pedig ugyanennek a folyamatnak a burjánzásáról a jelenben. Ha a korábbi regény feltételelesen történelminek mondható, az új regény minden ízében korszerűnek vehető, olyan mértékben, hogy valójában a politikai pamflet műfaja sem idegen tőle. A szatirikus írásmódnak nagy hagyománya van a szerb irodalom történetében, elég csak Radoje Domanovića gondolni, aki a múltban éppúgy, mint Basara a jelenben, a hatalmat és a hatalom hordozóit, nagyurakat és kiszolgálóikat, ezzel együtt a félrevezetett és elbutított népet írta fel céltáblájára. A hatalomnak persze megvannak az eszközei arra, hogy elhallgattassa az ilyen beszédet, de ahhoz nincs eszköze, hogy törölje is; az írásnak nyoma marad, és Basara arra számított, hogy megőrizve a jelen lenyomatát, az írásnak is érvényt szerez, s eközben még

az általa oly nagyon megvetett posztmodernnek az oltárán is áldoz, hiszen miközben zajlik a kórházi élet, íródik a regény, azt a látszatot keltve, mintha Kramberger a saját szavait vagy a szobatársai szavait csak lejegyezné, vagyis egyidejűsíti a kórházi történéseket a regény írásával, ami persze az idő relativizálása, ezzel együtt támadás a háromdimenziós térképzetek ellen, hiszen a regény írója és beszélgetőtársa, a prostytutárákban szenvedő beteg, aki mellesleg a világvégében hisz, mert vallásos, és sajnálja, hogy nem érheti majd meg a világvégét, arról fejt ki az elméletét, hogy a tér nem háromdimenziós, hanem újabbnál újabb dimenziói lehetségesek, meg aztán azt is bizonygatja, hogy a világ sorát rosszra a reneszánsz fordította, mégpedig a távlat felismerésével. Van a regénynek egy ismétlődő motívuma. A nemzet atyja legjobb tanítványának regnálása idején minden nem szerb nemzetiségű könyvtárost leváltottak, és szerbeket ültettek a könyvtárak élére, így került aztán a munkanélküliek sorába egy magát szerbnek valló macedón, aki nem tud macedónul, ezért aztán nem is kaphat menedékjogot Macedóniában, mert kémnek vélik, és maga is az urológiai osztály ápoltsjai közé kerül, minthogy agyvérzését szándékosan váltotta ki, de itt van egy másik beteg is, aki egyáltalán nem beteg, sőt makkegészséges, de jól érzi magát a kórházban, nem akar hazamenni, s ebben magas rangú pártfogói támogatják. Kórházi történet a *Mein Kampf*, és hosszú jelmondata mondja: „Az egész világ kórház, s aki ezt időben megérti, annak esélye van rá, hogy egészséges maradjon.”

Bányai János

A visszatekerceselés poétikája

David Albahari *Ludvig* című regényéről¹

David Albahari *Ludvig* című regénye (ALBAHARI 2007) az elmúlt évek szerb irodalmi termésének egyik legfelkapottabb, legnagyobb vihart kavart olvasmánya. Albahari szerb zsidó író és fordító, 1948-ban született Pećen (Koszovó), hosszú évekig Belgrádban élt, majd 1994-ben kivándorolt Kanadába. Prózája nemcsak a volt Jugoszlávia térségeiben ismert, hisz könyveit immár tizenhat nyelvre lefordították, hazai és nemzetközi díjakkal jutalmazták.² Magyarul válogatott elbeszéléseit *Apám evangéliuma* címmel jelentette meg 1989-ben az újvidéki Forum Kiadó.

Hermetikus, bonyolult artisztikumú szerzőként tartják számon, ezért különös, hogy a *Ludvig* akár könnyed önéletrajzi vallomásként is olvasható. Jelzi ez azt az új irányt, amelyet Albahari újabb könyvei reprezentálnak – a kritika nem csekély elmarasztalása mellett. A regény körüli visszhang kialakulásához maga Albahari is hozzájárult nyilatkozataival, amelyekkel lovat adott azok alá, akik a mű referenciális olvasatát érvényesítették, mellőzván a konnotatív jelentéseket, mintha nem is szépprózáról lenne szó. Nyilvánvaló azonban, hogy a szépirodalmi műben megjelenő valóságvonatkozások, életrajzi és más tények, valamint esztétikai nézetek, irodalmi önéleírások – beépülven a műalkotás univerzumába – egy önálló jelrendszer részeként kezdenek működni, s ezt sohasem szabad szem elől téveszteni az értő olvasásnak.

David Albahari a *Ludvig*ban sommás megállapítások szűk és zárt készletéből teremt meg egy sajátos költői beszédmódot. A közhelyes kijelentések és a végső ítéletek, banális sztereotípiák szándékosan korlátozott, mániásan ismételtetett variációiból egy különös, redukált nyelviség és parodisztikus rálátás keletkezik. A nyelvteremtés látványos játékába kapcsolódik be tehát az olvasó az első pillanattól kezdve, ugyanis a hangütés rögtön kijelöli azt a néhány koordinátát, amelyek közt a mű mozgásteret és mesterséges költői nyelve létrejön. Vallomás születik, személyes hangú, összegző, a múlttal leszámoló vallomás egy megszállottságról, egy mono-

¹ A tanulmány a *Diskurs manjinskih jezika, književnosti i kulture u jugoistočnoj i srednjoj Evropi* (A kisebbségi nyelvek, irodalmak és kultúrák diskurzusa Délkelet- és Közép-Európában című minisztériumi projektum – 178017) részeredményeit tartalmazza (Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, erzsebet.csanyi@gmail.com).

² Andrić-díj – 1982, Stanislav Vinaver Díj – 1993, NIN-díj – 1996, a Szerb Nemzeti Könyvtár Díja – 1996, Balkanica Díj – 1996, Berlin-híd Díj – 1998, Belgrád Város Díja – 2005.

mániás, felkavaró emberi kapcsolatról, amely csalódással végződött, a főhős egyirányú rajongása patológikus gyűlöletbe fordult, ezért uralkodó motívum az undor, döbbenet, káröröm, elfojtott harag – a ressentiment, az ambivalens érzések mocsgörgőzébe burkolva. A regény tárgya két író fiatalkori barátsága, akik közül egyik a vallomástevő narrátor.

Fontos az időtávlat perspektívája, rögtön az első mondatban ez a távolság teszi kíváncsivá a befogadót: „Sok év múlt el azóta, hogy Ludvigot utoljára láttam” (ALBAHARI 2007, 5).³ Ennek a viszonynak a megragadására feszül rá a figyelem, a kapcsolat kifejtésének levezetésére, a csalódást okozó, botrányos fordulat – amelynek élet nem vette el az idő – ecsetelésére, a kiábrándulás okozta, testi reakciókig fajuló következmények leírására. Szubjektív, egyes szám első személyű narrációról van tehát szó, de nem a szeszélyes hangulat tétova szavai, hanem az elmúlt évek által leszűrt vélemény ironikus szavai képezik a szöveg, a jellegzetesen albaharis, egy szuszra, egy bekezdésben elmondott történet tömör testét. „Engem valójában az olyan szöveg érdekel – vallja Albahari –, amelybe az olvasó, ha egyszer belépett, nem tud kimenni. A szövegen nem lehet repedés, amelyen kibújhatna az olvasó, hanem, ha egyszer bebújt, akkor végig kell mennie.” (MILOŠEVIĆ 2005, 96.) A megszólalást az összegzés, helyre rakás, summázás, a megfelelő kifejezés, látószög és okfejtés meglelése motiválja, az elbeszélő egyetlen célpontja pedig Ludvig. Az ő alakjának a kirajzolódásával fokozatosan kettejük kapcsolatának és a csalódás okainak a mélységei is feltárulkoznak. A főhős róla hozza meg ítéleteit, őt gyűlöli, Ludvig bukása, megöregedése kárörömmel tölti el. Ludvigról ugyanis kiderült, hogy titokban évekig jegyzetelte a narrátor írói ötleteit, szavait, mondatait, s végül a saját neve alatt jelentette meg a „könyvek könyvét”, amely világhírűvé tette. A regény ezért témájánál fogva irodalomról szóló irodalommal válik, könyv „a” könyvről. A főhős rádöbben, hogy egy gazembert, pojácát és piócát⁴ dédelgetett elvakult rajongása ideje alatt, s így saját álmait megcsúfolva, sárba tiporva látja viszont. A regényben a galádság természetrajzának, ugyanakkor az emberi vonzalmak kiismerhetetlen ambivalenciájának körülírása bontakozik ki a belgrádi irodalmi milióbe ágyazva – jókora (ön)íroniával, szarkazmussal és humorral. A narrátor nem ismerte rögtön fel, hogy – mint mondja – egy vérszívó manipulátorral, hamisítóval, a jelenkori szerb irodalom legnagyobb csalójával van dolga, hanem belevetette magát a kalandba. Ludvig barátja, titkára, szerkesztője, lektora, takarítója, beszerzője, masszöre, szolgája, mindenese lett, s a valóságban ennek leírása kíméletlenül önironikus karikatúrává alakul.

Hogy a narrátor egzisztenciálisan mennyire érintett ebben a témában, az a minduntalan felemlegetett testi reakcióiból tűnik ki. Hányinger hullámaival, gyomorgörccsel és hányással kell megküzdenie, annyira undorodik, amikor a városi buszon vagy másutt Ludvig nevét hallja. Ezek a jelenetek szélsőséges asszociációk lavináját indítják el, így például az illemhelyen való hányás képeit hozzák be a műbe: „A klozet

³ A regényből vett idézetek saját fordításaim. (Cs. E.)

⁴ <http://www.nezavisne.com/umjetost-zabava/pozornica/David-Albahari-Fascinira-melakoca-s-kojom-ljudi-menjaju-uverenja-18129.html>. Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

kagylója a legnagyobb mértékű magány, amellyel ember szembesülhet. Nincs semmi magányosabb és fájdalmasabb a vécékagyló fölé görnyedésnél és a benne lévő sima víztükörrel való szembesülésnél, különösen, ha a gyomor rövid idő alatt már harmadszor rándul görcsbe, hogy valamit kidobjon magából, noha rég nincs már benne semmi. De így van ez Ludviggal: ha nem tud már semmit elvenni tőled, akkor elveszi azt a semmit, ez pofonegyszerű.” (ALBAHARI 2007, 9.) A gyűlöletből ennek a szenvedélyes kapcsolatnak a szerelemhez hasonló kizárólagossága sugárzik, habár a narrátor megjegyzi, semmi testi kapcsolatra nem került sor közöttük. Ludvig és „S” barátsága mégis csupán a szerelmesek viszonyához mérhető.

Ugyanakkor nem véletlen, hogy a mű első mondata a régmúltba helyezi a Ludviggal való utolsó találkozást, mintegy óriási időtorlással barikádozza el az elbeszélő jelen pillanatát a ludvigi korszaktól, s ez az időtáv az érzelmi-erkölcsi elhatárolódás, a menekülés eszközeül szolgál. A „Sok év múlt el azóta...” kezdetű mondat a regény egyik kulcsmondata, amely számtalanszor megismétlődik, és nyomatékosítja ezt a tagadást. Emellett azonban azt is érzékelteti, hogy a temérdek idő paradox módon hiába múlt el, az élet nem rakja helyre a dolgokat, az eseményekben van valami inercia, végzetesség, a narrátort még most is lenyűgözi Ludvig.

A regény körkörös szerkesztésű, visszatérő mondatok gyűrűznek tovább, kapcsolódnak egybe, különböző idősíkokból metszik ki az egyes kulcsjeleneteket, filmszerűen visszapörgetik a képeket, újrajátsszák és mindig kicsit tovább mondják a történetet, adagolják az újabbnál újabb információkat. A történetmondás szekvenciákba tagolódik, és retrospektív nyomozássá alakul. Az emlék olyan, mint egy láva, amely sehogy sem akar kihűlni.

Ludvig portréjának megrajzolása azonban elképzelhetetlen a társadalmi közegből kiszakítva. Ez a háttér pedig Belgrád, a belgrádi reáliák: események, emberek, mentalitás szövevénye. Ludvig közéleti személyiség, fiatalkorában politikai káder, később nagy író, akinek a belgrádi közegbe ágyazottságtól függ a sikere, karrierje, mert ez a közeg a tenyerére veszi még akkor is, amikor a világ előtt már lebukik. Ludvig és Belgrád kiváló szimbiózist alkot, a lesújtó beszámoló Ludvigra és a belgrádi mentalításra egyaránt vonatkozik, „Ludvig Belgrád emblémájává válik” (ALBAHARI 2007, 134).

Mindebből következik, hogy a regényben Ludvig és Belgrád szinte egymás hasonmásai, a város szinte élőlényként jelenik meg, városember-metafora képét ölti, természete antropomorf, élő képződményként veszi körül, hordozza vagy nyeli el a benne élő polgárokat. A sommás beszéd – mint a szövegszervezés alapelve/poétikai strukturáló ereje – Ludvigot és Belgrádot egyként megbélyegzi, és leleplezi ennek a mentális szimbiózisnak a destruktív jellegét.

A dolgokat egymásra csúsztató identitásjáték azonban ezzel nem merül ki, mert a műben a régmúltra vonatkozó részletekből kibontakozik Ludvig és a narrátor baráti korszaka, amikor is ők ketten párként éltek együtt, a főhóst a *Književna reč* neves irodalmi folyóirat szerkesztőségében „Ludvig kutyájának” csúfolták a többiek – így bizonyos mértékig egymás alteregóiként szerepelnek: „Mikor hajdanán Ludvig és én bámultunk a tükörbe, a tükör gyakran annyira homályos volt, hogy semmi sem látszott. Csak egy kis részt töröltünk meg, épp csak hogy láthassuk az

arcunkat, és akkor grimaszolni kezdtünk, mint a gyerekek” (ALBAHARI 2007, 104), vagy másutt birkózásba fullad kettejük irodalmi vitája. A barátkozás korszaka a narrátor számára egy más állapotot jelent, éne kettéhasadt: „amikor először elmentem Ludvighoz: bementem mint én, és kijöttem mint valaki más [...] attól a pillanattól mintha megkettőződtem volna, mintha két énem lett volna” (ALBAHARI 2007, 146). A főhős/narrátor arról ábrándozik, hogy egyszer majd írni kezdi a nagy művet: „fölöttem ott fog virrasztani az én őrzőangyalom, barátom, az én Ludvigom, az én Lúm [...] Hajdanán azt mondtam neki, hogy ő és én két színtelen rózsza vagyunk a sötétben” (ALBAHARI 2007, 76). Albahari egy interjúban olyan véleményt kockáztat meg, hogy a két barát elképzelhető mint egy személyiség színe és fonákja, de közelebb van az igazsághoz az a vízió, hogy Ludvig a főhős megvalósulatlan álma.⁵ Másutt így fogalmaz: „minden író magában hordja a maga Ludvigját”.⁶ A művet értelmező szerzői nyilatkozatok azonban megtévesztőek is lehetnek, ugyanúgy, mint magának a műnek a metanarratív vonulata.

Az identitások furcsa sokszorozódása, szóródása tovább folytatódik, mert a narrátor kezdettől fogva két Ludvigot emleget. Barátja („az én Ludvigom”) mellett majdnem mindig megemlíti Ludwig Wittgensteint („az a másik Ludvig”) is, „a nyelv mágusát, a logika bűvészt” (ALBAHARI 2007, 122), a mű vége felé pedig jellegzetes fekete humorral Ludvignak nevezi a pisztolyát, amely vélhetőleg el is sül (a feleség tettelessége nyomán), megsemmisítvén a néhai barátot, Ludvigot.

A regény alapvető poétikai jegyei közé tartozik az a különös felemáság is, amely dokumentarizmus és fikcionalizmus kettősségéből fakad. A narratívum legmarkánsabb szála ugyanis a Belgrád-diszkurzus, amely (ön)életrajziságot kölcsönöz a műnek, így az elsősorban vallomásos dokumentumregényként olvasható. A belgrádi tényvilágra azonban ráakad a barátság meséje, egy fikcionalizált vonulat, amelynek valószerűtlenségét a groteszkül eltúlzott, karikatúraszerű ábrázolás is hangsúlyozza. A szerző fikció és konkrétan beazonosítható valóság-vonatkozások, toponímiák felemás játékából kívánta létrehozni a regényt, amely műegészsként természetesen már csak poétikai szinten értelmezhető, és semmiképp sem lehet rajta számon kérni a történeti tények igazságát.

Ezért igen szakszerűtlenek lennének a recepció olyan kísérletei, amelyek a Belgrádra, Zemunra, a város helyszíneire, a kávéházakra, a szerkesztőségekre, folyókra, parkokra, Danilo Kiš életeseményeire, döntéseire vonatkozó tényekkel foglalkozván a narrátor állításainak helytállóságát vitatják el. Vannak azonban valóban bonyolult narratopoétikai kérdéseket felvető, problematizáló és elmarasztaló elemzések is. Milo Lompar⁷ szerint az író a regény főhősének/narrátorának Ludvigra vonatkozó monomániáját, rögeszméjét nem eléggé árnyalja, a történet nem válik művészileg hitelessé, a sztereotípiák beszűkült világa érvényesül. Nem

⁵ <http://www.plastelin.com/content/view/688/91/> Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

⁶ David ALBAHARI, Zapis o Ludvigu. <http://www.davidalbahari.com/oludvigu.htm>. Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

⁷ <http://www.standard.rs/milo-lompar-resantiman-ili-zasto-je-roman-o-londonu-crnjan-skog-bio-nepodoban-za-lajpciski-sajam.html>. Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

veszi észre avagy nem méltányolja, hogy mindez tudatos írói eljárás érvényesítése, mellyel a narrátor megbízhatatlanságát érezteti a szerző. Észreveszi azonban, hogy a narrátor Ludvig iránti gyűlölete lélektani átvitel útján Belgrádra száll. A regény városra és Ludvigra vonatkozó lesújtó ítéletei azonban szintén nem realiztikusak, hanem propagandisztikusak, karikatúraszerűek – a nyilvánvaló túldimenzionáltság, konstruáltság jegyében. E diszkurzus szerint a belgrádiak előítéleteik rabjai, felszínesen gondolkodnak, érvelésekkel nem lehet a közelükbe férkőzni, mert nem is figyelnek, mentalitásuk sztereotípiákkal írható le, mert maguk is sztereotípiákból, közhelyekből, giccsből, kisvárosi lapos véleményekből, rosszindulatból, pletykákból és botrányokból táplálkoznak, amely egészében az amoralitás, a banalitás, a fojtogató vidékiesség, az elesettség, a nyomor, a kisszerűség, a bálványimádat, az olcsó hatásadászat és szentimentalizmus táptalaja. Belgrád irracionális, sötét, bizonytalan identitású és éretlen.⁸ Provincializmus és nagyvilágiság ellentéte alapvető kérdéssé válik ebben a mentalitásvizsgálatban, s Belgrád Ludviggal együtt reménytelen vesztesként mutatkozik be.

Egy esetleges szó szerinti olvasat sértődött híveinek Albahari egy vallomásában így „üzen”: „A *Ludvig*ban bemutatott Belgrád nem a valós Belgrádnak, hanem annak a Belgrádnak a tükre, amely teljesen eltorzítva a narrátor tudatában létezik, a narrátor pedig, ez ugye nyilvánvaló, nem én vagyok. Ez az »én« valaki más.”⁹

A város mint alteregó, illetve regényhős más szerzőknél is megjelenik, így Thomas Bernhardtnál Bécs, vagy Miloš Crnjanskinál a *London regény*ében London. A városról és lakóiról írt pamflet Crnjanskinál apokaliptikussá válik, kiteljesedik, szemben a *Ludvigg*al, amelynek narrátora – Lompar szerint – egyéb logikai hibákat is elkövet. Az egyik alapvető fogyatékoság az, hogy a kritikus szerint a „*Ludvig* a gyűlöletnek egy alacsonyabb fokát – a ressentiment-t írja le, mint ahogy az elbeszélői furfang az elbeszélői intelligencia alacsonyabb szintjeként jelenik meg.”¹⁰

Maga Ludvig állítólag hatalmas világirodalmi rangra tett szert, de erről csak banális, üresen kongó, önhitt kijelentései vannak, s ezek mindig szinte szó szerint ismétlődnek, így a szövegyszervezés mikéntje az ellenkező jelentésvonatkozásokat sugallja, az ironikus diszkurzust érvényesíti, például „Ő egyedül – mondta Ludvig –, egy lenyűgöző erőfeszítéssel megváltoztatta szellemiségünk ritmusát és folyását, ahogy egyedül, nem kisebb erőfeszítéssel kivezette prózánkat a provincializmus szorításából és a vidékiesség áporodott világába zártágból, és arra az útra vezette, amely az európai irodalmi kifejezés széles folyójába torkollik” (ALBAHARI 2007, 9).

A regény egésze erre az ironikusan működtetett bombasztikus beszédmódra hangolódik rá, ebben a tónusban íródik, erre a stilizációra játszik rá. Ugyanis ezt a banális beszédet használja és érti Ludvig, Belgrád és a belgrádiak is, ezért ezen a nyelven lehet

⁸ Li NOVAK, nepouzdanost ripovedanja, <http://bookreviews.blogspot.com/2011/11/ludvig-david-albahari.html>. Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

⁹ <http://www.davidalbahari.com/oludvigu.htm>. Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

¹⁰ Milo LOMPAR, resantiman ili zašto je „roman o londonu” crnjanskog bio nepodoban za lajpciški sajam. <http://www.standard.rs/milo-lompar-resantiman-ili-zasto-je-roman-o-londonu-crnjanskog-bio-nepodoban-za-lajpciški-sajam.html>. Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

hozzájuk szólni, és ezzel a stílussal lehet őket ábrázolni – az irónia fényében. Az üresen kongó banális nyelv tükrözi Ludvig egész lényét, leplezi le epés szarkazmussal a látszat és valóság közti különbséget. Különösen nyilvánvaló ez, amikor a narrátor Ludvig „nyelvi tűzijátékait” (ALBAHARI 2007, 12) emlegeti, aminek pontosan az ellentétéről győződik meg tökéletes nyelvi tehetetlenséget bizonyító szólamai láttán. Ludvig a rádióban azt nyilatkozta, hogy „épp ő, Ludvig, annak idején letépte a rendszer láncait, amelyben éltünk, és megmutatta íróinknak, hogy néz ki a tényleges alkotói és intellektuális szabadság” (ALBAHARI 2007, 93). Másutt: „Ludvig egyszerre csak elnyerte az egész világot, megjelentetvén a könyvet, amely, ahogy ő fogalmazott, visszavitte irodalmunkat Európába, és térdre kényszerítette a világot.” (ALBAHARI 2007, 100.)

Albahari nyelvjátéka az irónián alapul. Ami még érdekesebb, hogy a narrátor sem kivétel ez alól, ő is frázisokat pufogat, beszéde miatt őt is kívülről látjuk. „Az elbeszélő elmélete a világról és az emberekről gyakran – banális és patetikus, mint az olyan szemlélnél, aki a dolgokat messziről nézi. S nézőpontjának legjellegzetesebb vonása – az általánosítás. Legkönnyebb neki címkét ragasztani, és így »definiálni« az embereket és jelenségeket.”¹¹ A befogadó éppen ezért érzékeli ennek a megbízhatatlan narrátornak a torzító percepcióját, ezért önálló ítéletek meghozatalára kényszerül.

Fontos szerepe van a regényben a metanyelvi, metanarratív vonulatnak. Mindez szervesen beépül a cselekménybe, hisz a két főhős író. A téma maga az (ellopott) könyv. A szövegben a világirodalom és a délszláv irodalmak írói többször szerepelnek név szerint. Ironikusan hangsúlyozza a szöveg a régimódi, realista, angazsált írói énnel bíró Ludvig és a posztmodern narrátor közti ízléskülönbséget. Barátkozásuk ideje alatt a narrátor kemény átnevelést végez, kitanítja Ludvigot, kezébe adja a jó műveket. Ők ketten épp ellentétes poétikák hívei: „Ludvig valamiféle standard lélektani realizmust művelt, végtelenül messze az én kísérleteimtől, hogy ötvözzem a »francia új regény« hatását a dél-amerikai »mágikus realizmussal« és az amerikai »metaprózával«” (ALBAHARI 2007, 32).

A regény formaötlete a benne explicit önleírással emlegetett nem lineáris elbeszélés módra és a labirintuspróza szerkezetére épül, melynek nagy képviselőit is felsorolja a narrátor: Bruno Schulz, Nabokov, Calvino, Cortázar.

A labirintusformát David Albahari itt a zárt eszközkészlet és szűk motívumtár segítségével hozza létre, szelektál, redukál és fókuszál, csupán néhány elemet/képet/jeleneget forgat ciklikusan az egész műben. E néhány motívum: a tévéműsor (melyben a narrátor és Ludvig közti leszámolásra kerül sor a világ szeme előtt), Ludvig keze a narrátor feleségének a csípőjén, barátkozós éveik jelenetei, a rózsametafora, a bulvársajtó frázisai, a *Književna reč* szerkesztőségi szobájában zajló megismerkedés. Mića Vujičić szerint a körkörös szerkesztés eredményeként a fájdalom és gyűlölet fokozatosan hurokként kezdi fojtogatni a főhőst, Belgrád központja is egyre szűkül a perifériáról érkezők beözönlése nyomán, a mű atmoszférája egyre feszültebbé válik, végül bombaként robban.¹² Mindez a filmtechnika visszajátszási lehetőségeire emlékeztet, az elbeszélő

¹¹ Li NOVAK, nepouzdanost ripovedanja, <http://bookreviews.blogspot.com/2011/11/ludvig-david-albahari.html>. Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

¹² Mića VUJIČIĆ, <http://elmundosefarad.wikidot.com/sta-bi-dao-da-si-na-mom-mestu-david-albahari-ludvig>. Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

számtalanszor visszatekercesli emlékezetében a „szalagot”, hogy élesebben lásson, az igazsághoz közelebb férkőzzön. Tipikusan ilyen eset, amikor azt tisztázza, hogy Ludvig jobb és bal keze hol is helyezkedett el az ő felesége testén, vagy amikor kinagyítja a Ludviggal való első kézfogásukat ábrázoló képet. A közelképek szinte az autisztikus látásmódot érvényesítik (MILOŠEVIĆ 2005, 97). A valóság megismerésének részlegessége, töredékessége, az utólagos pontosító rekonstrukció szorosan kötődik a megbízhatatlan narrátor látószögének érvényesítéséhez, amelyre Li Novak is utal Albahari regényírói eljárásaival foglalkozván.¹³ Az író folyamatosan tudás és nem tudás közt hagyja lebegni a valóság kifürkészését megcélzó információkat. Módszerére inkább „a forgás, mint az egyirányú (rá)vezetés” jellemző (MILOŠEVIĆ 2005, 95). Mondattanilag ez olyképp tükröződik, hogy mondatainak „kijelentő vagy megállapító formája van. Viszont egész következetesen minden rá következő mondat valamiféle kétely, illetve bizonytalanság alakját ölti” (MILOŠEVIĆ 2005, 96).

Ez a technika az állítás és a visszavonás, a viszonylagosítás hintáját működteti mondatszinten és nagyobb szövegegységek szintjén is, miközben a szöveglabirintus szorosan fogja beszippantott és rabul ejtett olvasóját, megadva neki a választás és az önteremtés szabadságát.

Csányi Erzsébet

Bibliográfia

ALBAHARI, David (2007), *Ludvig*, Beograd, Stubovi kulture.

ALBAHARI, David, *Zapis o Ludvigu*. <http://www.davidalbahari.com/oludvigu.htm>.

Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

LOMPAR, Milo, resantiman ili zašto je „roman o londonu” crnjanskog bio nepodoban za lajpciški sajam, <http://www.standard.rs/milo-lompar-resantiman-ili-zasto-je-roman-o-londonu-crnjanskog-bio-nepodoban-za-lajpciski-sajam.html>. Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

MILOŠEVIĆ, Marijana (2005), Dobri duh priče, *Gradac* (David Albahari), 2005/156.

NOVAK, Li, nepouzdanost pripovedanja,

<http://bookreviews.blogspot.com/2011/11/ludvig-david-albahari.html>.

Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

<http://www.davidalbahari.com/oludvigu.htm>. Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

<http://www.nezavisne.com/umjetost-zabava/pozornica/David-Albahari-Fascinira-me-lakoca-s-kojom-ljudi-menjaju-uverenja-18129.html>. Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

<http://www.plastelin.com/content/view/688/91/> Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

VUJIČIĆ, Mića, <http://elmundosefarad.wikidot.com/sta-bi-dao-da-si-na-mom-mestu-david-albahari-ludvig>. Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

¹³ Li NOVAK, <http://bookreviews.blogspot.com/2011/11/ludvig-david-albahari.html>. Letöltés ideje: 2012. 01. 31.

Számunk szerzői

BÁNYAI János (1939) író, irodalomtörténész, kritikus, tanár. Egyetemi tanulmányait az Újvidéki Egyetem BTK Magyar Tanszékén (1959–1963) végezte, ugyanitt szerezte meg az irodalomtudományok doktora címet (1974). Oktatóként, kutatóként is irodalomelmélettel, esztétikatörténettel, irodalomtudománnyal, a 20. századi magyar irodalom történetével foglalkozik.

Vladimir BITI (1952) horvát irodalomtörténész, 2008-ig a Zágrábi Egyetem BTK Horvát Irodalomtudományi Intézetének, 2008 óta a Bécsi Egyetem Szlavisztikai Intézetének egyetemi tanára. Pályáját folyamatosan megújuló elbeszélésméleti kutatások jellemzik, a horvát irodalomtudomány kultúratudományi fordulatának meghatározó képviselője.

CSÁNYI Erzsébet (1956) egyetemi tanár, az Újvidéki Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének oktatója. Szakterületi: magyar irodalomtörténet és összehasonlító irodalomtudomány, világirodalmi és délszláv–magyar komparatistikai kutatások. Őt önálló tanulmánykötete jelent meg, legutóbb 2010-ben *Farmernadrágos próza vajdasági tükörben* és *Lírai szövegmezők* címmel.

FARAGÓ Kornélia (1956) az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékének és a Belgrádi Egyetem Hungarológia Tanszékének professzora. Kutatási területei: irodalomelmélet, narratológiai, térpoétika, magyar–szerb irodalmi/kulturális kapcsolatok. Az újvidéki *Híd* folyóirat főszerkesztője. Legutóbbi kötete: *A viszonyosság alakzatai. Komparatív poétikák, viszonylati jelentéskörök* (2009).

LADÁNYI István (1963) irodalomtörténész, kritikus, szerkesztő. Az Újvidéki Egyetem BTK magyar szakán szerzett magyartanári oklevelet 1987-ben, a Zágrábi Egyetemen doktorált 2008-ban. Az *Ex Symposion* folyóirat alapító szerkesztője, 2008 óta a Pannon Egyetem oktatója. Egyetemi oktatóként régi magyar irodalommal, kortárs magyar és délszláv irodalmakkal, kutatóként elsősorban magyar és délszláv komparatistikai témákkal foglalkozik.

VIRÁG Zoltán (1966) a Szegedi Tudományegyetem Modern Magyar Irodalmi Tanszékének docense. Főbb kutatási területei: 20. századi magyar és világirodalom, déli szláv–magyar kapcsolatok, kortárs magyar irodalom, kisebbségi irodalmak. Legutóbbi kötetei: *Szülőföldek, határok, dialógusok. Beszélgetések, magyar, horvát, szerb és szlovén írókkal* (2009), *A szomszédság kapui. Tanulmányok* (2010).

Andrea ZLATAR (1961) irodalomtörténész, szerkesztő. A Zágrábi Egyetem BTK egyetemi tanára, 2011 decembere óta a Horvát Köztársaság kulturális minisztere. Fő érdeklődési területe az elbeszélésméletek: a narratív identitás, az önéletrajzi elbeszélések, a trauma-elbeszélés, a női elbeszélés kutatása.

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

